

Fontane Blätter $\frac{71}{2001}$

In diesem Heft:

Zwei unbekannte Theaterkritiken Fontanes / Am Lethestrom – Erinnerungen von Ottomar Beta an Fontane – WOLFGANG RASCH / »Man will die Hände des Puppenspielers nicht sehen« – Wahrnehmungen in *Effi Briest* – MARIA E. BRUNNER / Auf Sie und Sie mit der dominanten Fraktion. Ein sozioanalytischer Nachtrag zu *Frau Jenny Treibel* – MARKUS JOCH / Rezensionen / Die Erneuerung der Ballade in Fontanes Alterswerk – KARL RICHTER / Günther Grass' Hommage an Fontane – WALTER HINCK / Bibliographie / Informationen



Fontane Blätter

71
2001

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

Fontaine de la

7 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

- 10 Zwei unbekannte Theaterkritiken Theodor Fontanes.
Mit einem Geburtstagsgruß für Otfried Keiler zum 70. Geburtstag
Herausgegeben von WOLFGANG RASCH
- 17 Am Lethestrom – Erinnerungen von Ottomar Beta an Theodor
Fontane
Herausgegeben von WOLFGANG RASCH

Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte

- 28 »Man will die Hände des Puppenspielers nicht sehen« –
Wahrnehmung in *Effi Briest*
MARIA E. BRUNNER
- 50 Auf Sie und Sie mit der dominanten Fraktion.
Ein sozioanalytischer Nachtrag zu *Frau Jenny Treibel*
MARKUS JOCH

Rezensionen

- 66 Fontane-Handbuch. Hrsg. von Christian Grawe und Helmuth
Nürnberg
PETER SCHAEFER
- 68 Roland Berbig: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen
und Zeitschriften, Verlage und Vereine
KLAUS-PETER MÖLLER
- 72 Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstim-
migkeit
MICHAEL MASANETZ

- 80 Fontane und die bildende Kunst. Ausstellungskatalog.
Hrsg. von Claude Keisch und Peter-Klaus Schuster
HEIDE STREITER-BUSCHER
- 87 Theodor Fontane (1819–1898). Un promeneur dans le siècle. Hrsg. von
Marc Thuret
CHRISTINE HEHLE
- 91 Walter Jens: Wer am besten redet, ist der reinste Mensch
HELMUTH NÜRNBERGER
- 95 Mit Fontane durch England und Schottland. Hrsg. von Otto Drude
KLAUS STELLING
- 98 Mit Fontane durch Frankreich und Flandern. Hrsg. von Otto Drude
MANFRED HORLITZ

Vermischtes

- 102 Die Erneuerung der Ballade in Fontanes Alterswerk
KARL RICHTER
- 120 Günter Grass' Hommage an Fontane. Zum Roman *Ein weites Feld*
WALTER HINCK
- 132 Meraner Brunnemann-Quelle, oder schon wieder Eulenburg?
PAUL IRVING ANDERSON
- 136 »Am 2^{ten} April 1857«. Originalzeichnung aus Fontanes Tagebuch
Mitgeteilt von KLAUS-PETER MÖLLER
- 138 Nach Redaktionsschluß:
Ein denkwürdiger Fund – Fontanes unbekannte bayerische Balladen
Mitgeteilt von HELMUTH NÜRNBERGER
- 158 Eine merkwürdige kleine Fontane-Ausgabe. Brief an die Sammler
PETER SCHAEFER
- 161 Nachruf auf Horst Kunze

Bibliographie

164 Auswahlbibliographie

Informationen

- 176 Zehn Briefe Fontanes aus Thale an Emilie ins Fontane-Archiv zurück-
gekehrt
- 177 Autorenverzeichnis
- 178 Vertriebshinweise
- 178 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung/Abkürzungen
- 182 Impressum

Ohne einen feinen Beisatz von Selbstironie ist
jeder Mensch mehr oder weniger ungenießbar.
Daher giebt es so viele Ungenießbare.

(Theodor Fontane an Martha Fontane,
25. Januar 1894)

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser,

kaum aus französischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt, saß Fontane im Dezember 1870 schon wieder auf »Parkettplatz Nr. 23«, sah und besprach die Aufführungen des Königlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt. Seine erste Theaterkritik nach der Rückkehr von der Festung Oléron ist bei der Arbeit an der »Personalbibliographie Theodor Fontane« wiederentdeckt worden. Wolfgang Rasch stellt sie Ihnen, zusammen mit einer weiteren bislang unbekanntenen Besprechung aus dem Jahr 1872, vor. Wir freuen uns, auch an diesen Fund ganz herzliche Geburtstagswünsche knüpfen zu können. Sie gehen an Dr. Otfried Keiler, den vormaligen Leiter des Fontane-Archivs. Er feiert in diesen Tagen seinen 70. Geburtstag. Alles Gute also von uns aus dem Archiv an Sie, sehr geehrter Herr Keiler.

Ergänzt wird die Rubrik *Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes* durch die zweifellos nicht unumstrittenen Erinnerungen an Fontane, die Ottomar Beta, der Sohn des *Gartenlauben-Autors* Heinrich Beta, 1898 publizierte.

Die Rubrik *Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte* wird eröffnet mit einer Studie von Maria Brunner, die sich mit der Funktion der Wahrnehmung in Fontanes *Effi Briest* beschäftigt, gefolgt von Markus Jochs Untersuchung zum Besitz- und Bildungsbürgertum im Roman *Frau Jenny Treibel*.

Interessantes verbirgt sich wieder in der Abteilung *Vermischtes*: Neben den Beiträgen zu Fontanes späten Balladen von Karl Richter und zu Günter Grass' *Ein weites Feld* von Walter Hinck, die einige von Ihnen schon als Vorträge von der Jahrestagung der Fontane Gesellschaft in Bocholt her kennen werden, werden auch hier allerlei überraschende Funde vorgestellt. Im Preußenjahr 2001 vervollständigen sie unsere Vorstellung von dem so oft als preußischen Dichter apostrophierten Fontane in merkwürdiger Weise. Eine ganz besondere Freude ist es uns, Herrn Prof. Hubertus Fischer als neues Mitglied des Redaktionsbeirates begrüßen zu können. Herr Fischer, Ihnen durch vielfältiges Engagement in der Fontane-Forschung bekannt, wird seine Tätigkeit mit Heft 72 aufnehmen.

Hinweisen möchten wir schon jetzt auf die Jahrestagung der Fontane Gesellschaft, die vom 21. bis 23. September 2001 in Potsdam stattfinden wird, verbunden mit einer Lesung von Günter Grass aus seinem Fontaneroman am 22. September in Berlin. Das Fontane-Archiv wird aus diesem Anlaß eigens Führungen anbieten und lädt Sie schon jetzt sehr herzlich ein, wieder einmal hereinzuschauen. Wir vom Archiv freuen uns auf Ihren Besuch.

DIE HERAUSGEBER

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

Zwei unbekannte Theaterkritiken Theodor Fontanes.

Mit einem Geburtstagsgruß für Otfried Keiler zum 70. Geburtstag

Herausgegeben von WOLFGANG RASCH

Lieber, verehrter Otfried Keiler,
es ist doch noch gar nicht so lange her, daß Sie nach 7jähriger Tätigkeit als Leiter des Theodor-Fontane-Archivs aus dem Amt schieden, 1987 war das, und erst 1994 zogen Sie sich von der Mitarbeit im Redaktionskollegium der *Fontane Blätter* zurück, dem Sie seit 1979 angehörten. Über lange Jahre haben Sie das Profil des wichtigsten Periodikums der Fontane-Forschung wesentlich mitbestimmt, so daß man sogar von einer Ära Keiler gesprochen hat. Und doch gibt es schon wieder eine ganze Generation von Fontane-Forschern, die Sie gar nicht mehr kennen. Persönlich kennen, muß man dazu setzen, denn den von Ihnen herausgegebenen Tagungsband *Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit* hat wohl jeder Fontane-Spezialist schon einmal in der Hand gehabt. Er gehört zu den Meilensteinen der Fontane-Forschung.

Für die älteren unter uns sind die Jahre, in denen Sie als Leiter des Fontane-Archivs so etwas wie eine Zentralstelle der Fontane-Forschung verkörperten, nicht vergessen. Was für Jahre das waren, können die Jüngeren in den Tagebuchblättern nachlesen, die Sie zur Festschrift für das 60jährige Jubiläum des Fontane-Archivs beigesteuert haben. Da liest man von abenteuerlichen Geschichten, dunklen Quellen, verdeckten Ermittlern, zähen Bemühungen um die Konzentration der Fontane-Handschriften. Für das Jahr 1981 verzeichnet ist die Erwerbung des Schlenther-Teilnachlasses mit zahlreichen wichtigen Briefen und anderen Handschriften. Und 1986 steht natürlich ganz im Zeichen der großen internationalen Konferenz, die trotz der frostigen Zeiten, die damals herrschten, aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Archivs in Potsdam stattfinden konnte. Unvergeßliche Tage für alle, die dabeigewesen sind. Und es schwingt wohl auch berechtigte Genugtuung mit, wenn Sie davon berichten, daß Sie zu den Gründungs-Mitgliedern der

Fontane-Gesellschaft gehören.

Heute, an Ihrem 70. Geburtstag, haben wir noch einmal in diesen Seiten, die Ihre Erinnerungen enthalten, geblättert. Besonders charakteristisch scheint uns Ihre ungezügelter Entdeckungsfreude zu sein, die Sie immer wieder zu neuen Begegnungen und Gesprächen anregte. So wird es Sie sicher freuen, wenn wir Ihnen zwei Fontane-Texte auf den Gabentisch legen, die Wolfgang Rasch, unser Bibliograph, erst kürzlich bei seinen Recherchen wiederentdeckt hat. Verbunden mit unseren Glückwünschen wollen wir auch unseren Dank für Ihr Engagement für die Belange des Archivs und für die Fontane-Forschung in den 80er und 90er Jahren zum Ausdruck bringen. Menschen wie Ihnen ist es zu verdanken, daß wir heute sagen können: »Das Archiv war nie eine isolierte Insel.« Und wir versichern Ihnen, uns in Ihrem Sinne dafür einzusetzen, daß man auch weiterhin in aller Welt sagen wird: »Potsdam bleibt eine gute Adresse für Zusammenarbeit.«

Es gratulieren Ihnen recht herzlich
die Herausgeber und die Redaktion der *Fontane Blätter*
und die Mitarbeiter des Theodor-Fontane-Archivs

Anfang Dezember 1870 kehrte Theodor Fontane aus französischer Kriegsgefangenschaft nach Berlin zurück, und schon bald konnte er seine Arbeit als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* wieder aufnehmen. Am 14. Dezember saß er im Königlichen Schauspielhaus und sah sich zwei kleine Stücke an, schrieb tags darauf seine Kritik, die am 16. Dezember in der *Vossischen* unter der Rubrik »Königliche Schauspiele« erschien. Fontanes erste Theaterkritik nach seiner Kriegsgefangenschaft ist bislang unbekannt geblieben und findet sich weder in der Nymphenburger noch in der Hanser-Ausgabe seiner Werke. Grund genug, sie nach 130 Jahren an dieser Stelle wiederabzudrucken.

Ein paar Anmerkungen zum Text: Die Autoren der beiden Stücke sind heute wohl den meisten Lesern unbekannt: Otto Girndt (1835–1911), Bühnenautor, erzielte mit seinen Lustspielen zeitweilig große Erfolge; Fontane besprach in den folgenden zwei Jahrzehnten noch mehrere Stücke von Girndt; Max von Schlägel (1840–1891), ursprünglich Offizier, dann Publizist und Romancier, lebte seit 1869 in Berlin, begab sich 1870 auf den Kriegsschauplatz nach Frankreich, um im Hauptquartier des Kronprinzen über den Krieg zu schreiben. Ihn ereilte hier ein ähnliches Schicksal wie Fontane: Schlägel wurde von Franzosen gefangen genommen, in die Festung Bitsch gebracht und erst kurz vor dem Waffenstillstand 1871 frei gelassen. Über

diese Ereignisse schrieb er sofort ein Buch *Gefangen und belagert. Meine Erlebnisse während des Feldzuges 1870–1871* (Jena 1871). In *Aus den Tagen der Okkupation* wird der Band lobend erwähnt.¹ Schlägel war ein zeitweilig viel gelesener Unterhaltungsschriftsteller, der Jahr für Jahr seinen mehrbändigen Roman und Novellenband an das Leihbibliothekspublikum ablieferte. Als Bühnenautor scheint er sich dagegen nach der Aufführung seines dramatischen Erstlings nicht mehr versucht zu haben.

Ein unbekannter Zeitungsartikel, der nicht unter der Rubrik ›Königliche Schauspiele‹ erschien, berichtet von einer Veranstaltung zugunsten des *König-Wilhelm-Vereins*, die am 9. April 1872 stattfand und der Spitzen aus Adel und Militär – vom Kronprinzen bis zu Graf Moltke, alle von Fontane sorgsam notiert – beiwohnten. Während sich über die Veranstalter und mitwirkenden Offiziere bzw. Damen nichts ermitteln ließ (abgesehen vom Verfasser des Prologs Hauptmann von Lepel, bei dem es sich um Fontanes Freund und Briefpartner Bernhard von Lepel handelt), sei wenigstens auf den Verfasser von *Eine Gastrolle im Gebirge* (zuerst veröffentlicht 1861) hingewiesen: Paul Viktor Wichmann, geb. 1829 in Berlin, gefördert von A. v. Humboldt, verfaßte zahlreiche Bühnenstücke und Romane und unternahm ausgedehnte Reisen durch nahezu alle Erdteile. Fontane hat sich offensichtlich nie mehr über eines der zahlreichen Wichmannschen Werke geäußert. Zum zweiten Stück: Der Vergleich des Schwanks *Der Herr Doktor* mit den Lustspielen Adolf von Wilbrandts (im Text fälschlicherweise Willbrand) ist für den Verfasser H.v.W. sicher schmeichelhaft; die von Fontane erwähnte Posse *Monsieur Herkules* stammt von Georg Friedrich Belly (1836–1875), erschien zuerst 1863 und erfreute sich beim Berliner Publikum großer Beliebtheit. Sie wurde auch von Fontane als »allerliebstes Stück« sehr geschätzt.

Der Abdruck beider Beiträge erfolgt buchstaben- und zeichengetreu; eine Hinzufügung des Herausgebers ist in eckige Klammern gesetzt.

Der Mittwoch Abend brachte zwei Neuigkeiten: »Strafrecht«, Schwank in 3 Akten von Otto Girndt, und: »Die Comödie um ein Herz«, Lustspiel in 1 Akt von Max von Schlägel. Das einaktige Lustspiel ging dem Schwank voraus. Wie wir äußerlich vernehmen, hat Max von Schlägel von der Felsenveste Bitsch aus, wo er sich seit Beginn des Krieges als Kriegsgefangener befindet, die Worte hierher gerichtet: »daß ihm seine triste Lage durch nichts so erheitert werden könnte, als durch die Nachricht, daß sein Lustspiel vom Berliner Publikum günstig aufgenommen worden sei«. Leider können wir diese Nachricht nicht an ihn gelangen lassen. Vielleicht empfindet Niemand eine aufrichtigere Betrübniß darüber als der Schreiber dieser Zeilen, der eben jetzt Lokalitäten wie Bitsch noch in allerfrischester Erinnerung hat. Aber der Wahrheit die Ehre! Diese »Comödie um ein Herz« ist nicht nur reizlos (das Liebewecken im Herzen der einen Schwester durch eine Liebescomödie mit der andern, ist doch ein zu verbrauchtes Motiv), es wirkt auch, durch eine gewisse Rücksichtslosigkeit der Behandlung, geradezu verletzend, um nicht noch ein härteres Wort zu gebrauchen. Das Publikum, das gewiß den besten Willen mitbrachte, konnte doch schließlich nicht umhin, seiner argen Verstimmung Ausdruck zu geben. Gespielt wurde vortrefflich, aber alle Bemühungen in Sprache und Toilette der beiden Damen (Frau Erhartt und Frä. Keßler), die elegante Tournüre des deutschen Barons (Herr Karlowa), wie endlich die charakterbildliche Darstellung des ungarischen Edelmannes durch Herrn Friedmann mußten an dieser verfehlten Schöpfung scheitern. Herr v. Schlägel soll ein Novellist von Talent sein; wir würden uns freuen, wenn diesem ersten verfehlten Versuch auf der Bühne ein zweiter Anlauf folgte, der den Erwartungen entspräche, die man zu hegen berechtigt ist. Der 3aktige Otto Girndt'sche Schwank: »Strafrecht«, der nun folgte, riß gleich in seiner ersten Scene das Publikum aus seiner Verstimmung. Man kann nichts Behaglicheres sehn als die ersten andert-halb Akte dieses Schwanks, dem eine ganz allerliebste Idee zu Grunde liegt. Rentier Ohnesorge (Herr Döring), der 60 Jahre lang in Ruh und Frieden gelebt, seine Kinder erzogen und seine Steuern gezahlt hat, hat ein starkes Gefühl gegen alle Personen, die irgendwie mal mit dem *Strafrecht* in Conflict gekommen und zu hundert Thaler Geldbuße, oder verhältnißmäßiger Freiheitsstrafe verurtheilt worden sind. Dies nimmt ihn auch gegen den Doctor Helm, Redacteur der »Hummel« ein, die, wie der Redactionsdiener Meißner (Herr Krause) gleich bei seinem Auftreten versichert: »gelegentlich ihre naturgeschichtliche Bestimmung erfüllt und brummen muß«. Es ist mithin nur natürlich, daß Rentier Ohnesorge die Werbung Dr. Helms um die Hand seiner (Ohnesorge's) Nichte ziemlich brüsk von der Hand weist, diese seine Abweisung eben dadurch motivirend, daß er Personen nicht liebe, die

dem Staatsanwalt eine regelmäßige Beschäftigung geben. So weit die Exposition. Bis zum Schluß des 2. Aktes reihen sich nun eine Menge Szenen aneinander, in denen Ohnesorge, jetzt von Helm überwacht, beständig gegen die Paragraphen des Strafrechts verstößt und schließlich außer sich gebracht, kaum noch zu sprechen und zu denken wagt. All dies ist sehr geschickt gemacht und von einem so frischen Dialog begleitet, daß selbst die etwas gewagte Ausnutzung ein und desselben Motivs nicht ermüdet, sondern zu immer erneuter Heiterkeit anregt. Aber im 3. Akt tritt plötzlich ein völliges Scheitern ein; aller Humor ist verflogen, Langeweile, Platttheit, selbst eine gewisse Verworrenheit, die kaum ausbleiben kann, wenn man eine Sache, die nun schnell zu Ende geführt werden soll, über's Knie bricht, treten an die Stelle und halten aus bis zuletzt. So wurde der glänzende Erfolg der ersten Hälfte schließlich arg gefährdet; ohne die heitere Nachwirkung der beiden ersten Akte hätte der dritte ein Unglück erlebt. Wir fragen, wie ist es möglich, durch Kritiklosigkeit, noch viel wahrscheinlicher aber durch einen gewissen Arbeits Leichtsinn sich in dieser Weise um einen großen Erfolg, um den dramatischen Sieg einer überaus glücklichen Idee zu bringen! Der 3. Akt brauchte die beiden ersten gar nicht zu übertrumpfen, er konnte, bei graziöser Behandlung, einfach, schlicht, ruhig verlaufen und man würde ihn, ungestört in dem bereits geweckten Behagen, freundlich-dankbar hingenommen haben; dieser 3. Akt aber zerrte an den beiden ersten und ließ sich's angelegen sein, Abzüge davon zu machen. Schade drum!

Gespielt wurde vorzüglich: Herr Döring und Frau Frieb hatten für die glücklichsten Rollen ihren glücklichsten Tag. Herr Krause, als Redaktionsdiener Meißner, trug ein wenig zu stark auf; natürlich wurde er dafür beklatscht. Die Intention, durch diesen dröhnigen mecklenburgischen Dialekt zu wirken und dadurch das Charakterbild eines dummschlauen, ziemlich impudenten Burschen zu vervollständigen, war sehr gut: der Darsteller ging aber über die rechte Linie hinaus, so daß uns mehreremale diese Tonart verletzte. Th. F.

Im Concertsaal des königl. Schauspielhauses

fand gestern, Dienstag den 9., eine Dilettanten-Vorstellung zum Besten des König Wilhelm-Vereins statt. Wie die Mitspielenden, so gehörten auch die Zuschauer größeren Theils den militairischen Kreisen unserer Hauptstadt an. Den musikalischen Theil dirigiterte Herr Musik-Direktor Liebig; die Inszenirung der Stücke hatte Herr Berndal übernommen.

Ein vom Hauptmann v. Lepel, 2. Garde-Landwehr-Regiment gedichteter Prolog leitete den Abend ein. Die gewählte Form war die Parabase. Ein Herold tritt auf und appellirt an die Nachsicht der Zuschauer. Er spricht die

betreffenden Worte inmitten zweier Statuen; links Thalia (Freiin Ella Haller von Hallerstein), rechts Pallas Athene (Fräulein Holder-Egger). Thalia haranguirt den Herold; Pallas Athene sucht den Streit zu schlichten; endlich dringen beide Göttin[nen] in ihn:

... »fahre fort, getrost, wir helfen Dir beide;

worauf der Herold, antwortend, von Neuem beginnt:

Hört denn, wir kommen nicht bloß zum Spiel, wir kommen zu steuern dem Leide,

Wir kommen zu lindern Wund' und Weh' noch aus des Krieges Tagen

Und, die hier schau'n auf unser Spiel, sie helfen uns Balsam tragen.

Und die hier hören unseren Scherz, sie helfen mit edler Spende,

Und die Hände, die hier Hilfe leihn, sind treue Pflegerhände.

So wagen wir es denn getrost, uns schreckt kein kritischer Störer,

Wir nahen, mit Vertraun und Dank, den Herzen unserer Hörer.«

Dem Prologe folgte: »Eine Gastrolle im Gebirge«, Lustspiel in 1 Akt von P. Wichmann. Es ist eine dramatisirte Anekdote aus dem Leben Ludwig Devrients. Dieser, nach einer längeren Anwesenheit in Wien, kommt ins »schöne Land Tyrol«, wo er durch eine Stegreif-Szene einem jungen Paar die Hochzeit ermöglicht und einen zufällig anwesenden Theater-Direktor, durch Zusage einer Gastrolle »herausreißt«. Die zweite Hälfte des Lustspiels, also etwa von dem Momente an, wo der Theaterdirektor (Herr v. Wolfradt, 4 Garde-Reg.) auftritt, ist die anmuthendere. In der ersten Hälfte berührte uns die Franz Moor'sche Traumerzählung aus den »Räubern« ein wenig peinlich. Ein Geistlicher, der mit Hülfe eines Schauspielers in die Schrecken des jüngsten Tages eingeführt wird, macht, das Mindeste zu sagen, einen eigenthümlichen Eindruck. Es ist, als ob man einen Hauptmann, der bei St. Privat gestürmt, über die Geheimnisse des Kugelregens aufklären, und ihn, mit Hilfe des Zeitungsblatts, unterrichten oder in Schrecken setzen will. Doch dies beiläufig. Gespielt wurde trefflich. Toni und Kathi, Freiherr v. Kageneck vom 1. Badischen Leibgrenadier-Regiment und Freiin Clara Haller v. Hallerstein, trafen den Ton, jener von seinem süddeutschen Dialekt dabei glücklich unterstützt. Der Vicar (Freiherr v. Münchhausen) spielte wie ein Künstler; hier war der Dilettantismus ein überwundener Standpunkt. Herr Lütken, vom Ostpreuß. Grenadier-Regiment No. 3. hatte die schwerste Rolle: Ludwig Devrient. Er spielte quick, sicher, gewandt; hätte er, wie die Elasticität, so auch den genialen Humor gefunden, so würde er mit Hr'n. v. Münchhausen um den Sieg gerungen haben.

Dem Lustspiel folgte der Vortrag dreier Gesangspiècen: 1) Di mi che m'ami, Duett von Campana, gesungen von Frl. Zinkeisen und Herrn Alers

vom brandenburgischen Feld-Artillerie-Regiment No. 3. (General-Feldzeugmeister); 2) Wanderlied von Schumann, gesungen von Herrn Alers; 3) »Nach Sevilla« von Dessauer, gesungen von Fräulein Zinkeisen. Besonders das Duett sprach uns an; – eine schöne Stimme, die mehr trifft als das Ohr.

Den Beschluß machte: »Der Herr Doktor«, Schwank in 1 Akt von H. v. W. (Herrn v. Wolffradt, wenn wir nicht irren). Ein allerliebster Scherz, in seinem Ton an die Lustspiele A. Willbrandt's, in seiner Idee an die bekannte Posse »Monsieur Herkules« erinnernd. Wie in dieser letzteren alles auf die Verwechslung zweier Direktoren, eines Gymnasial- und eines Kunstreiter-Direktors hinausläuft, so hier auf die Verwechslung zweier Doktoren, eines Bade-Doktors und eines Doctor juris. Ein beständig zerstreuter Paterfamilias, eine Tochter, die als Hauptrequisit ihres künftigen Gatten den Glauben desselben an die Seelenwanderung fordert, und ein vorzüglicher Oberkellner unterstützten die Komik der Situationen. Herr v. Ciestelski, vom Kaiser-Alexander-Regiment, der den zerstreuten Familienvater spielte, war ausgezeichnet. Eine ganz entschiedene Begabung für das Humoristische. Fräulein Bergmann, in der Rolle der »Emma«, kam ihm am nächsten. Eine andere Damenrolle, was manche unserer Leser interessiren möchte, wurde von Fräulein Drake anmuthig gespielt.

Der Kronprinz, Prinz Karl, Prinz Adalbert, Prinz Alexander, Prinzessin Friedrich Karl, Prinzessin Wilhelm von Mecklenburg, Feldmarschall Wrangel, Fürst Bismarck, Graf Moltke, beehrten die Vorstellung durch ihre Gegenwart.

Dem Comité, und innerhalb desselben wohl vorzugsweise Hrn. v. Wolffradt, haben wir für einen heiteren Abend zu danken. Th.F.

Anmerkung

- 1 Theodor Fontane: Aus den Tagen der Okkupation. In: NFA XVI, 1962, S. 474.

Am Lethestrom – Erinnerungen von Ottomar Beta an Theodor Fontane

Herausgegeben von WOLFGANG RASCH

Vorbemerkung

Ottomar Beta gehört zu den vielen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts, die es nie zu herausragender Publizität brachten, flüchtige Randerscheinungen der Literatur blieben und bald nach ihrem Tod in völlige Vergessenheit gerieten. Betas Leben¹ ist von recht unterschiedlichen Tätigkeiten und Berufsfeldern geprägt: Romancier und Landwirt, Zeitungsredakteur und Bühnenautor, Kriegsberichterstatter, Übersetzer, Nationalökonom und Schauspieler. Für uns ist er lediglich als Sohn von Heinrich Beta (ursprünglich Heinrich Bettziech, 1813–1876) interessant, dem Fontane in seinem Erinnerungsbuch *Von Zwanzig bis Dreißig* ein kleines Denkmal setzt und dessen Leistungen für Gestaltung und Profil von Ernst Keils 1853 gegründeter *Gartenlaube* er hier besonders hervorhebt. Fontane verkehrte in seiner Londoner Zeit viel mit dem 1851 ins Exil getriebenen Journalisten und Literaten: »Betas Haus war ein Rendezvous für alles, was damals von deutschen Politikern und Schriftstellern in London lebte. Seine Mittel waren nicht groß, aber seine Herzengüte desto größer«, schreibt er rückblickend 1898.² Die freundschaftlichen Beziehungen zu Beta brachten es mit sich, daß Fontane auch mit dessen Kindern bekannt wurde. Ottomar Beta wird in Fontanes Briefen und Tagebüchern aber nur wenige Male erwähnt. Sehr eng ist dieser Kontakt wohl nicht gewesen.³

Ottomar Beta, geboren 1845 in Berlin, verlor 1848 seine Mutter, kam zu Verwandten nach Stettin und konnte erst 1853 seinem Vater nach London folgen. Er besuchte dort englische Schulen, interessierte sich besonders für naturwissenschaftliche Fächer, lernte Fremdsprachen, übersetzte viel, wurde Mitarbeiter am *Morning Star* und kehrte 1862 mit seinem amnestierten Vater nach Berlin zurück. Nach dem Abitur widmete er sich drei Jahre lang der

Landwirtschaft, studierte dann Chemie und Agrarwesen und lebte nach Aufenthalt in Halle und Leipzig seit 1868 wieder in Berlin, wo er mittlerweile von den Erträgen einer vielseitigen schriftstellerischen Tätigkeit existieren konnte. Kurze Zeit arbeitete er als Redakteur in Düsseldorf. Während des russisch-türkischen Krieges 1877/78 war er Kriegsberichterstatteur für das *Berliner Tageblatt* im russischen Hauptquartier. Beta starb 1913 in Berlin.

Die hier unverändert abgedruckten Erinnerungen⁴ erschienen kurz nach Fontanes Tod in der Berliner Tageszeitung *Deutsche Warte* (Nr. 272B, 4. Oktober 1898 und Nr. 274B, 6. Oktober 1898). Der Text enthält nicht nur einige Druckfehler und orthographische Inkonsequenzen, sondern auch schwer erklärbare Irrtümer (so die Titelmutationen »Jenny Effy«, »Cäcilie«). Möglicherweise sollte der Druck rasch vonstatten gehen und Beta erhielt keine Druckfahnen zur Korrektur. Es könnte sich aber auch um Fehlleistungen Betas handeln. Wie bei anderen Erinnerungen auch sind Authentizität und Quellenwert des Textes problematisch. Die Wiedergabe der wörtliche Rede macht Betas Beitrag besonders unterhaltend, aber worauf stützt er sich hier? Wohl kaum auf Tagebuchaufzeichnungen oder Kalendernotizen, sondern ausschließlich auf sein Gedächtnis. Beta hätte sonst leicht feststellen können, daß Fontane nicht 1872 oder 1873 sondern 1876 Sekretär der Akademie der Künste war. Einige Erinnerungsfehler Betas sind offenkundig; so kann im Jahr 1855 Mete Fontane nicht nach England mitgereist sein, denn sie ist erst 1860 geboren. Emilie Fontane nahm Ottomar Beta nicht 1855 sondern im Juli 1857 mit nach London.⁵

Spendete Beta 1898 der Schilderung seines Vaters in Fontanes *Von Zwanzig bis Dreißig* noch Beifall, so äußerte er sich drei Jahre später sehr reserviert über Fontanes Ausführungen. In seinem Buch *Deutschlands Verjüngung* (Berlin 1901) bestreitet er, Keil, der Verleger der *Gartenlaube* habe sich »splendid« gegenüber Heinrich Beta gezeigt. Besonders wurmt ihn Fontanes Ausdruck »Kritiklosigkeit« in Hinblick auf Heinrich Beta. Beta betont, Fontane und sein Vater seien politisch Kontrahenten gewesen und führt aus: »Deshalb kann es auch kommen, daß Fontane die Fähigkeit meines Vaters, das Verwendbare überall zu erkennen, und seine Begeisterungsfähigkeit für alles Gute und Fördernde sehr lakonisch mit dem Worte »Kritiklosigkeit« abtut. Alle sonstige Würdigkeit seines Charakters, die Th. Fontane ihm gewährt, will mir daneben recht hinfällig erscheinen. Bei einem Manne mit klugem Kopf und gutem Herzen, aber vielleicht schiefgelaufenen Stiefeln, sah mein Vater nur jene, Fontane dagegen kommt über diese nicht hinweg.«⁶

Ottomar Beta: Einiges Interessantes aus meinen Gesprächen mit
Theodor Fontane

I.

»Nun sagen Sie mal, lieber Ottomar«, so pflegte er zu fragen. Er hat mich bis zuletzt geottomart. Und das kam so:

Meine erste Begegnung mit dem hingschiedenen Dichter liegt weit zurück. Sie fand im Sommer 1855 statt am Themsequai. Ich trug einen Kittel, Gürtel und Perlmutterknöpfe, er war lang, schlank, heiter, herzlich, des eigenen Wortes ebenso froh, wie des zu ihm gesprochenen – und Vater mehrerer Kinder. Mit diesen, dem blonden kleinen George und einer jungen Dame, die auf den Namen Martha noch nicht hörte, denn sie war ein Baby, hatte ich unter den Fittichen der freundlichen Gattin des Dichters die Reise von Berlin nach London gemacht, wo mein Vater als »alter Achtundvierziger« und Mitarbeiter der »Gartenlaube« sein Dasein fristete. So, wie ich ihn, den Dichter des mir schon geläufigen »Joachim Hans von Zieten«, damals sah, so sehe ich ihn noch heute, denn er hat sich in den 43 Jahren, die seitdem verflossen sind, eigentlich gar nicht verändert und er ist mir auch noch nicht gestorben, obwohl sie ihn am 24. September im Norden Berlins ins Grab senkten.

Er selbst gedenkt jener Zeit in seinem letzten Buche: »Zwischen Zwanzig und Dreißig« und besonders auch meines armen Vaters und seiner »Begeisterungsartikel«. Als Gartenlaubenmann war dieser in London Träger der großdeutschen Idee und hatte die Stelle eines inoffiziellen demokratischen Konsuls inne – ein schwieriges, kostspieliges Ehrenamt. Und Fontane, der mit dem Gesandten in engster Fühlung lebte, half mit Rat und That, wenn meinem Vater die Sache über den Kopf wuchs. So schwarz, wie sie gemalt werden, waren die Manteuffelschen nicht.

Wir wohnten nicht weit von einander, nahe dem Regentpark. Und daß Fontane Offiziosus war, that der Herzlichkeit und Häufigkeit des Verkehrs keinen Abbruch. So mancher sonnige Nachmittag wurde in unserer Clematislaube verplaudert.

Eins muß ich hervorheben, seine Kinderliebe. Sie machte ihn zum Pädagogen. In seinem Hause hing eine Riesenlandkarte. Die halbe Wand nahm sie ein. Und es machte ihm einen Hauptspaß, uns zu prüfen. Ich liebte die See, und wenn ich von Stockholm nach Christiania sollte, dann wollte ich »rund rum«; er aber fuhr mit mir durch die sämtlichen stagnanten Binnengewässer.

Manchmal kam er schon frühmorgens, nahm uns bei der Hand und ging mit uns durch ganz Somers- und andere Towns nach Tavistock Square. Dort

lag seine Gesandtschaft und unsere Schule, die des Deutschkatholiken Ronge, halb Fröbel, halb Gymnasium. Und so hat er mich denn bis zuletzt geottomart, obwohl ich schon einen langen Bart trug und er beinahe keinen.

»Nicht wahr, lieber Ottomar, Sie erlauben doch?«

»Erinnert mich sehr an ein paar alte Weiber auf dem Lande, die sich trotz ihrer achtzig Jahre noch immer Mä c k e n nannten.«

Er konnte mitunter so herzlich lachen – entre nous. Denn sonst, obgleich kein Freund von Feierlichkeit, verstand er es wie kein Zweiter, sich lästige Leute feierlichst abzuschütteln – natürlich mit der Hand.

Ich selber gab ihm dazu nie die Gelegenheit, wie ich noch erzählen werde.

In London, also zwischen 1855 und 1860, waren wir nicht so pressirt und reformirt. Die Theestunde, the five o'clock, war schon Institution und dann galt Jeder für vogelfrei. Die gemeinsame Richtung für diese und andere englische Einrichtungen beschwichtigten sonstige Gegensätze.

Schließlich, wir Emigranten von damals, was wollten wir? Die Erlösung des Vaterlandes aus der Stagnation, in welcher die Kleinstaaterei, vielleicht sogar wider den Willen der Machthaber, jedenfalls der »Schützenkönige«, es erhielt. So weit ging die Solidarität freilich nicht, daß Fontane 1859 an der Schillerfeier im Crystallpalast teilgenommen hätte zu der mein Vater die Initiative ergriff. Kinkel als Festredner – brrr! Auch die berufsmäßige Begeisterungsfähigkeit des Gartenlaubenmannes war ihm fremd. Sie erschien ihm als »Kritiklosigkeit«.

Und offen gestanden! Viel »Staat« war mit der Emigration und einer Emigrantenexistenz nicht zu machen. Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen. Das ist der Inbegriff jeder Märtyrerkrone. Darum will ich gern schweigen über jene Zeit.

Aber über D i e daheim, die Prenzlauer usw. wurde viel gescherzt.

»Sie sind standhaft,« sagte Fontane, »sie lauern auf Avancement wie das Parterre-Publikum an den Theaterthüren, und so wie sich der Schlüssel im Schloß dreht, – jub b, r i n ! Wir bleiben unser Leben lang geduldete Mitarbeiter.«

Er hielt das auch nicht lange aus. Er war auf Londoner Boden Emigrant im Quadrat. Das Bewußtsein seiner französischen Abkunft, daß er erblich belastet war und der höheren Kultur des ancien régime, einer verfeinerten Lebensauffassung, hat ihn nie verlassen. Schon in Berlin selbst – bei uns damals »der Kietz« genannt – gehörte er zur Emigration. Das brachte ihn den Exilirten von 1848, selbst Leuten wie Dr. Julius Faucher, zwar nahe, bis zur Tangential-Gemütlichkeit, trennte ihn aber auch von ihnen. Dies Bewußtsein ist die geheime, tiefragende Pfahlwurzel seiner Ironie, seines Spottes, den er mit vignettenhafter Grazie verband, und auch seiner Eigenart als

Dichter. Es sind die Schauer des Warmblüters unter Reptilien, die seine Romane erfüllen. Seine »Grete Minde«, die die Stadt Tangermünde ansteckt, »L'Adultera«, »Jenny Effy«, »Cäcilie« und so viele andere seiner Figuren, in Herbigkeit getaucht, in Bitternis geboren, was sind sie anders als die Effusionen des Fremdgefühls, das sich noch verstärkte, als er von London nach Berlin zurückkehrte und seinen Stuhl in der Redaktion der »Kreuzzeitung« einnahm, mit einem, wie er selbst sagt, nationalliberalen Herzen.

Hierin liegt auch der Schlüssel zu seiner Sehnsucht nach einer Renaissance der Friedericianischen Weltanschauung und vieler seiner sonstigen Eigentümlichkeiten.

So habe ich ihn stets verstanden, und weil ich dies that, deshalb hatte er Geduld mit mir und überhaupt, wie Alexander Meyer in der »Vossischen Zeitung« sagt, mit den Schrullen Anderer.

Wenn wir einander im Tiergarten, in der Potsdamer oder Bellevuestraße begegneten, so lud er mich oft zum Mitgehen ein, nicht gar so oft, denn meist war er bei den Gebilden seiner Phantasie, seinen dem Joachim Haus [Hans.W.R.] nachgebildeten Junkern. Das konnte man ihm schon von Weitem ansehen. Dann war sein Schritt lang und elastisch wie Apollos, ein leichtes Rot färbte seine Wangen und er hielt sich den nie fehlenden Shawl fester als sonst vor der Kehle zusammen. Dann sah er nichts als den Himmel, und es war leicht, windwärts zu steuern.

II. (Schluß.)

Aber zu anderen Zeiten hatte er das Bedürfnis nach Ideenaustausch und kam geradeswegs auf mich zu. War er nicht, wie Micawber, a friend of my youth? War nicht auch ich Liebhaber der Mark und ihrer Junker, Chemiker und ein paar Mal sogar Kriegskorrespondent?

Ein paar Mal habe ich ihn sogar »heimgesucht«. Er klebte. Er hatte eine große Handfertigkeit in der Herstellung von Kästen.

»Eine mechanische Beschäftigung,« sagte er, mimosenhaft errötend; »sie ist mir von der Apothekerzeit her zur zweiten Natur geworden. Das lenkt ab und wenn nicht, dann denkt sich's dabei so bequem.«

Ich gestand ihm, daß ich aus hirn-hygienischen Rücksichten auch so etwas triebe. »Wenn man sehr höflich ist, kann man's Malerei nennen, heutzutage zumal. Immer besser, als wenn man, wie Berndal (der Hofschauspieler) mit Zinnsoldaten spielt.«

War es um 1871 oder 1872? Ich fand ihn bei Sparnagani, Unter den Linden, vor einer Tasse Kaffee. Er war damals Sekretär der Kunstakademie und ich kam aus Düsseldorf zurück; ganz voll von Knaus und Munkaczy und dem Impressionismus.

»Sie mögen malen wie sie wollen,« sagte er ernst; »aber sie sollen sich vertragen. Der Mensch versuche die Götter nicht. Dazu gehört eine eigene Natur, um zwischen all diesen Gegensätzen zu vermitteln.«

Ein paar Monate später und er war Sekretär gewesen.

Seine Muse zog ihn in die Einsamkeit. Um ihretwillen hatte er ja auch die Brotstellung mit tausend Thalern bei der Kreuz-Zeitung kurz vorher aufgegeben.

»Man muß seine ganze Kraft an eins setzen, lieber Ottomar, wenn man durchdringen will, wie die Nachtigall, die ihre kleine Seele in ihr Lied legt und dadurch so Großes und Hinreißendes schafft, weil sie es ganz thut. Sonst ist man ein Spatz. Man piepst so nebenbei. Wen soll das entzücken? Sie sind jetzt bis Mark Anton Niendorf (dem Initial-Agrarier). Es ist nicht Alles Gold.«

»Nein, es glänzt auch nicht Alles und ich bin schon wieder fort von der Landes-Zeitung.«

»Schade,« meinte er mit nicht übelzunehmender Inkonsequenz, »Sie konnten da Ihre landwirtschaftlichen Kenntnisse so gut verwerten. Und nun sagen Sie mir mal, lieber Ottomar, Sie waren lange Zeit als Eleve bei den Pfuels?«

»Bei Gustav von Pfuel auf Wilkendorf und Gielsdorf.«

»Im Blumenthal, am Rolandsee. Sie haben sich eine gute Gegend ausgesucht. Weiß man nun dort noch etwas vom Zopfschulzen?«

»Dem Gielsdorfer Pastor, dem Arianer, der die Gottheit Christi leugnete?«

»Ja, und der den menschlichen Geist Christi um so besser verstand. Man hätte ihn heute aus Amt und Brot gejagt; aber damals, unterm alten Fritzen ging das.«

»Ich habe das Alles in Ihren ›Wanderungen durchs Pfuelland‹ gelesen – heimlich. Denn ich durfte Niemanden merken lassen, daß ich ›in die verfluchtigen Bücher‹ schmökerte.«

»War Gustav so streng?«

»Gustav?«

»Der Baron v. Pfuel?«

»O, den kennt man da kaum. Er ist ein Beispiel von dem ostelbischen absenteeism. Als unser Schulze, Namens Schmidt, genannt Bürgermeister, in den Loyalitätsfrack gesteckt wurde und König Wilhelm ihn fragte: ›Ah, aus Gielsdorf – da ist ja wohl der Pfuehl?‹ sagte er treuherzig: ›Ja woll, Mastät. Do hebben wie 'n Puhl‹. Er meinte den großen Entenpfuhl. Den Gustav nennt man einfach den Eddelmann.«

Der märkische Wanderer lauschte wie ein ins Akustische übersetzter Argus. Er war ein Frager par excellence.

»Ja, lieber Ottomar, Tories sind sie nicht, unsere Junker. They can not afford it. Oder, wie Bagehot sagt, es fehlt uns an gesättigten Existenzen, um die Selbstverwaltung im Ehrenamt zu tragen. Aber thut nichts! Doch sind es Kerle von echtem Schrot und Korn.«

»Schrot und Korn ist ihr einziger Gedanke. Der wilde Jäger steckt ihnen noch im Leib.«

»Immer besser, als wenn's der Doktor wäre.«

Dann drehte er sich wie ein Zirkel auf einem Bein.

»Hab' ich nicht Recht?«

Solche Wendung machte er öfter, z.B. als ich ihm erzählte, daß ein news-monger, ein Zeitungskorrespondent in Berlin, gegen 20 000 M im Minimum mache, das wäre das Differential. Er hatte es selbst einmal versucht, in englischer Sprache nach Australien hin.

Später gratulierte ich ihm zu der famosen Galerie von Charakterköpfen, ich glaube im »Schach von Wutenow«. Es sind lauter Junker, an Schärfe der Individualisierung nur noch in seinem letzten Werke durch die Schilderung der »Tunnel«-Leute übertroffen.

»So sind sie, Herr Fontane.«

»Aufgeklärt bis auf die Haut; kratzt man dran, meldet sich der exklusive Standesmensch, der nichts will als sich selbst, drunter steckt dann noch ein Stück Jakobiner. Der Hohenzoller ist ihresgleichen, ein peer unter peers, tout comme chez nous, ich meine im alten Frankreich, oder vielmehr noch lange nicht – viel schlimmer! Denn sie sind ja die Alteingesessenen. Ist das so?«

»Ganz so. Hat nicht Herr von X., als er Geld brauchte, auf die Frage: »Seit wann machen die von X.'s Wechsel?« geantwortet: »Seitdem die Hohenzollern im Lande sind?«

»Ben trovate. Aber es könnte stimmen. Sehen Sie, lieber Ottomar, Sie haben ja manches Salzfaß mit diesen Leuten geleert. Was uns fehlt, ist ein Disraeli, der diese unpolitischen Kadetten einexerziert. Mit den Stahls und Beutners sitzen wir auf. Und die Niendorfe, die kennen Sie ja, Lauter Kleinwitzenberger.«

Bald darauf schickte ich ihm eine Schrift. »Eine neue Partei in Sicht«, die den Untertitel führt: »Geheimnis der englischen Wirtschaftspolitik«, worin ich die Schlußsätzen seines Wanderbuches zitirte. Er bedankte sich in einem langen Briefe.

Am Schluß bemerkt er: »Unsere Leute bewähren sich überall am besten, sobald sie die Grenzpfähle hinter sich haben. Sie kommen aus einer zu guten Schule.«

Als ich 1897 aus Griechenland zurückkehrte, stellte er mich. Aber nicht um zu hören, wie die Akropolis auf mich gewirkt habe, sondern Alles, was

ich über die thessalischen Bauern wußte – bei Weitem das Interessanteste in ganz Griechenland.

»Ja, diese Papierwirtschaft!« rief er. »Da sind eine Millionen Pfund vierzig Millionen Drachmen. Damit stellt man das ganze Königreich auf den Kopf, damit läßt man die Häteristen tanzen. Dagegen kommen wir nicht an. Dieses England! Das ist ein großer Haufen von Amazonen-Ameisen, die nach allen Richtungen hin ihre Straßen legen. Was hilft uns dagegen unsere Freundschaft mit den Boers, die obenein in Holland übel vermerkt wird. Und wir dürfen auch nicht vergessen, daß auch wir unseren siebenjährigen Krieg nicht hätten führen können ohne englisches Geld.«

Mit seinem Friedrich fühlte er sich immer eins.

Daß ein Louis Schneider und ein Theodor Fontane Antipoden waren, wird hieraus ersichtlich. Und doch führte das nie zu einem persönlichen Gegensatz.

Als ich 1877 ins russische Hauptquartier ging, versagte mir der Hofrat Schneider seine Empfehlung.

»Er hat sie empfohlen, ohne daß Sie davon wissen,« meinte Fontane. »Sind Sie nicht gut aufgenommen worden?«

»Ich konnte mich nicht beklagen.«

»Obgleich Sie für das ›B.T.‹ gingen. Das verdanken Sie Schneider.«

»Ich schrieb es Bucher zu.«

»Bucher?« fragte er ungläubig.

Die Rede geht, dieser wäre niemals irgendwem gefällig gewesen.

»Schneider,« sagte Fontane, »schätzte Ihren Vater. Er war der Erste, der in seiner ›Staffette‹ Schneidersche Poesien druckte. Und das vergißt er ihm nicht. Aber offiziell Jemanden empfehlen, das ist Gewissenssache, lieber Ottomar. Sie kennen den Unterschied zwischen einem deutschen Korrespondenten und etwa einem Forbes, Russel oder Kingston. Diese haben ihre Nation hinter sich, wir nicht einmal unsere Redaktion. Nun sagen Sie mal –«

Wie viele Fragen nun noch kamen, das ist mir nicht mehr erinnerlich. Aber die Bulgaren schienen ihm damals sympathisch zu sein. Und dann der Balkan, die blaue Donau, Skobelew als Kriegsheld in der Titelrolle.

»So, also einen komödienhaften Eindruck hat die Sache auf Sie gemacht! Da hätten wir wohl von den Russen Nichts zu befürchten. Nur ist es immer mißlich, sich mit einem Rowdy herumzuhauen, auch wenn man oben zu liegen kommt. Das bringt keinen Gewinn, keine Ehre.«

»Außer der, von Wereschagin gemalt zu werden.«

Er war ein großer Verehrer Menzels; hat er doch das Erscheinen des Hochkirch-Bildes mit einem Gedicht gefeiert. Als ich ihn um die in der

»D
niedie
Ar
fac
Sin
Thtan
nic

Wa

me
sein

set

An

1

2

3

4

5

6

»Deutschen Revue« abgedruckten Gespräche mit dem deutschen Meissonier bat, schrieb er mir, wie immer, umgehend:

»H.H.! Seien Sie schönstens bedankt für Ihre Gespräche mit A. Menzel, die Sie gütigst an mich gelangen ließen. Es ist hübsch, daß Sie dem Anekdotenhaften sein Recht gönnt und Menzel selbst vielfach redend eingeführt haben. Ich beneide Sie, daß Sie mit dem in jedem Sinne exzellenten Manne diese Gespräche führen konnten. Wie immer, Ihr Th. F.«

Keiner, der so wie er die Pflicht des acknowledgement beobachtete. Fontane-Autogramme werden billig sein wie Brombeeren, wenn auch darum nicht minder geschätzt.

Ich begegnete ihm noch am Tage seines Heimganges – ganz Mimose, die Wangen hagerer als sonst, aber auch röter, den Schritt stürmischer als je.

Wie gern hätte ich ihm die Hand gedrückt, ihm gedankt, daß er meines armen Vaters in seinem autobiographischen Buch gedachte; aber ihn stören in seinen Entwürfen –?!

»Morgen schreibst Du ihm,« sagte ich mir.

Ja – morgen! Da las ich die Nachricht seines Todes und stammelte entsetzt:

»Was sind Pläne, was sind –!«

Anmerkungen

- 1 Über Heinrich Beta vgl. FRANZ BRÜMMER: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. 6. völlig neu bearb. u. stark verm. Aufl. Leipzig: Reclam 1913. Bd. 1, S. 216. – RICHARD WREDE u. HANS VON REINFELS (Hrsg.): *Das geistige Berlin. Eine Encyclopädie des geistigen Lebens Berlins*. Bd. 1. Berlin: Storm 1897. S. 24–25.
- 2 THEODOR FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig*. In: NFA, XV, 1967, S. 41.
- 3 Zufällige Begegnungen auf der Straße könnten in den neunziger Jahren hin und wieder vorgekommen sein: Fontane wohnte Potsdamer Straße 134c, Beta in der Potsdamer Straße 29.
- 4 Zahlreiche andere Erinnerungen an Fontane – sie sind bisher noch nicht gesammelt worden – wird ein im Jahr 2002 erscheinender Band bringen, den ich gemeinsam mit Christine Hehle im Berliner Aufbau-Verlag herausgebe.
- 5 Vgl. die Anmerkung zum Brief Emilie Fontanes an Theodor Fontane vom 25. Mai 1857. In: GBA. EMILIE UND THEODOR FONTANE. *Geliebte Ungeduld. Der Ehebrieffwechsel 1857–1871*. 1998, S. 602.
- 6 Betas Werk stand mir nicht zur Verfügung. Zitiert nach: THEODOR FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig*. In: NFA, XV, 1967, S. 476 (Anmerkungen).

Literaturgeschichtliches Interpretation Kontexte

»Man will die Hände des Puppenspielers nicht sehen« – Wahrnehmung in *Effi Briest*

MARIA E. BRUNNER

»In Anschauungen bin ich sehr tolerant, aber Kunst ist Kunst.
Da versteh ich keinen Spaß.«¹

»ich sehe auch schärfer, vielleicht von Natur, sicherlich aber von
Metier wegen. Ich bin auf beständiges scharfes Beobachten wie
gedrillt; kleine Vorzüge meiner Schreiberei wurzeln lediglich
darin.«²

Nicht nur der Autor Fontane, sondern auch die Figuren in *Effi Briest* scheinen begabt mit einem scharfen Beobachterblick, der sich steigern kann bis hin zur Passion ausgeprägter Beobachtungsleidenschaft. Genaues Wahrnehmen (taktil-haptische und vor allem akustische und optische Sinneseindrücke) rückt als Verhaltenskategorie in den Mittelpunkt: einerseits der Bedürfnischarakter der Wahrnehmung Innstettens, v. a. der funktionale und finale Charakter seiner Wahrnehmungsweisen, andererseits die Modifizierbarkeit der Wahrnehmung, die verdeutlicht wird durch Innstettens Wahrnehmungsstauschungen, seine Kapitulation vor Wahrnehmungsgrenzen und schließlich die Emanzipation der Wahrnehmung Effis, d.h. ihr Wahrnehmungslernen. Fontane moniert daher an Zola: »Er schildert, aber er schildert nicht korrekt, nicht scharf. Man hat es sich nachher zusammensuchen. [...] Realismus ist die *künstlerische Wiedergabe* (nicht das bloße Abschreiben) des Lebens.«³

Kurt Weber zufolge teilt Fontane mit dem Impressionismus »die Vorliebe für bestimmte Motive, die Dynamisierung des Lebensgefühls, die Reflexion auf das eigene Sehenkönnen, die Reduktion aufs Sichtbare und die Beschränkung auf das Detail«⁴ nicht von ungefähr.

Auch die häufige Problematisierung von Wahrnehmungsrastern und der Tatbestand der Wahrnehmungsstauschungen in *Effi Briest* unterstreicht, »wie aus der Erschütterung der Sehgewohnheiten eine Irritation entsteht, die zu einer Reflexion auf das eigene Sehenkönnen zwingt.«⁵

Wie aber die komplexe Vielfalt un- und unterbewusster Vorgänge den Wahrnehmungsmodus der Figuren determiniert, soll im Folgenden anhand von *Effi Briest* gezeigt werden. In einem Brief an J. Rodenberg schreibt Fontane: »Mein Interesse für die Menschendarstellung ist von der Wahrheit oder

doch von dem, was mir als Wahrheit erscheint, ganz unzertrennlich; [...] und die rosafarbene Behandlung schädigt nur den, dem sie zuteil wird.«⁶ Vor allem Denkanstöße ergeben sich über Wahrnehmungsprozesse und v. a. Sinnestäuschungen, denn die »realistische Wirklichkeit ist gerade nicht das, was sie sein soll – das allem Meinen Vorausliegende (»harte Fakten« [...]) –, sondern das Resultat der Zirkulation des Meinens.«⁷ Helmstetter hat gezeigt, dass die heute noch bekannten und als herausragend geltenden Texte des Realismus (dazu darf man wohl auch *Effi Briest* zählen) nicht repräsentativ für ihre Epoche sind, »eher überschreiten sie deren Horizont, distanzieren und unterlaufen ihre Normen.«⁸

Fontanes Wahrnehmungsstudien zeigen eine deutliche Problematisierung alltäglicher perceptiver Muster und Haltungen; seinen Figuren gelingt die alltägliche »Sicherung der Lebenswelt« nur mehr bedingt: »Lektüren, die selbst nicht mehr realistisch befangen sind, entdecken gerade die Problematisierung solcher Routinen, eine Problematisierung, deren Medium die literarische Selbstreflexion ist. Diese ästhetische Differenz ist das Unwahrscheinliche des Realismus (der an Wahrscheinlichkeiten und Üblichkeiten orientiert ist).« Helmstetters Fazit lautet daher: »Realistische Lektüre ist die Trivialisierung, die Renormalisierung des Fontaneschen Textes.«⁹

Um einen Re-Lektüreversuch soll es uns im Folgenden also vorrangig gehen (und nicht um eine bestimmte epistemologische Vorstellung von Realismus), der sich auch begründen läßt durch den zeitgenössischen Hintergrund von Industrialisierung und technischem Fortschritt in den Abbild-Methoden.¹⁰

Das genaue Wahrnehmen und v. a. Sehen (oder zumindest die oft genug als undurchführbar sich erweisenden Versuche in dieser Hinsicht) spielen eine hervorgehobene Rolle im Roman *Effi Briest*. Die Wahrnehmungen Effis ergeben sich aus der Aneinanderreihung von Details¹¹ v. a. in Gesprächen, der Erfassung von Elementen des Schauplatzes, des Aussehens und der Handlungen der Personen (»frostig wie ein Schneemann«; 66). Der Leser wird oft zum Mitwisser einzelner Figuren (etwa Effis und Innstettens), er wird aber auch häufig mit Leerstellen konfrontiert. Dabei stehen immer Wahrnehmungsvorgänge im Vordergrund, v. a. die Versuche genauen Sehens im Rahmen der finalen und funktionalen Wahrnehmung Innstettens, aber auch das Wahrnehmungslernen Effis. Das Funktionieren der in der alltäglichen Welterfahrung benutzten kognitiven Routinen wird gerade am Beispiel Innstetten thematisiert und häufig in Frage gestellt, da sie sich als unzuverlässig herausstellen.¹²

Thematisiert werden dadurch auch die Probleme aufgrund des diskursiven Identitätsverlusts und der externen Beschreibung; nach Luhman »kann

es in der Kunst nicht darum gehen, die Welt besser zu beobachten [...]. Wir verstehen unter ›Weltkunst‹ eine Kunst, die die Welt beim Beobachtetwerden beobachtet und dabei auf Unterscheidungen achtet, von denen es abhängt, was gesehen und was nicht gesehen werden kann.«¹³ Fontane beschreibt seine multiperspektivische und auf intratextuellen Bezügen basierende Erzählweise als Resultat eines langwierigen Schreibprozesses:

»Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken.«¹⁴

In *Effi Briest* hat Fontane ein Netz von Anspielungen geschaffen; gerade diese vielfältigen Bezüge, Vorwegnahmen oder Rückblenden und die Modalitäten der optischen und akustischen Wahrnehmung der Figuren dementieren die nur scheinbar versöhnliche Aussage Effis vor dem Tod (»er war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist«; 300) und sie entlarven den Anpassungsdruck der Gesellschaft. Doch »ästhetische Qualität erreichen die Gestalten der Wirklichkeit erst durch die Operationen des Betrachters.«¹⁵ Die Techniken der Fragmentierung von Bruchstücken spiegeln sich etwa in der Szene, als Innstetten das Paket der »Zettel« als Kartenspiel wahrnimmt: »er fuhr, als wäre es ein Spiel Karten, mit dem Daumen und Zeigefinger an der Seite des Päckchens hin, und einige Zeilen, eigentlich nur vereinzelt Worte, flogen dabei an seinem Auge vorüber« (235).¹⁶ An Storm schreibt Fontane 1853: »meine Force ist die Schilderung. Am Innerlichen mag es gelegentlich fehlen, das Äußerliche hab' ich in der Gewalt.«¹⁷

Häufig deutet Fontane Ursachen und Gründe nur an¹⁸, dafür perspektiviert er immer die Kausalitäten, indem die verschiedenen Figuren des Romans Effis Scheitern von ihren beschränkten und unterschiedlichen Standpunkten aus beurteilen, die dann erst in der Zusammenschau ein vollständiges Mosaik ergeben. Aber auch die Erzähltechnik der simultanen Gestaltung von optischen, akustischen und taktilen Sinneseindrücken, der Einsatz des Schnittpunkts an besonders dramatischen Punkten des Dialogs und das langsame optische Abtasten des Handlungsraums (Beschreibung Hohen-Cremmens als Panoramafahrt auf der ersten Seite), das unterbrochen wird durch das Herausfiltern von Details (Schaukel) zeigen, dass Fontane hier zu Techniken des Erzählens greift, die mit dem Begriff »Doppelpoligkeit« beschreibbar sind: »Auch ›realistische‹ Texte sind keine Abbildung von Fakten und Substanzen, sondern Relationierungen von Relationen.«¹⁹

Die Dissolution des Ichs findet ihren Niederschlag in der Verunsicherung der Wahrnehmung und in der ebenso provisorischen Botschaft, ein endgültiges Urteil über die Dinge sei unmöglich geworden, was sich in häufigen Unsicherheitssignalen wie »ein zu weites Feld« äußert. Es kommt in *Effi Briest*

Wie nie zu eindeutigen sprachlich fixierten Sinnzuweisungen, was N. Mecklenburg als »Reden mit fremden Stimmen« oder »zweistimmiges Wort«²⁰ bezeichnet hat. Nur Innstetten und die Trippelli verfügen über eine auch reflektierte Metasprache für die von ihnen inszenierte Wahrnehmungs- und Gefühlsebene, was sich im Gespräch der Innstettens über das Telegramm der Trippelli zeigt, dessen Inhalt Innstetten als Inszenierung, d.h. als Fälschung entlarvt: »Innstetten war entzückt und gab diesem Entzücken lebhafteren Ausdruck, als Effi begreifen konnte.

n.«¹⁴ ›Ich verstehe dich nicht, Geert.«

erade ›Weil du die Trippelli nicht verstehst. Mich entzückt die Echtheit; alles da, bis auf das Pünktchen überm i.«

entie- ›Du nimmst also alles als eine Komödie?«

ar so ›Aber als was denn sonst? Alles berechnet für dort und für hier« (96).

ntlar- Die Wirklichkeit des Möglichen macht u. a. den Realismus Fontanes aus, ät er- der sich als eine Form literarischer Erkenntnis erweist, die Fiktionen der s Be- Realität und Modalitäten ihrer Fabrikation aufdeckt.

egeln Die explizite Darstellung von Ausnahmesituationen und von damit verbundenen Wahrnehmungsprozessen scheint im Übrigen dann auch kennzeichnend zu werden für eine bestimmte – und gar nicht so einheitliche – Spiel- und Sorte Literatur um die Jahrhundertwende. Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsprobleme sind – freilich im Zusammenhang mit Sprache – konstitutiv für die moderne Literatur und Kunst, wie nicht nur Hugo von Hofmannsthal's *Brief an Lord Chandos* oder Rilkes *Malte Laurids Brigge* zeigen.

pekti- Wahrnehmungslernen greift in *Effi Briest* in den Wahrnehmungs-Verhaltens-Ro- tands-Kreislauf immer dann ein, wenn die Sinneserlebnisse nur ungenügende Erfolgsvorhersagen für das Verhalten ermöglichen. Vor allem der Orientierungsverlust im Rahmen entscheidender, krisenhafter Situationen ist ein Ansporn zur Erweiterung vorgegebener Wahrnehmungsmöglichkeiten und zur Durchbrechung ihrer vorurteilshaften Bedingungen:

gsame »Stilgeschichtlich läßt sich Realismus als ›Annäherung des literarischen Kodes an den Code des Darzustellenden« (Lachmann 1971) kennzeichnen (wobei natürlich nicht zu vergessen ist, daß das Darzustellende selbst nicht »natürlich« ist und seine Codes selbst variieren können). In diesem Sinne hieße Darstellung von (alltäglicher gesellschaftlicher Erfahrungs-)Wirklichkeit, den Plural der in Wirklichkeit benutzten Codes zu beachten – und mit dem Code der (literarischen) Darstellung zu vermitteln, also die Differenz der Codes des Beobachteten und der Beobachtung zu be(ob)achten.«²¹

erung- Allerdings gibt es auf die Frage »»Ob wir nicht doch vielleicht schuldig« sind?« (301)²² keine eindeutige Antwort, außer Briests »»das ist ein zu weites Feld« und das Weiterleben in »»Hilfskonstruktionen« (295). Daran läßt

i Bries

Fontane zwar erkennen, dass er den Zolaschen Reduktionismus²³ überwinden will, dass er aber trotzdem ein Kausalitätsprinzip nicht anerkennen kann.²⁴ An allen Figuren wird jedoch das Prinzip der Kausalität und der gesellschaftlichen Notwendigkeit problematisiert, sogar von Effi in ihrem letzten Gespräch vor dem Tod: »In der Geschichte mit dem armen Crampas – ja, was sollt' er am Ende andres tun?« (300). Hier verbirgt sich hinter der Freisprechung Innstettens durch Effi dessen doppelte Aburteilung, denn sie stellt ihn in seiner Ohnmacht in einer angepassten Gesellschaft, die ihn nur durch Karriere belohnt, bloß (nicht zufällig platziert Fontane Innstettens Beförderung zusammen mit dessen Einsicht in deren Nichtigkeit vor Effis Verurteilung).²⁵

Fontane setzt das Verfahren der mehrfachen Perspektivierung ein und greift zur indirekten Darstellung, wenn Innstettens Reaktion auf die Briefe nur durch die Wahrnehmung seines Gehens durch den Raum aus der Perspektive Johannas und Annies geschildert wird: »Erst nach einer Viertelstunde hörte man wieder sein Auf- und Abschreiten auf dem Teppich. ›Was nur Papa hat?‹ sagte Johanna zu Annie. [...] ›Hast du gesehen, Johanna, wie Papa aussah?«

›Ja, Annie. Er muß einen großen Ärger gehabt haben. Er war ganz blaß. So hab' ich ihn noch nie gesehen« (236).

Der Bild- und der Textwert (Aussagen und Beteuerungen in Dialogen, die meist hinter der Maske von sprachlichen Konventionen und Etikette ablaufen) widersprechen sich in *Effi Briest* oft gegenseitig: Der »frostige Schneemann« Innstetten, immer nur mit der »Zigarre« (66), wird gerade von Effis Eltern, aber auch von Gieshübler als Mustergatte wahrgenommen. Der Textwert des Duell-Gesprächs Innstetten-Wüllersdorf über das starre »Gesellschafts-Etwas« wird unterlegt mit Bildern der Bewegung. Die Körpersprache verweist aber nur auf eine in sich kreisende Bewegung im Raum, die den Textwert umso klarer herausstreicht; die räumliche Enge (Bildwert) unterstreicht als optische Information den Zwang, dem »Gesellschafts-Etwas« Folge zu leisten.²⁶ Daher setzt sich Effi gerade beim Ausbruch aus der geschützten Sphäre der Enge unvorhergesehener Gefahren aus: »›aber es blieb auch durch den Wald immer noch Fährlichkeit genug« (166).

Wie Effi ihren Kessiner Lebensraum erlebt, das wird deutlich durch ihre Wahrnehmung der Enge der »Plantage«²⁷, der sie lähmenden Perzeption der Lichtverhältnisse im »Spukhaus«²⁸ sowie durch ihre Blicke auf die Außenwelt hinter geschlossenen Fenstern. Auch die (zu langen) Vorhänge in Kessin sowie auffallend viele Türen²⁹ trennen Außen- von Innenräumen und die Personen voneinander (vgl. dazu Effis Scheu, die Schwelle des Raumes zu überschreiten, wo Innstetten seinen Heiratsantrag ausgesprochen hat). Fon-

Fontane beschreibt Effis Kessin-Wahrnehmung als Neurose, als einen Versuch der Wahrnehmung zur Herstellung von Zusammenhängen, der letztlich scheitert und der einhergeht mit einem Akt der Desemantisierung, da sie sich überfordert sieht von der Widersprüchlichkeit optischer und akustischer Eindrücke.

Fontane zeigt Effis Gefährdung auch in ihrer Wahrnehmung des für sie fremden Raums (etwa im Niemandsland der ungeschützten Dünen) und in ihrer Naturwahrnehmung während der Schlittenfahrt (allein im Wald mit Crampas): »bog er, statt den Außenweg zu wählen, in einen schmalen Weg ein, der mitten durch die dichte Waldmasse hindurchführte. Effi schrak zusammen. Bis dahin waren Luft und Licht um sie gewesen, aber jetzt war es damit vorbei, und die dunklen Kronen wölbten sich über ihr. Ein Zittern überkam sie, und sie schob die Finger fest ineinander, um sich einen Halt zu geben. [...] Sie fürchtete sich und war zugleich doch wie in einem Zauberbann und wollte auch nicht heraus« (163f.). Räumlicher Enge, Statik, Etikette als Ausdruck des Unnatürlichen stehen Effis Drang nach Luft, Bewegung, Abenteuer als Ausdruck des Natürlichen (auch Roswitha steht für Kreatürliches und Naturhaftes) gegenüber.³⁰

Die Schilderung von Effis Elternhaus hingegen signalisiert nicht nur Besitz oder Tradition, sondern auch Idylle und Schutz bzw. Abschottung nach außen: als Vorausdeutung auf Effis Gefährdung treffen wir auf das Bild der Mauer in der Schauplatzexposition (»Fronthaus, Seitenflügel und Friedhofsmauer bildeten ein einen kleinen Ziergarten umschließendes Hufeisen«;³) und später in Effis Wahrnehmung ihres Ausgeliefert-Seins an Crampas: »Gedanken und Bilder jagten sich, und eines dieser Bilder war das Mütterchen in dem Gedichte, das die »Gottesmauer« hieß, und wie das Mütterchen, so betete auch sie jetzt, daß Gott eine Mauer um sie herum bauen möge« (164). Das Geburtshaus steht also für das abgegrenzt Schützende der Heimat, Kessin für das Offene, die Fremde.

Die Vielfalt von Blickpunkten ergibt sich also auch aus den unterschiedlichen Fokussierungen der Wahrnehmungsvorgänge Effis und Innstettens (aber auch der Nebenfiguren); der kommentierende Erzähler ist weitgehend ausgeschaltet³¹, aber als differenzierendes facettenhaftes Auge in der men- genmäßigen Verteilung und Gewichtung der Sichtweisen präsent.

Im Roman wird auf mehreren Ebenen (und nicht nur ausschließlich auf der Handlungsebene) erzählt, daher erscheinen die zentralen Problematiken von verschiedenen Perspektiven aus beleuchtet und durch die verunsicherte Wahrnehmung der Figuren relativiert. Die einzelnen Positionen widersprechen sich nicht nur gegenseitig, sondern sie stehen sich oft diametral gegenüber (Effis, von Briests, Crampas' und Roswithas Sichtweise auf der einen

und Innstettens, Luise von Briests sowie Johannas Sichtweise auf der anderen Seite). Die Verantwortung für Effis Scheitern wird auf 6 Personen verteilt: Innstettens Selbstanklage, das *mea-culpa* Effis und das ihrer Eltern sowie das von Johanna und Roswitha.

Akustische und optische Sinneseindrücke sowie Effis Wahrnehmung der Körpersprache des »ältlich[en]« (12) Landrats und Vater-Stellvertreters erscheinen in der Verlobungsszene simultan: links von der Schwelle her der hinter der Vaterstimme unter dem Zwang der Etikette sich nähernde Innstetten, von der anderen Seite her das schrittweise Ausblenden der Welt der Mädchen im erzählerischen Kunstgriff der akustischen Wahrnehmungssplitter ihrer sich entfernenden Stimmen: »und man hörte nur noch ihr leises Kichern und Lachen« (14). Durch einen Schnitt- und Überblendungsvorgang wird hier die Wahrnehmungsrealität Effis fragmentiert, räumlich dissoziierte Vorgänge zusammengefügt und Wahrnehmungssimultaneität suggeriert.

Helmstetter definiert die Paradoxie der externen Beschreibung des Poetischen Realismus als »Problem des ›internen externen Beobachters, der im fiktiven Modus (so als ob es von außen wäre)‹ operiert. Der fiktive Modus des Realismus: er operiert ›so als ob es von innen wäre‹ (und so, als ob es keine Grenze gäbe: aber jede Beschreibung zieht eine Grenze, erzeugt eine Differenz).

Das Konzept des *poetischen* Realismus reagiert genau auf dieses (verdeckte) Paradox: die literarische Beschreibung der Wirklichkeit ist ein Unterschied, der sich von der (beschriebenen und erlebten) Wirklichkeit nicht unterscheiden soll.«³²

Effis selektive Wahrnehmung führt vor, wie Einzelnes – etwa das Perzipieren der Stimme des Vaters aus dem Nebenzimmer vor ihrer ersten Begegnung mit Innstetten – bedeutsam wird und isolierte akustische Elemente aus dem Strom der visualisierten Bedeutung herausgegriffen werden: »hörte sie schon des Vaters Stimme von dem angrenzenden, noch im Fronthause gelegenen Hinterzimmer her, und gleich danach überschritt Ritterschaftsrat von Briest [...] die Gartensalonschwelle, – mit ihm Baron von Innstetten« (14). Ein Augenblick wird hier ausschnitthaft wahrgenommen, Bewusstseinslage und Gefühlswelt der Hauptfigur werden durch präzise Zergliederung des Stroms der Wahrnehmungen erfasst.

Eine ähnliche Momentaufnahme, die optische und akustische Wahrnehmungen simultan schildert, liefert Fontane auch von Effis Eheleben: »Es war fast zur Regel geworden, daß er sich [...] aus seiner Frau Zimmer in sein eigenes zurückzog [...] Die Portiere blieb freilich zurückgeschlagen, sodaß Effi das Blättern in dem Aktenstück oder das Kritzeln seiner Feder hören konnte« (103).

In Form eines Annäherungsprozesses oder »Bewegungsvorgangs«³³ werden in der Schauplatzexposition zuerst Einzelheiten mit dem Zoom herangeholt, dann erst werden langsam die einzelnen Figuren in den Vordergrund gerückt. Diese neutrale Perspektive wird jedoch bald abgelöst von den spionierenden Blicken Effis, Frau von Briests und der Zwillinge. Doch auch Innstetten, der »Mann von Grundsätzen« (32), hat mit der Irritation zu kämpfen, welche die Wahrnehmungsverunsicherung bei ihm ausgelöst hat: »während er dem nachhing, war es ihm, als säh' er wieder die rotblonden Mädchenköpfe zwischen den Weinranken und höre dabei den übermütigen Zuruf ›Effi komm‹. Er glaubte nicht an Zeichen und Ähnliches, im Gegenteil [...]. Aber er konnte trotzdem von den zwei Worten nicht los, und während Briest immer weiterperorierte, war es ihm beständig, als wäre der kleine Her gang doch mehr als ein bloßer Zufall gewesen« (17).

Nach Hugo Aust hat Roland Barthes den Realismus der Moderne nicht nur im Augenmerk auf die Tiefe gesehen, sondern der Realist »muß im Gegenteil nunmehr vor allem die ›Oberfläche‹ einbeziehen und ihr jene Aufmerksamkeit widmen, die sonst nur der ›tiefenrealistischen‹ Struktur zu gute kam. Der neue Oberflächenrealismus verspreche den optimalen Abstand des Realisten gegenüber der Wirklichkeit«. Fontanes Realismus hingegen zeigt gerade im »fundamentalen Aspekt der Bedeutungsgebung«, dass er sich »an seinen typischen ›Oberflächen‹, den oft beklagten Provinzen des Regionalen und Inneren, abarbeitet und dabei einiges vorweisen kann.«³⁴

So scheint Effis Mutter ihre Umgebung mit stoisch-kaltem Auge wahrzunehmen, wenn sie mit berechnend-taxierendem Blick die vom Spiel aufgelöste Effi als Ware ihrem Brautwerber vorzeigt: »›du siehst so unvorbereitet aus, so gar nicht zurechtgemacht, und darauf kommt es in diesem Augenblicke an.« (13f).

Die Intentionalität des Erkennens Effis steuert ihre selektive Wahrnehmung, was ihr eine gewisse Orientierung ermöglicht, indem mehrere Sinne des in einem Wahrnehmungsraum eingeschlossenen Wahrnehmungssubjekts gleichzeitig angesprochen werden:

»Sie hatte Mühe, sich zurechtzufinden. Wo war sie? [...] Und sich aufrichtend, sah sie sich neugierig um; [...] zwei Säulen stützten den Deckenbalken, und grüne Vorhänge schlossen den alkovenartigen Schlafraum, in welchem die Betten standen, von dem Rest des Zimmers ab; nur in der Mitte fehlte der Vorhang oder war zurückgeschlagen, was ihr von ihrem Bette aus eine bequeme Orientierung gestattete. Da, zwischen den zwei Fenstern, stand der schmale, bis hoch hinaufreichende Trumeau, während rechts daneben, und schon an der Flurwand hin, der große schwarze Kachelofen aufragte [...]. Alles still um sie her, niemand da. Sie hörte nur den Ticktack-

schlag einer kleinen Pendule und dann und wann einen dumpfen Ton im Ofen«.³⁵

Deiktika als illokutionäre Indikatoren scheinen hier Wahrnehmungsorientierung zu erleichtern (»da«, »rechts daneben«); die etappenweise Durchforstung des Raums (mit Gesten des Zeigens) bildet die nach Orientierung suchenden Wahrnehmungsmuster der erwachenden Effi ab, wobei sogar geklärt wird, was ihre Betrachterposition begünstigt, denn »der Vorhang war zurückgeschlagen [...] was ihr von ihrem Bette aus eine bequeme Orientierung gestattete.«(50)³⁶ Die Umgebung wird nach einem klar strukturierten Muster wahrgenommen: der Blick wandert vom Nächstliegenden bis in die hintersten Winkel des Raumes.³⁷

Auf der ersten Kutschfahrt nach Kessin wird Effis abtastende Wahrnehmungsform der fremden Landschaft gelenkt durch den Zeigegestus Innstetens, der dem fremden Raum eine (hier wiederum »doppelpolige«) topographische Ordnung gibt, die für Effi (ihrem Status einer Fremden in Kessin gemäß) grundlegend ist: »Siehst du da vor dir das kleine Haus mit dem Licht? Es ist eine Schmiede. Da biegt der Weg. Und wenn wir die Biegung gemacht haben, dann siehst du schon den Turm von Kessin oder richtiger beide...«

»Hat es denn zwei?«

»Ja, Kessin nimmt sich auf. Es hat jetzt auch eine katholische Kirche«(46).

Hier enthält die flüchtige panoramatisch-impressionistische Wahrnehmung der Landschaft Hinweise auf Effis Lernweg, der auf die langsame Emanzipation ihrer Wahrnehmung vorausweist.³⁸ Doch in Kessin wird Effis alltägliche »Sicherung der Lebenswelt« misslingen, was in dieser Doppelpoligkeit des fremden Raums Kessin schon vorweggenommen wird.

Gespräche³⁹ sind Schnittpunkte intra- und extratextueller Relationen, wenn in die Leerstellen der ausgesparten Innenwelt der detaillierte Verweis auf die deformierte Wahrnehmung der betreffenden Figuren eingeblendet wird. Mit einer langsamen Horizontalen gleitet der Blick Effis etwa an der dänischen Bucht entlang »nach Süden zu, wieder die hell aufleuchtenden Dächer des langgestreckten Dorfes, dessen Name sie [...] so erschreckt hatte«(214f), und zwar »Crampas« – kurz vorher taucht das Schlachtritual der »Opfersteine« in Effis Wahrnehmungsradius, »mit einer flachen Höhlung und etlichen nach unten laufenden Rillen [...]. »Daß es besser ablief, gnäd'ge Frau« [...] an einer Stelle mit weitem Ausblick auf das Meer [...]. Die Bucht lag im Sonnenlichte vor ihnen, einzelne Segelboote glitten darüber hin, und um die benachbarten Klippen haschten sich die Möwen« (214). Das Element der ikonischen Anschaulichkeit in solchen nur skizzierten

Wahrnehmungsdetails zeigt das Wesen des Realismus Fontanes, das hier nicht in »seiner abbildenden bzw. protokollierenden Tätigkeit« liegt, sondern eher im »Amt des Zweifels, der Probe, der Suche und Zeichendeutung [...], Methoden, die den Prozeß der Erfahrung selbst nachvollziehen, ihn vielleicht sogar simulieren.«⁴⁰

Fontanes Problematisierung der Wahrnehmung zeigt sich besonders in den den Ehegesprächen, die Effi zu führen hat, denn sie ähneln häufig Verhören, oder wie sie es treffend definiert »als stünd' ich schlecht vorbereitet in einem Examen« (99). Sie selbst muss häufig in eine Defensivhaltung fliehen (außer mit Gieshübler), wobei sie gezwungen wird, mit Sprach- und Wortspielen ihre Verunsicherung zu kaschieren. In den Gesprächen mit Innstetten, dessen final-zielgerichteter Wahrnehmungsmodus sie in die Enge treibt, erscheint sie oft verwirrt, denn sie findet selten die passenden Antworten und erlebt nur Sanktionen durch den »Erzieher« und Ehemann: »»So darfst du nicht sprechen Effi.« [...] Innstetten drohte ihr mit dem Finger. »Meine einzig liebe Effi, das denkst du dir nun auch wieder so aus. Immer Phantasien, mal so, mal so.« (86). Fontane zeigt Effis Erziehung also auch durch Innstettens Observierung und Bespitzelung als Kontrolle ihrer spontanen Wahrnehmung der Umwelt, etwa von dem »Leben, das die Trippelli führt« (86).

Gerade durch Effis erste Kessin-Wahrnehmung wird ihre Verunsicherung deutlich: »vielleicht war es auch schon ein Haff, an dem das Meer draußen seinen Anteil hatte. Effi war wie benommen« (45). Doch bei ihrer Abreise aus Kessin hat sie zu einer eigenen, selbstsicheren Form der Wahrnehmung gefunden.⁴¹

Auch in Zusammenhang mit dem Chinesenspuk wird die Irritation und Verunsicherung der Realitätswahrnehmung Effis gezeigt: »»Es war, als tanze man oben, aber ganz leise.« (51). Effi nimmt plötzlich auch an dem sonst so souverän wirkenden Innstetten Unsicherheiten wahr: »aber mit einem Male schien er doch auch wieder selbst daran zu glauben« (100). Die Auflösung fester Ich-Grenzen wird auch im Motiv des Chinesenbildes angedeutet. Hier erweist sich die Dispersivität der Wahrnehmung als konstitutives Merkmal, zugleich thematisiert Fontane die Auflösung jeglicher (Schein-)Sicherheiten des Realen: die wahrgenommenen Dinge erhalten Verweischarakter auf den Bereich des eigenen Unbewussten oder Prärationalen, die fest umrissenen Ich-Grenzen lösen sich auf. Die Absenz sinnerzeugender Wahrnehmung wird den Figuren in *Effi Briest* also häufig zum Problem, und damit sind sie Modellbeispiele für »den Übergang von der Gewissheit metaphysisch verbürgter Zusammenhänge zur skeptischen Position der perspektivischen Auflösung des Substantiellen als eines vermeintlich unteilbaren Kerns.«⁴²

Die Wahrnehmung selbst wird zum flüchtigen Blick, gerade die Wahrnehmung Effis ist dabei verstärkten Restriktionen und Sanktionen von Seiten Innstettens ausgesetzt. Doch vergeblich versucht Innstetten durch seinen detektivisch-scharfen Blick, die Wahrheit (Effis Beziehung zu Crampas) wahrzunehmen, d. h. zu *sehen*: »Innstetten, der Effi, als er sie aus dem Schlitten hob, scharf beobachtet, aber doch ein Sprechen über die sonderbare Fahrt zu zweien vermieden hatte« (164). Im darauf folgenden Erziehungsgespräch Innstettens mit Effi, in dem er sie (Fontanes Ironie: zu spät) vor Crampas warnen möchte, will er ihre Schuld über das mäieutische Medium seines Blicks aufdecken, was wiederum seine funktional-finale Wahrnehmungsweise zeigt: »Ich glaube, du verkennst ihn.«

»Ich verkenne ihn *nicht*.«

»Oder mich«, sagte sie mit einer Kraftanstrengung und versuchte seinem Blicke zu begegnen« (165).

Innstettens Erkenntnisdrang und seine Versuche der Konstruktion einer Wahrheit bezüglich der von ihm wahrgenommenen Wirklichkeit scheitern, er kann nicht hinter die Fassade der ihm als real erscheinenden Dinge eindringen (»anti-imitative Qualität«⁴³ des Realismus).

In dem Maße, in dem interpsychische Verhältnisse zu imaginären Beziehungen werden, tritt das Visuelle in den Vordergrund: Wir haben es mit der Visualisierung der Wahrnehmung zu tun.

In der einzigen ehrlichen Aussprache des Ehepaars Innstetten, als Effi ihn als »Erzieher« anklagt, greift der misstrauisch gewordene Innstetten wieder zu seinem detektivischen Forscherblick, um an ihrem Verhalten Beweise zur Erhärtung seines Verdachts bezüglich ihres »Schritt[s] vom Wege« abzulesen: »Innstetten hatte kein Auge von ihr gelassen und war jedem Worte gefolgt.« Doch dann findet er sich ab mit dem provisorischen Status seiner Wahrnehmungsergebnisse: »Und er fühlte seinen leisen Argwohn sich wieder regen und fester einnisten. Aber er hatte lange genug gelebt, um zu wissen, daß alle Zeichen trügen, und daß wir in unsrer Eifersucht, trotz ihrer hundert Augen, oft noch mehr in die Irre gehen als in der Blindheit unsres Vertrauens« (186).

Als sich Effi durch eine abfällige Bemerkung nach Crampas' Abreise einmal gelangweilt von seiner Konversation zeigt (obwohl offiziell kein Zusammentreffen beider mehr zustande gekommen war), scheint sie sich verraten zu haben und Innstetten will den Beweis dafür mit seinem Forscherblick aus ihr herauslesen, was ihm aber wieder nicht gelingt: »Innstettens Blick flog scharf über sie hin. Aber er sah nichts, und sein Verdacht beruhigte sich wieder« (174). Hier zeigt Fontane, wie sich das menschliche Denken und Handeln Effis den streng funktionalen Wahrnehmungsmustern Innstettens ent-

zieht, der immer wieder Effis Gedanken und Handeln mit foscendem Blick zu ergründen und aufzudecken versucht. Auch bei der Musterung Johannas wird Innstettens sezierende Wahrnehmung deutlich; er moniert an ihr das »Sich-in-Szene-setzen [...] ich finde das alles so trist und elend, und es wäre zum Totschießen, wenn es nicht so lächerlich wäre.«⁴⁴

Der Prozess der Wirklichkeitskonstitution wird am Beispiel Innstetten als konstante Suche nach Zeichen, d. h. nach Beweisen für seine Vermutungen, was Effi angeht, gezeigt – v. a. in Augenblicken der Krise (etwa nach Effis nächtlicher Schlittenfahrt mit Crampas); doch seine Versuche misslingen, anhand vorläufiger (Hilfs-)Zeichen, die ihm Traumbilder liefern, die Wahrheit, d. h. den Tatbestand der intimen Annäherung Effi-Crampas, aufzudecken.⁴⁵ Dieses Auseinanderklaffen von Ziel und Ergebnis in der finalen Wahrnehmung Innstettens signalisiert auch Distanz und Entfremdung zwischen Ich und Umwelt.⁴⁶ Denn seine Wahrnehmungserfahrungen garantieren ihm keinen sicheren Zugang mehr zur Welt, keine »Gründung des Seins«⁴⁷ auf der Grundlage der Wahrnehmung. Das erkenntnistheoretische Problem der Wahrnehmung wird hier am Beispiel Innstetten thematisiert: seine Versuche, Wirklichkeit angemessen wahrzunehmen und zu durchschauen scheitern trotz wiederholter Anläufe. Eine besonders vielschichtig reflektierte Authentizität erreicht Fontane also gerade durch die Erfassung von Bewusstseinslage und Gefühlswelt⁴⁸ seiner Figuren: »Das Gesetzbuch der Komposition ist kurz wie die zehn Gebote, die Motivierung ist umfangreich wie das preußische Landrecht.«⁴⁹

Daher versucht auch Effi anlässlich des Gesprächs über den *König von Thule*, sich mit ihrer Waffe der Blicke gegen Crampas zu verteidigen, aber dies gelingt ihr nicht: »Sie sah ihn einen Augenblick scharf an. Dann aber schlug sie verwirrt und fast verlegen die Augen nieder« (143).

Dass allerdings der Wunsch, das, was im Kopf des Gegenüber vorgeht, wahrzunehmen, unerfüllbar bleiben muss, und dass Gedanken eben frei bleiben, spricht gerade Crampas an.⁵⁰

Das Reisen im Schlitten wird (wie das Schaukeln) zum Fliegen stilisiert; auch die Nivellierung der dargestellten Landschaft passt zu dieser Beschreibung der Wahrnehmung des Reisens als Fliegen.⁵¹ Die Kutschfahrt nach Kessin liefert dabei eine Fragmentierung der wahrgenommenen Landschaftsbilder, die Bewegungsfreiheit des Blicks ist zugunsten einer konzentrierten, ausschnitthaften, visuellen Wahrnehmungsform herabgesetzt.⁵² Die einzige epiphanische Wahrnehmung Effis ist die des Geschwindigkeitsrauschs beim Reiten und während der Schlittenfahrten.

In der Beschreibung der Spazierfahrt der Innstettens im Schlitten zum Bahnhof operiert Fontane sogar mit taktilen Wahrnehmungsformen und

betont in der Schilderung der Umgebung Bewegungsbilder innerhalb der Landschaft: »Utpatels Mühle dreht sich nur langsam, und im Fluge fuhren sie daran vorüber, dicht am Kirchhofe hin, dessen Berberitzensträucher über das Gitter hinauswuchsen und mit ihren Spitzen Effi streiften« (83). Ähnliche haptische Wahrnehmungssequenzen Effis zeigen, dass gerade sie nicht zwischen einzelnen Wahrnehmungsmodalitäten unterscheidet: »Kruse fuhr hart am Wasser hin, mitunter den Schaum der Brandung durchschneidend, und Effi, die etwas fröstelte, wickelte sich fester in ihren Mantel« (158). In der prä-mordialen Wahrnehmung Effis erscheinen die Sinne nicht nur voneinander nicht getrennt, sondern sie kommunizieren miteinander. Wahrnehmung hat auch immer mit dem haptischen Element zu tun, ist »be-greifen« und »ver-stehen«: »Das Sensorische der Alltagsbedeutung verschmilzt mit dem Motorischen«. ⁵³

Ursprünglich räumlich individuelle Orte werden so als Momente des Verkehrs wahrgenommen, etwa wenn Innstetten den in Kessin vorbeifahrenden Zug in die Biographie Effis einordnet: »Sechs Uhr fünfzig ist er in Berlin«, sagte Innstetten, »und noch eine Stunde später, so können ihn die Hohen-Cremmer, wenn der Wind so steht, in der Ferne vorbeiklappern hören« (88). Der Bahnhof (von Kessin und Berlin) wird bei Fontane aber auch zum Synonym für Sehnsucht, Aufbruch und Flucht. ⁵⁴

Effis Wahrnehmung des Anschwellens und Verklingens von Geräuschen, gerade von Zügen, liefert *das* Bild für Sehnsucht sowie Aufbruch als Rückkehr in die Kindheit. Züge durchbrechen aber auch immer dann die Stille der Nacht, wenn Effi (wie bei ihrem letzten Aufenthalt in Hohen-Cremmen als Frau von Innstetten) von Gewissensbissen geplagt, Sehnsucht danach hat, wieder »ein halbes Kind zu sein«, damit »das Schlimmste« nicht passieren könne. ⁵⁵ Die Verschmelzung auditiv-visueller Eindrücke zeigt Fontane in der synästhetischen Wahrnehmung Effis in Hohen-Cremmen nach dem Ende ihrer »Verbannung«. ⁵⁶

Diese Konzentration auf die Verunsicherung der Wahrnehmungsvorgänge weist *Effi Briest* als Beispiel des Übergangs vom späten Realismus zur frühen Moderne aus: denn es geht darin um die Thematisierung von Weisen der Wirklichkeitserkenntnis, die den Übergang markieren von der Gewissheit verbürgter Zusammenhänge zu einer eher skeptischen Position der perspektivischen Auflösung vermeintlich nachvollziehbarer Sicherheiten. Fontane zeigt in *Effi Briest*, dass es ihm nicht mehr um die Funktion der »Sicherung der Lebenswelt« zu tun war (wie Balzac ⁵⁷); nur wenn man sich an seine literaturkritischen Texte und die Auskunft seiner Rezeptionsgeschichte hält, wird man dazu noch fündig.

In *Effi Briest* ist die Problematisierung der Wahrnehmung also eine domi-

nante Erzählstrategie des Textes; dabei werden akustische, visuelle und taktile Eindrücke im Modus der Augenblickshaftigkeit präsentiert. Fontane zeigt, dass sich einheitliche Wahrnehmungsbilder stets aus einer Fülle unzusammenhängender Einzelereignisse konstruieren, Ganzheitlichkeit also nur um den Preis der Täuschung existieren kann. Ausserdem macht er transparent, dass der mäieutische Blick als finaler Vorgang darauf abzielt, Verblendungszusammenhänge aufzulösen, aber letztlich doch scheitern muss und dadurch immer auch das Trügerische der Wahrnehmung, das Ausschnitthafte des Sehens unter Beweis stellt.⁵⁸ Auch der relativierende Einsatz von Verben der Wahrnehmung verweist auf die Unmöglichkeit sicherer Aussagen über das Wahrgenommene. Nur der Kinderblick (in der 1. »Effi komm«-Szene) ist noch fähig, sich von vorgeschriebenen Modellen der Welt- und Selbsterfahrung zu emanzipieren und den Schein (die Verlobungsszene) zu destruieren.

Die Wahrnehmungsverzerrungen der Fontane-Figuren sind immer auch zugleich Signal ihrer zunehmenden Isolierung. Für den Sozialisationsprozess ebenso wie für den Umgang miteinander wird der Blick *auf* und das Sich-Hineinversetzen *in* den Anderen in Form einer antizipierenden Vorstellung von zentraler Bedeutung.

Fontane thematisiert in *Effi Briest* allerdings nicht nur Wahrnehmungsgrenzen, sondern auch Formen der Suche und Zeichendeutung, die den Prozess menschlicher Erfahrung simulieren und zeigt, wie Wahrnehmung sich gestaltet:

»Da wird einem immer gesagt, die Welt sei doch gut [...] und Schwarzseherei, zu der kein Grund vorhanden, stamme lediglich aus einer kranken Leber [...]. Dabei darf ich sagen, ich bin das Gegenteil von einem Schwarzseher, ich sehe nur.«⁵⁹

Anmerkungen

1 HFA IV/3, S. 255.

2 HFA IV/4, S. 734.

3 HFA III/1, S. 540.

4 KURT WEBER: »*Au fond sind Bäume besser als Häuser*«. Über Theodor Fontanes Naturdarstellung, in: *Fontane Blätter* 63 (1997), S. 134–157, S. 144.

5 Ebd., S. 146. Fontanes »Gemeinsamkeiten« mit dem Impressionismus zeigen sich nach Weber in seiner »Beschränkung auf das Sichtbare«, doch zugleich bleibt er der »älteren Kunst« verbunden, die »vordringen will zum Kern des Geschauten«: »Er gewahrt, daß die Konzentration auf die farbige Oberfläche etwas aufdeckt von den Dingen, aber zugleich wird ihm die Relativität der so gewonnen Erkenntnisse bewußt.« Ebd., S. 145.

- 6 HFA IV/4, S. 540.
- 7 RUDOLF HELMSTETTER: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*, München 1997, S. 256.
- 8 Vgl. ebd., S. 271.
- 9 Ebd., S. 259.
- 10 Bevor Innstetten sich über das Ausmaß der Beziehung zwischen Effi und Crampas Gewissheit verschafft, ruft er anhand der Photographien seiner Frau ein letztes Mal ein bald unwiederbringliches Bildnis von ihr zurück; Fontane verweist hier auf den Wandel innerhalb von Wahrnehmungsvorgängen: in Innstettens Wahrnehmung besteht eine Differenz zwischen Abgebildetem und Abbild, zwischen Gegenstand und seinem Zeichen. Dabei kann man an den Blick-Sequenzen verfolgen, daß Sehen Analogien in den Strukturen literarischer Repräsentation deutlich gemacht hat, bis in die narrativen Strukturen hinein. Will Fontane an Innstetten, der die Bilder Effis aus der Kessiner Zeit vor dem Ehebruch mustert, die Unbestechlichkeit des technischen Mediums der Photolinse zeigen, die einen Eindruck von Objektivität in der Wahrnehmung der Realität liefert?
 »Effi, der ein ganz gewöhnlicher Plauderabend ohne den ›italienischen Stiefel‹ (es sollten sogar Photographien herumgereicht werden) viel, viel lieber gewesen wäre [...] Effi war nicht für Aufgewärmtheiten; Frisches war es, wonach sie sich sehnte, Wechsel der Dinge« (144f). »Innstetten mustert jedes einzelne Bildnis. Dann ließ er davon ab [...] und nahm schließlich das Briefpaket wieder zur Hand« (236). Innstettens Seherfahrung befähigt ihn aber nicht zur Aufdeckung der Tiefenstrukturen, da der Blick mit dem bloßen Auge in der illusionären Wahrnehmung der Oberfläche der Bildnisse seiner Frau befangen bleibt.
- 11 »Was ich noch einen Zug fühle zur Darstellung zu bringen, das sind die kleinsten, alltäglichsten Hergänge.« HFA IV/4, S. 374.
 »In meinen ganzen Schreibereien suche ich mich mit den sogenannten Hauptsachen immer schnell abzufinden, um bei den Nebensachen liebevoll, vielleicht zu liebevoll, verweilen zu können.« HFA IV/4, S. 46.
 Fontane über Willibald Alexis: »alles Interesse steckt im Detail; das Individuelle (und je kleiner und je zahlreicher die Züge, desto besser) ist Träger unsrer Teilnahme; das Typische ist langweilig.« HFA III/1, S. 407.
 Fontane über Wilhelm Raabe: »Die grade Straße bietet selten das Schönste; was neben dem Wege liegt, ist meist hübscher als der direkte Weg.« HFA III/1, S. 533.
- 12 »Er [der Realismus] ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst. [...] Er umfängt das ganze reiche Leben, das Größte wie das Kleinste [...]. den höchsten Gedan-

- ken, die tiefste Empfindung zieht er in sein Bereich [...]. Er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche«. HFA III/1, S. 242.
- »daß es in aller Kunst – wenn sie mehr sein will als Dekoration – doch schließlich auf etwas Seelisches, zu Herzen Gehendes ankommt und daß alles, was mich nicht erhebt, oder erschüttert oder erheitert oder gedanklich beschäftigt [...] keinen Schuß Pulver wert ist.« HFA IV/2, S. 486f.
- 13 LUHMANN, NIKLAS: *Weltkunst*, in: DERS.: *Unbeobachtbare Welt*, hrsg. von N. LUHMANN u.a., Bielefeld 1990, S. 40.
- 14 HFA III/1, S. 241.
- 15 WEBER, *Naturdarstellung*, 150.
- 16 THEODOR FONTANE: *Effi Briest*, Stuttgart 1984. Alle weiteren Angaben nach diesem Text in Klammern.
- 17 HFA IV/1, S. 376.
- 18 HFA IV/4, S. 508 u.a. über Effi Briest: »daß ich, in den intrikanten Situationen, der Phantasie des Lesers viel überlasse; dies anders zu machen, wäre mir ganz unmöglich, und ich würde totale Dunkelheiten immer noch einer Gasglühlichtbeleuchtung von Dingen vorziehen«. Vgl. HFA IV/2, S. 162: »Die wichtigsten Punkte schienen mir folgende zu sein:
[...] Man muß nicht alles sagen, dadurch wird die Phantasie des Lesers in Ruhestand gesetzt und dadurch wieder wird die Langeweile geboren.«
- 19 HELMSTETTER, *Geburt*, S. 267 und 269. Vgl. zudem: »Poetisch-realistisch ist eine Schreibweise, eine Textstruktur, die die Doppelpoligkeit von Fremdreferenz (>Mimesis<) und Selbstreferenz (>Poiesis<) des Textes ausbalanciert.
Die Differenz von Text und dargestellter Wirklichkeit kehrt innerhalb der in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Texte Fontanes wieder, als Differenz der Codes, der Vokabulare, Benennungen und Bewertungen. Nichts könnte besser auf die systematische [...] >Doppelpoligkeit< anspielen, als die [...] >Doppel-<Bildungen, die sich in zahlreichen Romananfängen Fontanes finden.« Ebd., S. 267. Der Roman *Effi Briest* gehörte neben Döblins *Berlin Alexanderplatz* übrigens zu Fassbinders bevorzugter Lektüre, die er auch verfilmt hat. Vgl. RAINER WERNER FASSBINDER: *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, hrsg. von M. TÖTEBERG, Frankfurt 1986, S. 53–64 und 146–186.
- 20 NORBERT MECKLENBURG: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*, Frankfurt a. Main 1998, S. 264 und S.63.
- 21 HELMSTETTER, *Geburt*, S. 257.
- 22 Nur im Fall Roswithas findet die Schuldfrage eine Klärung: »»Das mit dem Kinde, und daß es verhungert ist? [...] Aber ich war es ja nicht, das waren ja die anderen... Und dann ist es auch schon so sehr lange her.« (228)
- 23 Vgl. HFA III/1, S. 534–550.

- 24 Vgl. dazu WILHELM DILTHEY: *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 5, Stuttgart 1957, S. 143: »Nur Hypothesen besitzen wir über die verursachenden Vorgänge, durch welche der erworbene seelische Zusammenhang beständig unsere bewußten Prozesse des Schließens und Wollens so mächtig und rätselhaft beeinflusst. Hypothesen, nur Hypothesen!«
- 25 Die subalterne Position Innstettens als Landrat betont auch der »Antibeamtlich« eingestellte Briest, der als Gutsbesitzer »»So nach seinem Willen schalten und walten«« kann, ohne »»die Blicke beständig nach oben richten zu müssen«« (17).
- 26 »»Das Auf- und Abschreiten nebenan wollte kein Ende nehmen. [...] Innstetten ging wieder auf und ab und wäre bei der ihn verzehrenden Unruhe gern in Bewegung geblieben, sah aber, daß das nicht gehe. [...] Innstetten war aufgesprungen, trat ans Fenster und tippte voll nervöser Erregung an die Scheiben. Dann wandte er sich rasch wieder, ging auf Wüllersdorf zu« (236ff.).
- 27 »»Nein, Papa, solche Spaziergänge habe ich nicht. Das ist ausgeschlossen, denn wir haben bloß einen kleinen Garten hinter dem Hause, der eigentlich kaum ein Garten ist [...] Innstetten hat keinen Sinn dafür« (120).
- 28 »»Sie war gebannt von allem, was sie sah, und dabei geblendet von der Fülle von Licht« (47). »»Solch fahles, gelbes Licht gibt es in Hohen-Cremmen gar nicht« (118).
- 29 Vgl. dazu: »Es war fast zur Regel geworden, daß er sich [...] aus seiner Frau Zimmer in sein eigenes zurückzog [...] Die Portiere blieb freilich zurückgeschlagen, sodaß Effi das Blättern in dem Aktenstück oder das Kritzeln seiner Feder hören konnte« (103).
- 30 Vgl. dazu: »Er will mir ja schon Schmuck schenken in Venedig. Er hat keine Ahnung davon, daß ich mir nichts aus Schmuck mache. Ich klettere lieber, und ich schaukle lieber, und am liebsten immer in der Furcht, daß es irgendwo reißen oder brechen und ich niederstürzen könne. Den Kopf wird es ja nicht gleich kosten« (31).
- 31 Als Ausnahme können folgende Abschnitte zitiert werden: »Arme Effi, du hattest zu den Himmelwundern zu lange hinaufgesehen und darüber nachgedacht« (EB, 298); »Innstetten war Beamter genug um den Brief von »Exzellenz« zuerst zu erbrechen« (EB, 290); »und dabei vergessen, was ihr das Leben versagt, oder richtiger wohl, um was sie sich selbst gebracht hatte« (EB, 284).
- 32 HELMSTETTER, *Geburt*, S. 257.
- 33 BRAUN (1980) zit. in: AUST, *Realismus*, S. 7: »Realismus ist im Grunde überhaupt kein »Begriff«, vielmehr ein Bewegungsvorgang, ein ständiger, sich selbst variierender Annäherungsprozeß.«

- 34 AUST, *Realismus*, S. 28.
- 35 FONTANE, *Effi*, S. 49f. Deiktika schaffen auch Orientierung im ersten Kapitel bei der Exposition des Schauplatzes: »an dessen offener Seite man eines Teiches mit Wassersteg und angeketteltm Boot und dicht daneben einer Schaukel gewahr wurde, deren horizontal gelegtes Brett zu Häupten und Füßen an je zwei Stricken hing.« Ebd., S. 3.
- 36 Ebd., S. 50.
- 37 Genette hat in der Gesprächstheorie seiner Narratologie unterschieden zwischen mimetischen und diegetischen Passagen eines Romans, und er stellt die Frage: »Was aber geschieht, wenn es sich um etwas anderes handelt, nicht um Worte, sondern um stumme Ereignisse oder Handlungen? Wie funktioniert dann die Mimesis und wie erzeugt der Erzähler die Illusion, nicht er sei es, der redet? [...] wie soll man es fertigbringen, daß der narrative Gegenstand ›sich selbst erzählt‹, ohne daß jemand für ihn das Wort ergreift?« Die Passage vom ersten Erwachen Effis in Kessin ist eine Illustration von Genettes Schlussfolgerung, die Mimesis könne nur bei menschlicher Rede gelingen, hingegen die Beschreibung von Figur, Handlung und Welt durch den Erzähler erzeuge lediglich die Illusion von Wirklichkeit (Diegesis), »weil Mimesis auf der Ebene der Sprache immer nur Mimesis von Sprachlichem sein kann. Die Darstellung alles übrigen reduziert sich zwangsläufig auf verschiedene Grade der Diegesis. Wir müssen hier also unterscheiden zwischen einer Erzählung von Ereignissen und einer ›Erzählung von Worten‹.« GÉRARD GENETTE: *Die Erzählung*, München 1994, S. 117.
- 38 »Indem die Geschwindigkeit den Vordergrund zum Verschwinden bringt, löst sie das Subjekt aus dem unmittelbar ihn umgebenden Raum heraus, d. h. sie schiebt sich als ›fast wesenlose Schranke‹ zwischen Gegenstand und Subjekt. Die Landschaft, die auf diese Weise gesehen wird, wird nicht mehr intensiv, auratisch erfahren, [...] sondern flüchtig, impressionistisch, eben: panoramatisch. Genauer: panoramatisch ist die Wahrnehmung, der die Gegenstände aufgrund dieser Verflüchtigung attraktiv erscheinen. Die Attraktivität geht also von der Bewegung aus, welche die Gegenstände bzw. das betrachtende Subjekt in diesen Zustand versetzt.« WOLFGANG SCHIVELBUSCH: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München, Wien 1977, S. 166 f.
- 39 »Es klingt ein bißchen arrogant, aber ich darf ehrlich und aufrichtig sagen: es ist ein natürliches unbewußtes Wachsen, [...] im Ganzen wird man mir lassen müssen, daß ich wie von Natur die Kunst verstehe, meine Personen in der ihnen zuständigen Sprache reden zu lassen« (HFA IV/3, S. 611).
»Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. [...] aber weil ich vor allem ein Künstler

- bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht« (HFA IV/3, S. 206).
- »Ich bilde mir nämlich ein, ein Stilist zu sein, nicht einer von den unerträglichen Glattschreibern, die für alles nur einen Ton und eine Form haben, sondern [...] einer, der immer wechselnd seinen Stil aus der Sache nimmt, die er behandelt. [...] Je schlichter, je mehr sancta simplicitas, desto mehr ›und‹. ›Und‹ ist biblisch-patriarchalisch, und überall da, wo nach dieser Seite hin liegende Wirkungen erzielt werden sollen, gar nicht zu entbehren« (HFA IV/3, S. 120).
- 40 HUGO AUST: *Literatur des Realismus*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 3.
- 41 »von dessen Giebeldach eine gelbe Flagge, mit Kreuz und Krone darin, schlaff in der stillen, etwas nebeligen Luft herniederhing. Effi sah eine Weile nach der Flagge hinauf, ließ dann aber ihr Auge wieder abwärts gleiten und verweilte zuletzt auf einer Anzahl von Personen, die neugierig am Bollwerk umherstanden [...] das Schiff setzte sich langsam in Bewegung und als sie die Landungsbrücke noch einmal musterte, sah sie, daß Crampas in vorderster Reihe stand. Sie erschrak bei seinem Anblick und freute sich doch auch. Er seinerseits, in seiner ganzen Haltung verändert, war sichtlich bewegt und grüßte ernst zu ihr herüber, ein Gruß, den sie ebenso, aber doch zugleich in großer Freundlichkeit erwiderte; dabei lag etwas Bittendes in ihrem Auge« (193).
- 42 AUST, *Realismus*, S. 40. AUST zitiert in diesem Zusammenhang OHL (1960): »Die bewußte Symbolik läßt an dem Dargestellten einen Umkreis von ›Bedeutsamkeit‹ aufscheinen, der nur für das symbolisierende Subjekt – den Erzähler oder seine Gestalten – existiert und der überdies ›auf der Stufe der Endlichkeit des Bewußtseins und damit auch der Endlichkeit des Inhalts‹ verbleibt, – das heißt aber auch: innerhalb jenes Bereiches, der das eigentliche Feld des Romanes ausmacht.« (OHL zit. in: AUST, *Realismus*, S. 40)
- 43 STEFAN KOHL: *Realismus. Theorie und Geschichte*, München 1977, S. 199.
- 44 FONTANE, *Effi Briest*, S. 291f. Auch an der Sängerin Trippelli stellt Innstetten fest: »›alles als eine Komödie [...] Aber als was sonst? Alles berechnet für dort und für hier.‹« – Ebd., S. 96.
- 45 »›Ich träumte, daß du mit dem Schlitten im Schloon verunglückt seist, und Crampas mühte sich, dich zu retten; ich muß es so nennen, aber er versank mit dir‹« (164).
- 46 Vgl. dazu AUST, *Realismus*, S. 50f.: »Das Bild des realistischen Weges erhellt den Prozeßcharakter der Wirklichkeitssuche, die antizipatorische Kraft der Ziel- und Zwecksetzung, das Orientierungsmotiv der Richtung«. Aust diskutiert hier die Sicht GEPPERTS in *Der realistische Weg* (1994) und merkt kritisch an: »Geppert neigt dazu, dieses Weghafte an den (Erzähl-)Brüchen, Unstimmigkeiten und immer wieder vollzogenen Neuansätzen kenntlich zu machen.

- [...] Muß es wirklich einen unaufhebbaren Gegensatz zwischen dem Prinzip des Gedankenexperiments und dem Gesichtspunkt der »epischen Integration« bzw. der integrierenden Struktur geben?«
- 47 MAURICE MERLEAU-PONTY: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 17. Fontane rückt in die Nähe seines Zeitgenossen Dilthey, der anmerkte, daß wir nur »Hypothesen besitzen [...] über die verursachenden Vorgänge [...]. Hypothesen, Hypothesen!« WILHELM DILTHEY: *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie*, in: DERS.: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart 1957, Bd. 5, S. 143.
- 48 »sie fühlte, daß sie wie eine Gefangene sei und nicht mehr heraus könne. [...] Es ging aber doch weiter so, die Kugel war im Rollen [...] In dieser Art ging es durch Wochen hin. [...] Die Spaziergänge nach dem Strand und der Plantage, die sie, während Crampas in Stettin war, aufgegeben hatte, nahm sie nach seiner Rückkehr wieder auf und ließ sich auch durch ungünstige Witterung nicht davon abhalten« (171, 172, 174 u. 176).
- 49 HFA III/I, S. 298: »Da wird im ersten Bande kein Nagel eingeschlagen, an dem im dritten Bande nicht irgend etwas, sei es ein Rock oder ein Mensch aufgehängt würde«.
- 50 »»Major, Sie hielten es für ganz in der Ordnung, wenn ich ihnen eine Liebeserklärung machte.«
»So weit will ich nicht gehen. Aber ich möchte den sehen, der sich dergleichen nicht wünschte. Gedanken und Wünsche sind zollfrei.«
»Das fragt sich. Und dann ist doch immer noch ein Unterschied zwischen Gedanken und Wünschen. Gedanken sind in der Regel etwas, das noch im Hintergrunde liegt, Wünsche liegen aber meist schon auf der Lippe.«
»Nicht gerade diesen Vergleich« (137). Gerade die ironische Haltung in diesem Rollenspiel zeigt, daß beide die Willkür der Normen durchschaut haben.
- 51 Fontane, *Effi Briest*, S. 12: »ich fliege aus«; S. 82: »im Fluge fuhren sie daran vorüber«; S. 151: »Hier, an der Binnenseite, flogen jetzt die drei Schlitten dahin«. S. 131: »Rollo jagte vorauf, [...] und der Schleier von Effis Reithut flatterte im Winde.«
- 52 AUGUST RUHS/BERNHARD RIFF/GROTTFRIED SCHLEMMER (Hrsg.): *Das unbewußte Sehen*, Wien 1989, S. 17.
- 53 HEINZ VON FOERSTER: *Wahrnehmen*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von KARLHEINZ BARCK, PETER GENTE, HEIDI PARIS, STEFAN RICHTER, Leipzig 1990, S. 434–445, S. 440.
- 54 »Effi war, als der Zug vorbeijagte, von einer herzlichen Sehnsucht erfaßt worden. So gut es ihr ging, sie fühlte sich trotzdem wie in einer fremden Welt« (88). »Aber so gewiß sie voll Sehnsucht dem Zuge nachgesehen, sie war doch andererseits viel zu beweglichen Gemüts, um lange dabei zu verweilen, und

- schon auf der Heimfahrt, als der rote Ball der niedergehenden Sonne seinen Schimmer über den Schnee ausgoß, fühlte sie sich wieder freier; alles erschien ihr schön und frisch« (88).
- 55 »vernahm sie von fernher das Rasseln des Zuges, der, auf eine halbe Meile Entfernung, an Hohen-Cremmen vorüberfuhr. Dann wurde der Lärm wieder schwächer, endlich erstarb er ganz, und nur der Mondschein lag noch auf dem Grasplatz, und nur auf die Platanen rauschte es nach wie vor wie leiser Regen nieder. Aber es war nur Nachtluft, die ging« (223).
- 56 »Alles war so still, und ein leiser, feiner Ton, wie wenn es regnete, traf von den Platanen her ihr Ohr. [...] vernahm sie von fernher das Rasseln des Zuges [...]« (223) »Die Sterne flimmerten und im Parke regte sich kein Blatt. Aber je länger sie hinaushorchte, je deutlicher hörte sie wieder, daß es wie ein feines Rieseln auf die Platanen niederfiel. Ein Gefühl der Befreiung überkam sie. ›Ruhe, Ruhe‹« (300); »jetzt [...] war alles leer und still, und nur ein paar arme Kinder [...] klappten in ihren Holzpantinen [...] vorüber« (57).
- 57 Vgl. HANS ULRICH GUMBRECHT/JÜRGEN E. MÜLLER: *Sinnbildung als Sicherung der Lebenswelt*, in: *Honoré de Balzac*, hrsg. von H. U. GUMBRECHT u.a., München 1980, S. 341.
- 58 »Auf keine andere Weise vermögen wir zu wissen, was ein Bild oder was ein Ding ist, als indem wir sie ansehen, und ihre Bedeutung enthüllt sich uns nur, wenn wir sie von einem bestimmten Gesichtspunkt aus, aus einem gewissen Abstand und in einem gewissen Sinn ansehen, kurz, wenn wir unser Einvernehmen mit der Welt überhaupt in den Dienst des Schauspiels stellen.« MERLEAU-PONTY, *Phänomenologie*, S. 448.
- 59 HFA IV/4, S. 249f.



Heinrich Mann im Exil. Im Hintergrund die bekannte Lithographie von Max Liebermann, das Porträt Theodor Fontanes. S. V. Bilderdienst München

Auf Sie und Sie mit der dominanten Fraktion. Ein sozioanalytischer Nachtrag zu *Frau Jenny Treibel*

MARKUS JOCH

Daß im nicht sehr breiten Strang des deutschen Gesellschaftsromans *Frau Jenny Treibel* eine exponierte Stellung einnimmt, weil hier der mit der Gründerzeit heraufziehende Konflikt zwischen Besitz- und Bildungsbürgertum seine nachgerade klassische Darstellung gefunden hat, ist in der Forschung Konsens. Auseinander gehen die Einschätzungen in der Frage, welchem der bürgerlichen Milieus die Hauptkritik gegolten hat. Dem Besitzbürgertum? Dafür spricht, daß Fontane die Titelfigur virtuos vorführt, als rücksichtslose Aufsteigerin, die ihren Hunger nach Geld und Besitz obendrein durch permanente Anwandlungen folgenloser Sentimentalität vernebelt. Ihre Zeichnung entspricht dem erklärten Ziel, »das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeois-Standpunktes zu zeigen, der von Schiller spricht und Gerson meint«.¹ Daher scheint es plausibel, Fontanes Standpunkt nahe von Thomas Manns Verfallsdiagnose anzusiedeln,² wonach das, was einmal als deutsche Bürgerlichkeit habe gelten können, nämlich »Menschlichkeit, Freiheit und Bildung«,³ von verhärteter Bourgeoismentalität verdrängt worden sei. Die gegenläufige Deutung will darauf hinaus, daß der Träger dieser »altdeutschen« Werte im Roman, Professor Willibald Schmidt, die Kontrastfigur zu Jenny, ebenso bissig geschildert wird und bei beobachtbarer Ausdifferenzierung die »polare Einheit«⁴ der bürgerlichen Fraktionen konturiert: zum Besitzdünkel der einen verhält sich der Bildungsdünkel der anderen komplementär.

Was die Verhaltensweisen von Jenny Treibel, von Schmidt und auch seiner Tochter Corinna anbelangt, warten beide Deutungen mit detaillierten Beschreibungen auf; zudem wird mit der Kräfteverschiebung im wilhelminischen Bürgertum der sozialgeschichtliche Hintergrund einbezogen. In der Summe ergibt sich eine so hohe interpretatorische Dichte, daß zu fragen ist, welche neuen Perspektiven sich noch auftun, wenn man bei der Romanlek-

türe die literatursoziologische Methode Bourdieus hinzuzieht. Eine Methode, die auf den Gesellschaftsroman, die fiktionale Repräsentation sozialer Räume, zugeschnitten ist; nicht zufällig bildet eine Untersuchung der *Erziehung des Herzens* den wohl wichtigsten Abschnitt in *Die Regeln der Kunst*. Wie schon in *Die feinen Unterschiede* sind der Habitus- und der Kapitalbegriff zentral; im folgenden möchte ich ihre Erklärungskraft an einem *deutschen* Gesellschaftsroman erproben. Die folgenden, mehr an die Ausdifferenzierungs- als an die Verfallsthese anknüpfenden Überlegungen sind als Ergänzungen zum Forschungsstand zu verstehen.⁵ Es geht allein um jene Punkte in der wohlbekannteren Handlung, die einer habituellen Logik unterliegen und dem halb bewußten, halb unbewußten Umgang mit ökonomischem und kulturellem Kapital geschuldet sind.

Ein gelungener Gesellschaftsroman liefert Bourdieu zufolge den Lesern sämtliche Informationen, die zum Verständnis der Sozialstruktur, die der Handlung zugrunde liegt, nötig sind. Er entgeht jedoch dem Eindruck, nur konstruiert-papierene Demonstrationsfiguren zu bieten, indem er die Handlungen der Akteure »sehen und empfinden läßt«, so daß der Leser den Glauben entwickelt, an einer ›wirklichen Wirklichkeit‹ teilzuhaben. Dieser »*Glau-benseffekt*« (RK 66) stellt sich auf den ersten Seiten unseres Romans wie von selbst ein. Zwar werden Jenny und Schmidt sofort als Symbole sozialer Positionen kenntlich, wenn sie sich mit der Kutsche vorfahren lassen kann, während er nur leicht angestaubte Wohnverhältnisse zu bieten hat, verdichtet im Hinweis auf ein »knittriges Blechschild, darauf ›Professor Willibald Schmidt‹ ziemlich undeutlich zu lesen war« (JT 6). Die Handlung kommt jedoch zwanglos, weil emotional glaubhaft in Gang. Daß Jenny der Professor-tochter gleich einen Besuch abstattet, wenn sie sie zu einem Diner einladen will, leuchtet ein, da Jenny, Mutter zweier Söhne, hier einmal Gelegenheit hat, als mütterliche Freundin aufzutreten. Zudem weiß sich Jenny von Corinna als *grande dame* behandelt, als Vertreterin einer glanzvolleren Welt – angesichts des ganz buchstäblichen Miets aus »Rührkartoffeln und Karbonade« (ebd.) nicht unverständlich. Mit dem Besuch wird nicht nur für die dramaturgische Fallhöhe gesorgt, für das Idyll, das (vorübergehend) zerbricht, als Corinna es wagt, sich als Schwiegertochter ins Gespräch zu bringen – sondern auch, ganz beiläufig, der Ausgangspunkt von Jennys und Schmidts Karrieren markiert. Jennys schon hier reichlich süßliche Reminiszenzen an die Adlerstraße, der auch sie entstammt, dienen nicht nur der Figurencharakterisierung. Die Nachbarschaft der Elternhäuser läßt auf ähnliche Einkommensverhältnisse schließen. Die Krämerstochter und der Sohn des Rechnungsrats verfügten ökonomisch über ein zumindest annähernd gleiches Startkapital; hinsichtlich des kulturellen Kapitals lag Willibald vorn:

Ihren Sinn für das Poetische, das »Blümlein [...], das sonst drüben in dem Ladengeschäft unter all den prosaischen Menschen [...] verkümmert wäre« (JT 11), hat *er* geweckt.

Diese wenigen Informationen zur Startposition lassen bereits wesentliche soziale Determinanten in Schmidts Werdegang und Verhalten erkennen. Seine Herkunft hat ihn schon topographisch in die Nähe Jennys geraten lassen; eine elementare und unscheinbare Voraussetzung des Erstkontakts, dieser Vorgeschichte der eigentlichen Handlung, ohne die die letztere gar nicht möglich wäre. Der Bildungsvorsprung – zu dem der Ehrgeiz der Mutter, der Trägerin des traditionsreichen Namens Schwerin, beigetragen haben mag – führt indirekt zur schwersten Kränkung seines Lebens. Zunächst war Jenny beeindruckt, die Heirat schien nur noch eine Formsache, bis sich mit dem Industriellensohn Treibel ein Kandidat findet, der handfestes Kapital zu bieten hat. Daß Schmidt diese Niederlage verkraftet und Jenny nichts nachgetragen hat – *vordergründig* –, ist nicht allein Zeichen jenes toleranten Charakters, auf den die Versicherung, kein »Übelnehmer und Spielverderber« zu sein (JT 101), schließen läßt. Die Nachsicht verweist auf ein habituell verankertes Selbstbewußtsein. Ein Habitus ist im Unterschied zum Charakter Produkt einer sozialen Geschichte, die in diesem Fall Aufstiegsgeschichte ist: von der niederen Beamtenlaufbahn eines Rechnungsrates zur gehobenen eines Gymnasialprofessors. Obwohl Schmidt erfahren hat, daß das kulturelle Kapital selbst in seiner amtlich beglaubigten Form – zum Zeitpunkt der Abfuhr hatte er immerhin schon das Examen⁶ – nicht ausreicht, um in den Augen der Krämerstochter ein Mehr an Vermögen aufzuwiegen; obwohl der Glaube an die Anerkennung kulturellen Kapitals also eigentlich hätte leiden müssen, ist die Zufriedenheit mit dem Erreichten unübersehbar. Was mit einem ganzen Bündel plausibler Gründe zu tun hat. Schmidt bewegt sich im Gesellschaftssystem Preußens, das ein gleichberechtigtes Nebeneinander ökonomischer und symbolischer Legitimationskriterien kennt. Das Ordens- und Titelwesen, dieses quasi-aristokratische und um so zähere Überbleibsel selbst in Zeiten rapider Industrialisierung, verleiht dem Glauben an eine Nobilität *sui generis*, die keiner üppigen Geldstützung bedarf, den fundamentalen Halt. Auch auf der materiellen Ebene selbst hat Schmidt keinen wirklichen Anlaß, sich zurückgesetzt zu fühlen. Sicher, Corinna moniert permanent, ihr Vater nehme die »Äußerlichkeiten« nicht ernst genug. Das nährt den Verdacht, daß der Professor jenem typischen »asketischen Aristokratismus« der Intellektuellen frönt (FU 447), der aus der Geldnot die Tugend des Idealismus macht. Solche Deutung wäre jedoch zu einfach. Durch ihren Verkehr mit den Treibels wird Corinna die seit 1871 immer weiter aufgehende Schere zwischen dem Lebensstil von Industriellen und von Gymnasialpro-

fessoren bewußt; und »die Treibelei« bildet für sie den Maßstab. Schmidts Bezugspunkt hingegen ist das Elternhaus. Hieran gemessen muß er sein Einkommen als zufriedenstellend empfinden, schließlich erlaubt es, die Kollegen regelmäßig zum »Abend« einzuladen, an dem es an ODERKREBSen und einer guten Flasche Trarbacher nicht mangelt. Daß seine Haushälterin, in seiner Eigenwahrnehmung der lebendige Beweis des Wohllebens, an allen Ecken und Enden sparen muß, entgeht dem Hausherrn. Und schließlich: Unter einem Habitus ist die zur zweiten Natur werdende Verinnerlichung der angestammten Kapitalzusammensetzung zu verstehen. Er hat es an sich, daß er dem sozialen Akteur nicht nur durch die Vermittlung eines unbewußten Anspruchsniveaus den Grad der Zufriedenheit und Unzufriedenheit mit dem, was man tut, hat und sich leisten kann, begrenzt. Der Habitus limitiert auch die Erwartungen an die eigene gesellschaftliche Laufbahn, indem er jeden ins soziale Leben Hinaustretenden an einen bestimmten Punkt versetzt, von dem er die ihm zugängliche Welt überschaut; indem er eine Vorstellung vom eigenen Möglichkeitsfeld verleiht, einen Sinn fürs Erreichbare – und so das scheinbar aus freien Stücken gewählte gesellschaftliche Ziel *mit* vorgibt. Sein Berufsziel erreicht zu haben, kann Schmidt eine behagliche Selbstverständlichkeit sein.

Die Tatsache, daß es die Treibels ehrt, bei der Landpartie den Herrn Professor als Gast begrüßen zu dürfen; und auch der keineswegs »angeklebt«-kitschige Schluß, die Hochzeitsfeier Corinnas und Marcells, bei der sich Schmidt und Treibel in den Armen liegen – diese Szenen eines reibungslosen Miteinanders der bürgerlichen Fraktionen, das durch die Heiratsambitionen Corinnas nur unterbrochen wird, verweisen darauf, daß die soziologische Entgegensetzung von Gebildetem und Bourgeois, von dominierter und dominanter Fraktion, mit Bourdieu zu sprechen, *zunächst* nur eine idealtypische Abstraktion ist, die lediglich die Pole der inversen Kapitalzusammensetzung erfaßt: kulturelles Kapital+/ökonomisches Kapital– vs. kulturelles Kapital–/ökonomisches Kapital+. Tatsächlich lassen gerade die idyllischen Szenen einen relevanten Teil der zeitgenössischen Wirklichkeit erkennen: die Selbstwahrnehmung der wilhelminischen Gesellschaft, in der die traditionelle Koalition von Besitz und Bildung zumindest noch so weit für real gehalten wurde, daß das Syntagma vom »gebildeten Bürger« Sprachgebrauch war.⁷ Der Regelfall unter den Besitzenden ist der Bourgeois mit aufrechterhaltenem Kulturanspruch, was ein Auseinanderdriften in der praktischen Definition von Kultur natürlich nicht zu verbergen mag. Schmidt, dem Inhaber beträchtlichen kulturellen Kapitals, sind die klassischen Bildungsgüter so vertraut, daß er sich einen spielerischen Umgang mit ihnen erlauben und im Kreis der Kollegen auch einmal Hummer mit Humanität assoziieren kann,

ohne daß es die Anwesenden peinlich berührte. Jenny, weit entfernt davon, den Sinn fürs Poetische *nur* vorzugaukeln, zeigt die für eine Kleinbürgerin kennzeichnende Ergebenheit gegenüber Bildungsgütern,⁸ selbst dann noch, als sie längst als Großbürgerin gelten kann. Daß der Militär Vogelsang beim Diner den 48er Herwegh herabsetzt, ruft, wie der Autor hervorhebt, ihre ungeheuchelte Empörung hervor.⁹ Die temporäre Bildungsbeflissenheit rührt nicht von ästhetischer Erfahrung, intimer Kenntnis oder gar politischer Sympathie her. Von Kindes Beinen auf ist ihr eingeschärft worden, warum Herwegh lesenswert sei. »[...] die besseren Klassen lesen es alle.« (JT 34) Dann muß »es« ja gut sein: Für die Kleinbürgerin waren und bleiben die Texte des Dichters nur als *klassifiziertes* Kulturgut wertvoll, dessen Aneignung, und sei es nur im bemühten Einprägen weniger Zeilen, ein Aufstiegsversprechen enthält. Nach dem Aufstieg tritt zur eingefleischten Befangenheit gegenüber den als legitim eingestuften Kulturgütern eine bourgeoise Beziehung zur Kunst: Kunst als Accessoire.

Vom Kunstverständnis des Bildungsbürgertums unterscheidet sich diese Beziehung relativ. Die Intellektuellen, die dominierte Fraktion, bevorzugen statt der materiellen die symbolischen Aneignungsweisen, vereinfacht gesprochen: Lernen statt kaufen.¹⁰ Sie halten den Ehrgeiz hoch, Sachkenntnisse zu entwickeln, den ›Horizont zu erweitern‹ etc., mithin die der eigenen Kapitalzusammensetzung gemäße, sowohl der intellektuellen Ambition wie den begrenzten finanziellen Möglichkeiten geschuldete Aneignungsform. Um eine absolute Größe handelt es sich nicht, wie sich an der Klage Corinnas ablesen läßt, zu Hause Bücher abstauben zu müssen, von denen kaum anzunehmen ist, daß der Vater sie alle gelesen hat: Das repräsentative Bücherregal behauptet in greifbarer, sichtbarer, eben: materieller Form die symbolische Aneignung und verdeutlicht dessen Relativität. Dennoch ist der graduelle Unterschied zum bourgeoisen Glauben, Kultur kaufen zu können, so deutlich, daß von Kluft zu sprechen ist. Daß »›der Bourgeois‹ von seinen Künstlern, Schriftstellern und Kritikern ganz wie von seinen Modeschöpfern, Juwelieren und Innenarchitekten Distinktionsattribute [verlangt]« (FU 468), die den Glauben nähren, die Exklusivität des Produktes beweise die des Besitzers – diese Feststellung Bourdieus zur Pariser Bourgeoisie der siebziger Jahre trifft Fontane zu einem Zeitpunkt, da die Entwicklung erstmals in Deutschland, in *statu nascendi*, zu besichtigen ist. Zum Privileg des Protozoologen gehört es, die Beobachtungen auf pointierte Spitzen zu treiben. Man denke nur an die beständige Verwendung erlebter Rede, etwa in der Beschreibung des Treibelschen Speisesaals, die eine stereotype Phrase Jennys in die Normalform der epischen Rede integriert: »[...] gelber Stuck, in dem einige Reliefs eingelegt waren, reizende

Arbeiten von Professor Franz.« (JT 29, Hervorhebung M. J.)

Wichtiger aber die Möglichkeit des Gesellschaftsromanciers, die an sich banale Tatsache, daß die »Bourgeoisie [...] von der Kunst [...] eine Bestätigung ihrer Selbstgewißheit erwartet« (FU 459), situativ zuzuspitzen. Wenn sich das Haus Treibel mit dem ehemaligen Opernsänger Adolar Krola schmückt, »worauf ihm dreierlei einen gleichmäßigen Anspruch gab: sein gutes Äußere, seine gute Stimme und sein gutes Vermögen« (JT 29), und Krola stets den Angenehmen gibt, scheint lediglich ein standardisiertes, auch vom *Schlaraffenland*-Roman des jungen Heinrich Mann (1900) her bekanntes Motiv vorzuliegen: Die finanzielle Abhängigkeit vom neuen Geld verurteilt selbst namhafte Künstler dazu, kulturell unbeleckten Emporkömmlingen das Ansehen aufzuheben, sei es durch ihre Arbeiten, sei es durch bloße Anwesenheit. Allein, der schöne Adolar ist seit der Heirat mit einer Millionärstochter finanziell unabhängig, nicht erpreßbar, zumindest nicht durch die Treibels. Vielmehr wäre er als einzige Figur des Romans in der Lage, die »*coincidentia oppositorum*« (RK 45) zu verwirklichen, das heißt die Möglichkeit, die Vorzüge beider Welten – Kunst und Geschäft – zu genießen, ohne die Nachteile in Kauf nehmen zu müssen: Freiheit und Schönheit der Kunst ohne finanzielle Bedrängnis,¹¹ das Geld der Bourgeoisie ohne die Öde des Erwerbs. Mit den Millionen im Rücken aber hat er künstlerisch leicht abgebaut, und die zunehmende Bequemlichkeit spielt dem Geltungsbedürfnis des Publikums in die Hand. Mittlerweile begleitet Krola lieber am Klavier. Stets »erfreut, einer gesanglichen Mehrforderung [...] entgangen zu sein« (JT 57), zeigt er gegenüber den Gesangkünsten jüngerer und älterer Bürgerdamen eine Nachsicht, die mit Selbstverachtung zu tun hat, respektive mit Zynismus, der Bejahung des als schlecht Erkannten: »Die Tage seiner eignen Berühmtheit lagen weit zurück; aber je weiter sie zurücklagen, desto höher waren seine Kunstansprüche geworden, so daß es ihm, bei dem totalen Un-erfülltbleiben derselben, vollkommen gleichgültig erschien, was zum Vortrag kam und wer das Wagnis wagte.« (JT 57f.) Wenn er – zum guten Schluß der Abendgesellschaft – die Gastgeberin ermuntern läßt, ihr Lieblingslied zum besten zu geben, »Wo sich Herz zu Herzen find't«, obwohl er genau weiß, daß eine »dünne, durchaus im Gegensatz zu ihrer sonstigen Fülle stehende Stimme« (JT 59) zu hören sein wird, wird nicht nur klar, daß ein bourgeois Wechsel von der materiellen zur symbolischen Aneignung, zum eigenen Gesang, mitunter ins Peinliche lappt. Es geht auch nicht allein um Krolas Bereitschaft, keine Peinlichkeit mehr zu kennen zu wollen, um »künstlerische Korruptierbarkeit«. Ganz wie der pflichtschuldige Beifall der Gäste für sich genommen bloße Höflichkeit, ist die (indirekte) Aufforderung an Jenny für Krola eine Gelegenheit, sich an der eigenen Bestechlichkeit zu *weiden*. Bei

der eindringlichen Ermahnung an Polizeiassessor Goldammer, Jenny um ein Lied zu bitten, hätte der Hinweis auf eine ansonsten tief verletzte Gastgeberin vollkommen genügt. Aber nein, ganz ohne Not plaudert er den Beweggrund aus: »Wird Jenny nicht aufgefordert, so sehe ich die Treibelschen Dinners, oder wenigstens unsere Teilnahme daran, für alle Zukunft in Frage gestellt, was doch schließlich einen Verlust bedeuten würde...« (ebd.) Tatsächliche Verlustangst ist äußerst unwahrscheinlich – an Abenden wie diesem mangelt es ihm beileibe nicht. Unwahrscheinlich auch ein Mißgeschick im Eifer des Gefechts – Krola ist ein beherrscher, umsichtiger und gewandter Plauderer. Am unwahrscheinlichsten Sympathien für die Gastgeberin, die so weit gingen, dem Gesprächspartner gegenüber die eigene Genußsucht hochzuspielen, wenn es nur dazu dient, Jenny zu ihrem Auftritt kommen zu lassen. Denn sie wird implizit als bedenkenlose Abräumerin hingestellt, die in der Lage wäre, lieber einige Gäste auszutauschen, als eine Kränkung ihrer Eitelkeit hinzunehmen. Mit seiner Einschätzung liegt Krola also ganz auf der Linie des Autors, und insofern erweist sich der Erzählerkommentar, des Sängers Nachsicht verdanke sich einem »angeborenen Sinn für das Heitere« (JT 58), als Ironie. Obwohl er bereits seit 15 Jahren zur anderen Seite gehört, zur dominanten Fraktion, ist Krola unfähig, jene halsbrecherische Aufrichtigkeit bewußter Künstler abzulegen, die darin besteht, die eigene Rolle der gehobenen Prostitution zuzurechnen,¹² und aus dem Aussprechen den Genuß der Abgeklärtheit zieht. Ein Fall von Hysterese: Das in langer Sozialisation erworbene Wertungs- und Verhaltensmuster überdauert die Situation, in der es erworben wurde.¹³

Jenny singt das Lied eines Mannes, dem sie den Laufpaß gab, weil er nicht genug abwarf. Die künstlerischen Darbietungen der Soiree zeigen ausnahmslos eine Schlagseite ins Seichte. Und der hochkulturelle Schein wird vollends durchbrochen, als es gilt, die gebildete, aber vergleichsweise mittellose Corinna als Schwiegertochter zu verhindern. Die zentralen Handlungselemente stützen eine Lesart, die die Autorintention auf Entlarvung festlegt. Von der dominanten Wertungssteuerung sollte man sich jedoch nicht die Abstufungen verdunkeln lassen. Auf Corinnas Ansinnen reagieren die Eheleute Treibel uneinheitlich, Jenny sofort und entschieden ablehnend, während der Preußisch-Blau-Fabrikant Treibel eine Verbindung Leopold-Corinna nicht unstandesgemäß finden kann und seiner Gattin eine gedächtnislose Anmaßung vorhält: »[...] wir sind die Treibels, Blutlaugensalz und Eisenvitriol, und du bist eine geborene Bürstenbinder aus der Adlerstraße. Bürstenbinder ist ganz gut, aber der erste Bürstenbinder kann unmöglich höher gestanden haben als der erste Schmidt.« (JT 191) Nun wird die Widerrede sogleich bagatellisiert, weil ihre Schwachstelle auf der Hand liegt – Trei-

bel übergeht den Überholvorgang der einen Familien, der für Jenny der springende Punkt ist –, und mehr noch, weil Treibel nur wenige Minute später, im stillen Kämmerlein, einknickt: »Wenn sie am Ende doch recht hätte!« (JT 192) Eine der seltenen Stellen, an denen der Erzähler die Deutung gleich mitliefert. Es habe nicht anders sein können, denn Treibel stecke, »aller guten Geistes- und Herzensanlagen unerachtet«, »der Bourgeois [...] wie seiner sentimentalischen Frau tief im Geblüt« (ebd.). Sieht man von der organisierten Geblütsmetaphorik ab, bestätigt die Passage, daß der Habitus, den stets eine »Tendenz zur Beharrung in einer spezifischen Daseinsweise auszeichnet« (RK 29), sich mit hoher Wahrscheinlichkeit gegen den Charakter durchsetzt, zumindest im Ernstfall. In dem »kritischen Moment«, da »die Übertragung der Macht von einer Generation auf die andere« ansteht (RK 30), hängt alles davon ab, ob sich der Erbe von seinem Erbe vereinnahmen läßt, und tatsächlich schwenkt Treibel auf die Linie der Familientradition ein, eine Tradition ökonomischen Zugewinns. In der Stunde der Wahrheit wird die latente Spaltung der Fraktionen sichtbar. Doch stellt sich dann die Frage, warum Treibel immerhin vorübergehend rebellierte. Fontane selbst gibt in Handlungsführung und Kommentar einen Überhang an Charakterfestigkeit zu verstehen, wenn auch nur einen überschaubaren. Indem er mit Treibel innerhalb der Bourgeoisie eine etwas sympathischere Figur installiert, fällt auf Jenny ein um so unvoreilhafteres Licht – was dem Bedürfnis nach ein wenig Abrechnung entspricht (bekanntlich mit der Schwester: Jenny Sommerfeldt). Zugleich, wichtiger, bestätigt die Erzählung die Alltagswahrnehmung, besser: den *common sense*, der aus der Beobachtung, daß Individuen auch bei gleicher sozialer Position abweichende Standpunkte in ethischen (religiösen, politischen) Fragen beziehen, den tröstlichen Schluß zieht, daß unsere Wahlfreiheit dem Soziologengerede von Determinanten, Habitus usw. spottet.

Indes bietet der Roman eine Information, die den binnen-bourgeoisien Verhaltensunterschied unabhängig von moralischer Wertung und Autorintention zu erklären hilft. Wird Treibel als »das Produkt dreier im Fabrikbetrieb immer reicher gewordenen Generationen« vorgestellt (JT 192), ist unübersehbar, daß ein Hinweis auf die gleiche soziale Position der Ehepartner – und grundsätzlich: der angesprochene anti-soziologische Einwand – vom *Laufbahn-Effekt* absieht.¹⁴ Der *Neigungswinkel* von Jennys Karriere ist steiler als beim Ehemann. Wie immer man zur Reichweite sozialer Determinanten stehen mag, zumindest in diesem fiktionalen Fall korrespondiert die graduelle Differenz genau mit der graduellen Meinungsverschiedenheit in jener Erbfrage, auf die die Auswahl von Leopolds Ehefrau letztlich hinausläuft. Treibel schwankt, einerseits zwischen dem Gefallen an einer Gelehrtentoch-

ter, die die Koalition von Bildung und Besitz wieder aufleben ließe und zumindest nicht negativ zu Buche schlug, durch horrenden Geldausgaben, andererseits dem Ausbau der ökonomischen Basis durch eine satte Mitgift. Das Mischungsverhältnis von Bewahren und Ausbauen differiert zu dem bei Jenny, der nur zur Gratisanerkennung kulturellen Kapitals Bereit, das heißt zum Habitus des aufsteigenden Kleinbürgertums, dessen »Dispositionen nicht die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebene Herkunftsdisposition reproduzieren, sondern die *Fluchtlinie* der individuellen und kollektiven Laufbahn« (FU 527). Die Beharrung in einer Daseinsweise äußert sich hier im eingefleischten Unwillen, zu verharren, da »die bereits durchschrittene Laufbahn weiterlebt in der Form eines auf die Zukunft gerichteten Strebens« (ebd.).

Der Sozioanalyse geht es nicht darum, die Empörung der ökonomisch oder kulturell Besitzenden über die »Emporkömmlinge« in wissenschaftlicher Verbrämung zu verdoppeln, sondern um eine deskriptive Gewinn- und Verlustrechnung. Um mit den Nachteilen zu beginnen: Der steile Aufstiegswinkel macht sich in den Augen der Besitzenden als eine unangenehme, ja penetrante Form dessen bemerkbar, was man im Grundsatz selbst beansprucht: des Ehrgeizes. So wird von den Schmidts allein Jenny als die treibende Kraft der Ablehnung wahrgenommen, nicht Treibel. Überdies neigt eine Einstellung, die nur Werden und Erwartung kennt, kein Sein, zur Selbstverleugnung. Das kleinbürgerliche Grundgefühl einer Diskrepanz zwischen dem, was man ist, und dem, was man glaubt sein zu müssen, besteht fort, auch wenn sich das Sein längst vorteilhaft entwickelt hat.¹⁵ Überdeutlich wird das an Jennys Bereitschaft, *noch* eine Hanseatentochter, Hildegard, in der Familie zu verkräften, wenn sich Corinna nur so verhindern läßt. Dabei hat sie nicht zuletzt Corinna anvertraut, wie sehr ihr schon Helene zuwider ist – eine Vertreterin der Hamburger Großbourgeoisie, deren Auftreten von Jenny als überkandideltes Gehabe wahrgenommen wird, tatsächlich aber nur ein relatives Gefälle markiert, zwischen der Bourgeoise der ersten Generation, die die feinen Umgangsformen mühsam hat erlernen müssen, und einer Frau, der sie zur zweiten Natur geworden sind, aufgrund der Anciennität, der längeren Zugehörigkeit zur dominanten Fraktion. Obwohl Jenny die perverse Steigerungsform der Verfeinerung, die Erstarrung, mit Kopfschütteln zur Kenntnis nimmt, in Gestalt der Enkelin, die einer makellosen Puppe mehr gleicht als einem vitalen Kind, wiegt der Abscheu, diese eigene, ausnahmsweise selbstbewußte, wahrhaftige Empfindung, offenkundig nichts, wenn Corinna *ante portas* steht. Die Leichtigkeit, mit der sich Jenny dann doch, blitzschnell, an eine Einladung Hildegards macht, bezeugt neben dem Besitzstreben das Fehlen einer Negativgröße: Keine Spur von Stolz, der

Überzeugung also, Liebedienerei nicht nötig zu haben. Der unbewußte Mangel an Selbstachtung, an einer *certitudo sui* (FU 531), der Gewißheit, schon etwas zu besitzen, zu dem man stehen kann, erweist sich als ihr größter Vorteil; er verleiht Jenny eine allen anderen Beteiligten überlegene Handlungsfähigkeit. Daß sich im Hauen und Stechen ums ökonomische Kapital eine bereits vorhandene, wenn auch nur graduell höhere Selbstgewißheit handlungshemmend auswirken kann, ist an Corinna ablesbar, die, wie Jenny vor 30 Jahren, ins Geld zu heiraten gedenkt, aber von ihrem Vorhaben bemerkenswert rasch abläßt, als sich andeutet, daß Leopold seinen Heiratswunsch nicht gegen die Mutter wird durchsetzen können. Der bei Jenny und Corinna ungleich ausgeprägte Wille, möglichen ökonomischen Zugewinn auf Biegen und Brechen zu verwirklichen, erklärt sich nicht mit ungleicher ›Willenskraft‹, sondern dessen habitueller Ursache. Hier die betonierte Einstellung Jennys, nichts zu verlieren zu haben, dort die nicht weniger eingefleischte Einstellung der Gelehrentochter, bereits etwas darzustellen, sich also nicht *unbedingt* durchsetzen zu müssen, woraus erst die *Ansicht* (sprich: ein gesellschaftlicher Blickwinkel) zu resultieren vermag, daß bei allem ›Sinn für Äußerlichkeiten‹, ›seine Befriedigung [...] doch zu teuer erkaufte werden [kann]‹. (JT 235) Die geringere Verzichtleistung begünstigt das noblere Verhalten.

Typisch für die Schmidts, die dominierte Fraktion im Roman, ist die Doppeldeutigkeit ihrer Motivationslagen. Corinnas Vorzüge sind das offenselbstbewußte Auftreten und die enorme Redegewandtheit, ein »Pfund« (JT 205), das sie der Natur zuschreibt, zu dem aber ein liberaler Erziehungsstil sowie langjährige, ungestörte geistige Akkumulation beigetragen haben. Mit-hin stellt es, weil erworben, kulturelles Kapital dar. Wenn Corinna ihre »Trümpfe« (RK 30) zu nichts anderem einsetzt als seinerzeit auch Jenny ihre üppigen Formen, kastanienbraunen Locken und sentimentalen Phrasen: zum Angeln eines reichen Erben; und wenn die Grenze der Parallele allein darin besteht, daß Corinna sich des Einsatzes hundertprozentig bewußt ist – dann scheint Bildung in ihren Augen keinen Eigen-, sondern nurmehr Tauschwert zu besitzen. Davon abgesehen fördert sie nur noch die illusionsfreie Selbstbeobachtung, ein zweifelhaftes Vergnügen. Zumal Corinna ihrem Trostpreis Marcell am Ende vorrechnet, worauf sie als Gelehrtenfrau wird verzichten müssen, und nicht ausschließen will, daß sich mit der jetzt verhaßten Jenny ein *modus vivendi* hätte finden lassen,¹⁶ scheint ihre Funktion im Erzählkonzept darin zu bestehen, das Frohlocken Schmidts, die Tochter habe auf den richtigen Weg zurückgefunden, einer grandiosen Augenwische- rei zu überführen: Das vom Professor zur zeit- und interesselosen Weisheit überhöhte »Werde, der du bist« (JT 232) heißt – zieht man die Selbsttäu-

schung ab –, sich mit dem zu *bescheiden*, was man hat, und diese für gewöhnlich stillschweigende Trauerarbeit¹⁷ nennt Corinna beim Namen.

Verdankt sich Schmidts Pindar-Zitat mithin der Liebe zum Schicksal, dem *amor fati*? Nicht allein. Feiert er rituell das »Höhere«, besonders das spezifisch »Schmidtsche«: die Toleranz und die Selbstironie, die dem Materialismus der »neuen Zeit« trotzen, so predigt er, was auch soziale Absteiger zu predigen pflegen, wenn sie die Veränderung des sozialen Raums zu ihren Ungunsten bemerken: den Glauben an das Ewigwährende der eigenen Natur und Tradition.¹⁸ Was von derlei essentialistischen Vorstellungen zu halten ist, zeigt Corinnas Unzufriedenheit; pikanterweise ist es gerade ihr »soziales Kapital« (Bourdieu), sind es ihre Beziehungen, die den Glauben an die Zulänglichkeit der eigenen ökonomischen Mittel unterminieren und die Freude am »Schmidtschen« empfindlich mindern. Dennoch hat ihr Vater nicht ganz unrecht. Daß Corinna den Widerstand Jennys krass unterschätzt hat; daß sie, als sich die Ablehnung abzeichnet, ihren Familiennamen polemisch geltend macht und Jenny eine Neureiche schimpft,¹⁹ läßt den Glauben erkennen, in eine Ehe mit Leopold zumindest unanfechtbares Prestige einzubringen und daher ein Recht auf Gleichbehandlung zu besitzen. »Sie hat ganz den Professorentochterdünkel und ist imstande, sich einzubilden, daß sie dem Hause Treibel noch eine Ehre antut« (JT 197) – Jennys Worte erfassen, obgleich interessegeleitet verzerrt, wie weit die Vorstellungen der beiden Frauen von der eigenen Position in der sozialen Welt auseinander liegen. Da die Kriterien legitimer Rangbildung – Geld oder Bildung – selber Gegenstand des Machtkampfes zwischen den Fraktionen sind,²⁰ *des Kampfes um symbolisches Kapital*, bedarf es keiner großen Phantasie, sich auszumalen, wie konfliktgeladen eine Beziehung zwischen dieser Schwiegermutter und dieser Schwiegertochter sich gestaltet hätte. Nicht, daß sie unmöglich wäre, aber Corinna hätte eine umfassendere Schwerkraft zu überwinden: den aus dem Selbstbewußtsein erwachsenen Unwillen, die Spuren der eigenen Herkunft zu tilgen, um die Rolle der Bourgeoise geräuschlos ausfüllen zu können; bei Abendgesellschaften etwa nicht das »große Wort« zu führen, sondern das seicht moderierende. Keine leichte Umstellung: Wenn sich Corinna und ihr Vater in einem habituell ähneln, dann im Redefluß, einer sozial hoch determinierten Handlung, da und soweit sie die Zeit anderer in Anspruch nimmt. Die Einschätzung des eigenen gesellschaftlichen Stellenwerts kommt »niemals klarer zur Darstellung als darüber, in welchem Ausmaß man sich berechtigt fühlt, Raum und Zeit des anderen zu okkupieren« (FU 739), und die vorteilhafte Selbsteinschätzung der Schmidts äußert sich traditionell nicht in der bourgeoisen Variante der Okkupation – *large dinner, small talk* –, sondern in der bildungsbürgerlichen: (recht ansprechendes Mahl,) hohe Ge-

sprachskultur, noch höherer Monologanteil. Die Selbstironie der Schmidts entpuppt sich als eine sublimierte Form dieser teils bewußten, teils unbewußten Geringschätzung anderer. Vater wie Tochter bspötteln die Freude am eigenen Wort – *sie* kokettiert mit ihrer Zugehörigkeit zu einer »plauderhaften Familie« (JT 42); *er* macht den Abend darauf aufmerksam, daß man den Zeichenlehrer nur als ergebenen Zuhörer schätzt –, um dann munter weiterzuplaudern, zum (Distinktions-)Zeichen, daß man sich die Selbstironie leisten kann: eine intellektuelle Form des Besitzerstolzes.

Daß Schmidt überhaupt ein Standesbewußtsein zeigt, das in puncto Selbstgefälligkeit dem bourgeoisen kaum nachsteht; daß Monologisierfreude, kleinkarierte Geltungskämpfe mit Kollegen, Weltfremdheit und das doch sehr zerstreute Interesse an der Zukunft der Tochter ein wenig vorteilhaftes Gelehrtenbild ergeben und dies mit den Vorbehalten des so weltläufigen wie belesenen Nicht-Akademikers Fontane zusammenhängt, ist andernorts präzise beschrieben worden.²¹ Hinzugefügt sei nur noch eine Bemerkung zur sozialen Position eines Gymnasialprofessors im Kaiserreich und ihrer Darstellung. Bourdieu hebt hervor, daß das Bildungsbürgertum »eine beherrschte Position am negativen Pol des Feldes ein[nimmt], das sich selbst wiederum am herrschenden Pol des sozialen Feldes als Gesamtes befindet.«²² Aufgrund ihrer Kapitalsumme zählen die Gebildeten zur führenden Klasse, doch ihre Kapitalzusammensetzung verurteilt sie im Regelfall zur Position beherrschter Herrscher. Die *homologe* Stellung zu den schlechthin Beherrschten (›Proletariat‹, ›Unterschicht‹) ergibt sich aus dieser Ähnlichkeit im Unterschied, und für Bourdieu ist sie der wichtigste Grund dafür, daß sich die Gebildeten bisweilen mit den nach allen Kapitalsorten Unterprivilegierten solidarisieren. Fontanes Virtuosität besteht nicht zum mindesten darin, die doppelte Affinität – zu den absolut Beherrschten wie zu den absolut Herrschenden – als *double-bind* des betroffenen Individuums zu gestalten. Wie verdrängungsintensiv Schmidts ›souveräner‹ Umgang mit Jenny seit je gewesen ist, erweist sich, wenn er sein Herz, von Corinnas Abrechnung mit Jenny verzückt, mit einem Mal links schlagen läßt: »[...] wenn ich nicht Professor wäre, so wäre ich am Ende Sozialdemokrat.« (JT 207) Man kann dem Bekenntnis die Unverbindlichkeit vorhalten,²³ ergiebiger ist die Frage nach ihrem Grund. Es sind nicht allein Beamtenethos und Bildungstradition, die Schmidt vom wirklichen Protest Abstand nehmen lassen; mehr noch macht das uneingestandene Vergnügen am geselligen Beisammensein geneigt, der dominanten Fraktion die Bereicherungssucht nachzusehen. Als der Professor von der Landpartie zurückkehrt, gaukelt er seiner Haushälterin vor, sich einmal mehr bestätigt zu sehen: »[...] alle Gesellschaften sind Unsinn [...]« (JT 175) Doch läßt sich die Schmolke, im Roman mit allen Insignien der

Klarsicht versehen, auch hier nicht täuschen: »Er habe aber ganz fidel dabei ausgesehen, und sie sei überzeugt, daß er sich eigentlich sehr gut amüsiert habe.« (ebd.) Dieser Gebildete bedarf der Bourgeoisie zur Unterhaltung, zur Abwechslung von den erlebnisarmen Gelehrtenkränzchen, so wie Fontane sie als ein Faszinosum schätzt, als reiches Material.²⁴

Wie groß muß das Bedürfnis nach dosiertem Genuß der *monde* sein, wenn es den Ekel überlagert? Indem Fontane den stillen, anti-bourgeoisien Grimm ans Tageslicht bringt, vermag er die Kohäsionskraft von Geselligkeit erst zu dimensionieren. Bedenkenswert ist die leutselige Art des Zusammenhalts gerade heute, wenn Bourdieus Soziologie der Lebensstile den totalen Antagonismus der Fraktionen betont²⁵ und daher den Begriff Bildungsbürgertum konsequent durch den der dominierten Fraktion ersetzt. Fontanes Halbdistanz zur approbierten, amtlich kodifizierten Intellektualität hat es ihm ermöglicht, den Riß der Fraktionen kühl zu objektivieren, und doch einer schlichten Wertungssteuerung zu widerstehen, die das Zugehörigkeitsgefühl der Gebildeten einfach unter Dünkel und Lebenslüge abbucht: Der Chic ist unter den Fraktionen ungleich verteilt, doch versteht man sich so prächtig, daß man sich am liebsten das Du anböte. Es sei denn, es geht ums Heiraten.

Anmerkungen

- 1 THEODOR FONTANE, *Briefe an seine Familie*, 2. Bd., 3. Aufl., Berlin 1905, S. 174. (Brief vom 9. 5. 1888 an seinen Sohn Theo).
- 2 Vgl. LILO GREVEL, »Frau Jenny Treibel«. Zum Dilemma des Bürgertums in der Wilhelminischen Ära. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* (108) 1989, S. 179–198.
- 3 THOMAS MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1919], Frankfurt/M. 1988, S. 129.
- 4 Vgl. DIETER KAFITZ, *Die Kritik am Bildungsbürgertum in »Frau Jenny Treibel«*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* (92) 1973, Sonderheft, S. 174–101, hier S. 89.
- 5 Aufgrund der hohen Frequenz wird nach Siglen zitiert, bei jeweils nachgestellter Seitenzahl: THEODOR FONTANE, *Frau Jenny Treibel* [1893]. Zürich 1998 = JT; PIERRE BOURDIEU, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1982 = FU; PIERRE BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M. 1999 = RK.
- 6 Vgl. JT, S. 100.
- 7 Vgl. ULRICH ENGELHARDT, »Bildungsbürgertum«. *Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts*. Stuttgart 1986, S. 179.
- 8 Vgl. FU, S. 503.
- 9 Vgl. JT, S. 35.

- 10 Vgl. FU, S. 416ff.
- 11 Vgl. JT, S. 29: »Allgemein zugestanden war er ein sehr liebenswürdiger Mann, was er vor manchen seiner ehemaligen Kollegen voraushatte wie die mehr als gesicherte Finanzlage.«
- 12 Vgl. die einschlägigen Äußerungen von Vertretern des L'art pour l'art bei BOURDIEU: RK, S. 28.
- 13 Vgl. FU, S. 238ff.
- 14 Vgl. ebd., S. 187–193.
- 15 Vgl. ebd., S. 531.
- 16 Vgl. JT, S. 235f.
- 17 Vgl. FU, S. 189f.
- 18 Vgl. ebd., S. 191.
- 19 Vgl. JT, s. 205.
- 20 Vgl. FU, S. 497.
- 21 Vgl. KAFITZ, wie Anm. 4, bes. S. 76–81, 97–99. Wie Kafitz klammere ich die späte Ehrendoktorwürde aus, zumal sie erst ein Jahr nach Fertigstellung des Romans erfolgte.
- 22 Zit. n. KLAAS JARCHOW/HANS-GERD WINTER, *Pierre Bourdieus Kultursoziologie als Herausforderung der Literaturwissenschaft*. In: GUNTER GEBAUER/CHRISTOPH WULF (Hrsg.), *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt/M. 1993, S. 102.
- 23 Vgl. KAFITZ, Anm. 4, S. 97: »[...] Beamtenethos und Bildungstradition stecken ihm tief im Geblüt. Im Ernstfall erweist sich die Standesgebundenheit stärker als die Liberalität. Wenn Treibel nicht Fabrikant wäre und wenn Schmidt nicht Professor wäre – ja dann...«
- 24 »[...] ich lebe gern inmitten von Menschen, die 5000 Grubenarbeiter beschäftigen, Fabrikstädte gründen und Expeditionen aussenden zur Kolonisierung von Afrika. [...] Ich will nichts von ihnen, aber sie schaffen und wirken zu sehen, tut mir wohl; alles Große hat von Jugend an einen Zauber für mich gehabt, ich unterwerfe mich neidlos.« Zit. n. THOMAS MANN, *Der alte Fontane*. In: THOMAS MANN, *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Frankfurt/M. 1968, S. 42.
- 25 Vgl. FU, S. 442.

Die Entwicklung der deutschen Literatur ist ein Prozess, der sich über Jahrhunderte erstreckt. In der Antike und im Mittelalter lag der Schwerpunkt auf der Dichtung, die oft in Form von Epen, Dramen und Lyrik verfasst wurde. Die Renaissance brachte eine Erneuerung der Literatur hervor, die sich an die griechische und römische Antike anlehnte. Im 17. und 18. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit des Barock und der Aufklärung, in der die Vernunft und die individuelle Freiheit in den Mittelpunkt rückten.

Im 19. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit des Sturm und Drang, in der die Emotionen und die Individualität in den Vordergrund rückten. Die Romantiker suchten nach einer Verbindung von Natur und Kultur, und die Dichter des Sturm und Drang betonten die Kraft der menschlichen Seele. Im 19. Jahrhundert wurde die deutsche Literatur durch die Werke von Goethe, Schiller und Hegel geprägt. Goethes Faust und Schillers Wilhelm Tell sind zwei der bekanntesten Werke dieser Zeit.

Im 20. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit der Moderne, in der die Dichter die Grenzen der Sprache und der Form überschritten. Die Expressionisten suchten nach neuen Wegen, um die menschliche Erfahrung auszudrücken, und die Dichter der Moderne betonten die Individualität und die Subjektivität der Wahrnehmung. Im 20. Jahrhundert wurde die deutsche Literatur durch die Werke von Brecht, Mann und Grass geprägt. Brechts Theaterstücke und Manns Doktor Faustus sind zwei der bekanntesten Werke dieser Zeit.

Im 21. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit der Globalisierung, in der die Dichter die Grenzen der Nationen und der Kulturen überschritten. Die Dichter der Globalisierung suchen nach neuen Wegen, um die menschliche Erfahrung auszudrücken, und die Dichter der Globalisierung betonten die Individualität und die Subjektivität der Wahrnehmung. Im 21. Jahrhundert wurde die deutsche Literatur durch die Werke von Wenzel, Schickel und Schickel geprägt. Wenzels Die Leinwand und Schickels Die Leinwand sind zwei der bekanntesten Werke dieser Zeit.

Die Entwicklung der deutschen Literatur ist ein Prozess, der sich über Jahrhunderte erstreckt. In der Antike und im Mittelalter lag der Schwerpunkt auf der Dichtung, die oft in Form von Epen, Dramen und Lyrik verfasst wurde. Die Renaissance brachte eine Erneuerung der Literatur hervor, die sich an die griechische und römische Antike anlehnte. Im 17. und 18. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit des Barock und der Aufklärung, in der die Vernunft und die individuelle Freiheit in den Mittelpunkt rückten.

Im 19. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit des Sturm und Drang, in der die Emotionen und die Individualität in den Vordergrund rückten. Die Romantiker suchten nach einer Verbindung von Natur und Kultur, und die Dichter des Sturm und Drang betonten die Kraft der menschlichen Seele. Im 19. Jahrhundert wurde die deutsche Literatur durch die Werke von Goethe, Schiller und Hegel geprägt. Goethes Faust und Schillers Wilhelm Tell sind zwei der bekanntesten Werke dieser Zeit.

Im 20. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit der Moderne, in der die Dichter die Grenzen der Sprache und der Form überschritten. Die Expressionisten suchten nach neuen Wegen, um die menschliche Erfahrung auszudrücken, und die Dichter der Moderne betonten die Individualität und die Subjektivität der Wahrnehmung. Im 20. Jahrhundert wurde die deutsche Literatur durch die Werke von Brecht, Mann und Grass geprägt. Brechts Theaterstücke und Manns Doktor Faustus sind zwei der bekanntesten Werke dieser Zeit.

Im 21. Jahrhundert erlebte die deutsche Literatur eine Zeit der Globalisierung, in der die Dichter die Grenzen der Nationen und der Kulturen überschritten. Die Dichter der Globalisierung suchen nach neuen Wegen, um die menschliche Erfahrung auszudrücken, und die Dichter der Globalisierung betonten die Individualität und die Subjektivität der Wahrnehmung. Im 21. Jahrhundert wurde die deutsche Literatur durch die Werke von Wenzel, Schickel und Schickel geprägt. Wenzels Die Leinwand und Schickels Die Leinwand sind zwei der bekanntesten Werke dieser Zeit.

Rezensionen

King von Christen Kew und Henth...

... das ist nicht nur ein unterhaltendes, sondern ein wertvolles Werk. Die Darstellung ist lebendig und anschaulich. Die Sprache ist leicht verständlich und flüssig. Die Erzählweise ist fesselnd und führt den Leser tief in die Welt der Protagonisten ein. Die Charaktere sind gut gezeichnet und haben eine eigene Entwicklung. Die Handlung ist spannend und überraschend. Die Themen sind aktuell und wichtig. Die Sprache ist schön und poetisch. Die Erzählweise ist fesselnd und führt den Leser tief in die Welt der Protagonisten ein. Die Charaktere sind gut gezeichnet und haben eine eigene Entwicklung. Die Handlung ist spannend und überraschend. Die Themen sind aktuell und wichtig. Die Sprache ist schön und poetisch.

[Handwritten signature]

Fontane-Handbuch. Hrsg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Kröner 2000. XXIII, 1055 S. DM 128,-

An diesem Buch wird niemand vorbeikommen. Wer immer sich in den nächsten Jahren über Fontane informieren möchte, wird zum Handbuch greifen müssen – er wird nun, den Herausgebern sei es gedankt, endlich können. Eine große Lücke in der Fontane-Forschung ist damit geschlossen worden. Beinahe könnte man meinen, mit fast elfhundert Seiten »auf einmal« (leider viel zu eng und klein bedruckt, eine wahre Augenplage!) sei zum Phänomen Fontane nun aber Endgültiges, ja – Abschließendes gesagt, wüßte man nicht sicher, daß Fontane auch künftig ein »dankbares Tummelfeld« für Germanisten sein wird. Man weiß dies um so genauer, als nicht nur im Vorwort, sondern auch im Handbuch selbst an verschiedenen Stellen auf offene Felder verwiesen wird (u.a. zur Lyrik).

Vier große Komplexe prägen das Buch, wie man es von den Kröner-Handbüchern kennt: 1. *Theodor Fontane in seiner Zeit* (etwa 300 S.); 2. *Kulturelle Traditionen und Poetik* (160 S.); 3. *Das Werk* (430 S.); 4. *Die Wirkung* (etwa 130 S.). 22 Autoren (Jahrgang 1909 bis 1972!) aus sieben Ländern haben sich für eine umfassende Darstellung gewinnen lassen. Überwiegend begegnet der Leser Namen, die dafür bürgen, aus langjähriger Vertrautheit mit dem Gegenstand heraus die Souveränität entwickelt zu haben, die dem Leser auch die Begegnung mit Sekundärliteratur zu einem Vergnügen werden lassen kann.

Teil 1 setzt sich aus vier unterschiedlich langen, überwiegend essayartigen Darstellungen zusammen. Einem biographischen Teil (Leben und Persönlichkeit) folgt ein historisch angelegter, der die Zeitgenossenschaft Fontanes (Zeuge seines Jahrhunderts), die politische und wirtschaftliche Entwicklung betreffend, durch Belege aus allen Teilen des Werks eindrucksvoll vor Augen führt. Im biographischen Teil läßt die Eleganz der Formulierungen beinahe darüber hinweglesen: der Geburtstag der Mutter wird hier (S. 12) ausdrücklich mit dem 27.9. angegeben (wie im Kirchenbuch), während derselbe Autor kürzlich vom 21.9. als dem 100. Geburtstag der Mutter sprach, ohne daß ein Grund für die Änderung ersichtlich wäre. Ist es wirklich wahrscheinlich, daß Fontane mit seinen Geburtstagswünschen Jahr für Jahr seine Mutter sechs Tage zu früh ins nächste Lebensjahr eintreten läßt? Der dritte Abschnitt trägt vielleicht etwas unglücklich den Titel einer jüngst vom selben Autor veröffentlichten größeren Arbeit: *Fontane und das literarische Leben seiner Zeit* und untersucht Fontanes Beziehungen zu Zeitungen, Zeitschriften, Verlegern und Vereinen, wobei es etwas verwundert, daß drei Zeitungen ausgewählt wurden (*Berliner Figaro*, *Deutsche Reform*, *Kreuzzeitung*), ausgerechnet die *Vossische Zeitung* allerdings fehlt. Ein eigenständiger Abschnitt *Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus* beschließt Teil 1. Hier wie auch im folgenden, von einem Autor

allein bestrittenen Teil 2 wird deutlich, wie sehr die Texte über das hinausgehen, was man üblicherweise von einem Handbuch erwarten zu können glaubt: neben Sachinformationen erfüllen die Texte oft die Funktion eines meinungsfreudigen Forschungsberichts, und betrachtet man den jedem Abschnitt nachgestellten umfangreichen bibliographischen Teil genauer, so wird einem das Fehlen einer Fontane-Bibliographie bis zum Erscheinen etwas erträglicher gemacht. Um Mehrfachnennungen von Titeln zu vermeiden, wurde in den bibliographischen Teilen auf andere Stellen verwiesen.

Teil 2 untersucht zunächst (*Kulturelle Traditionen*) die Beziehungen Fontanes zur deutschen Literatur, geordnet nach Autoren, sowie zur Literatur anderer Sprachen, bevor Religion (und Kirche), Philosophie und bildende Kunst behandelt werden. In einem 2. Abschnitt (*Fontanes Poetik*) werden Kernbegriffe des Fontaneschen Werks (*Realismus, Verklärung, Humor*) sowie gattungsgeschichtliche Aspekte beleuchtet. Dieser Teil sei Studenten besonders ausdrücklich empfohlen.

Im Teil 3 wird erstmals eine große Zusammenschau über alle Teile des Werks geboten. Das Erzählwerk nimmt dabei erwartungsgemäß den größten Teil ein. Vier Autoren widmen sich allen Romanen, Erzählungen und Novellen sowie den Fragmenten und Entwürfen. Nach Informationen zu Entstehung, Veröffentlichung, Struktur, Motivatik finden sich hier Interpretationen, die auch da interessant sind, wo man ihnen nicht vorbehaltlos folgen mag: ist es wirklich so (S. 648),

daß »die gestorbene Effi droht [...], das Versagen der Ehe ihrer Eltern bloßzulegen.«? Das Gedichtwerk (zwei Autoren) wird getrennt in ein früheres und ein späteres (unter Einschluß der Balladen) und nimmt etwa den doppelten Raum ein wie die Darstellung der autobiographischen Schriften. Es folgen Tagebücher, Reisetagebücher und Briefwerk (drei Autoren). In letzterem wird eine Untergliederung in Themenbereiche geboten, was dazu führt, daß hier ein Punkt »Das Judenthum« auftaucht, der vorher unter 1.4 im Antisemitismus-Kapitel vermutet werden durfte, was den Leser, der im Vorwort las, die Kapitel seien in sich abgeschlossen, etwas verwirren dürfte. Immerhin 110 S. (sechs Autoren) sind dem journalistischen Werk gewidmet, unterteilt in *Die politische Journalistik, Bücher über Großbritannien, Die Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Die Kriegsbücher, Theaterkritiken und Literatur- und Kunstkritik*.

In Teil 4 – *Die Wirkung* – bieten schließlich fünf Autoren eine in dieser gedrängten Form sonst nicht zu findende umfangreiche Übersicht über Druck- und Editions-geschichte, Nachlaß, Forschungsstätten, über Literaturkritik und Forschung, unterteilt in *zeitgenössische Kritik und Literaturkritik im 20. Jahrhundert* sowie den aktuellen Forschungsstand. Eigene Abschnitte sind der Fontanerezeption im außerdeutschen Raum und Fontane in den audiovisuellen Medien gewidmet. Dem Charakter eines Handbuchs hätte es mehr entsprochen, wenn gerade hier statt essayistischer Texte Übersichten (z. B. zu Übersetzun-

gen und Verfilmungen) geboten worden wären. Im letzten Textteil *Fontanes Einfluß auf die Literatur des 20. Jahrhunderts* mußte dem begrenzt vorhandenen Platz Tribut gezollt werden. Namen wie Böll (Erzählung *Ein Pfirsichbaum in seinem Garten stand*, 1957; Zitat aus *Archibald Douglas* im Spätwerk *Frauen vor Flußlandschaft*, 1986), Botho Strauss oder auch Erwin Strittmatter hätten wohl erwähnt werden können. Ein Personenregister und eins zu den Werken Fontanes stehen am Schluß des verdienstvollen Bandes, der die Fontane-Leser lange begleiten wird. Selbst der Druckfehlerteufel war so beeindruckt, daß er nur selten zuschlug: im Inhaltsverzeichnis muß es auf S. VIII Bettina Plett heißen, S. 305 P. I.

Anderson, S. 1007 findet sich die letzte Literaturangabe doppelt – dies soll hier genügen.

Fontane behauptete bekanntlich, er habe trotz des Besitzes von Herman Grimms und Richard M. Meyers Goethe-Büchern »von Goethewissenschaftlichkeit keinen Schimmer«. Wer sich trotz des sehr hohen Preises zum Erwerb des Fontane-Handbuchs entschließt, kann jedenfalls nicht von sich behaupten, er habe von Fontanewissenschaftlichkeit keinen Schimmer. Man muß dem Fontane-Handbuch eine rasche Verbreitung nicht erst wünschen – es wird sich von selbst durchsetzen.

□ PETER SCHAEFER

Roland Berbig: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2000. XIV, 498 S., DM 168,-

Mit dem von Roland Berbig in Kooperation mit Bettina Hartz erarbeiteten und Ende des vergangenen Jahres im Verlag Walter de Gruyter erschienenen Band setzt die Theodor Fontane Gesellschaft ihre Schriften-Reihe fort. Neben zwei Quelleneditionen – *Theodor Fontane: Unechte Korrespondenzen 1866–1870*, hrsg. von Heide Streiter-Buscher und *Theodor Fontane und Friedrich Eggers. Der Briefwechsel*, hrsg. von Roland Berbig – tritt nunmehr als dritter Band ein Nachschlagewerk mit dem Titel *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*.

Das ist allerdings ein umständlicher Buchtitel, man darf gespannt sein, wie er durch die Forscher, die stets zu Abbriviaturen neigen, zurechtgemodelt werden wird. Vielleicht, indem man das Werk einfach nach dem Namen des Verfassers bezeichnet. Dem Autor des 1880 erstmals und danach in zahllosen Auflagen und Ausgaben erschienenen *Vollständigen Orthographischen Wörterbuchs der deutschen Sprache* ist es schließlich auch nicht gelungen, den Titel seiner Schrift populär zu machen. Man nennt sie heute schlicht *Duden*; daß es sich dabei eigentlich um die Angabe des Urhebers handelt, gerät leicht in Vergessenheit. Der

Versuchung nachzugeben, den von Berbig zusammengestellten Band als Handbuch zu bezeichnen, könnte zu Irrtümern und Verwechslungen führen. Beinahe gleichzeitig ist ja das von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger herausgegebene *Fontane-Handbuch* erschienen, in dem »eine umfassende Darstellung unseres heutigen Wissens über Fontane« gegeben wird (vgl. in diesem Heft, S. 65–67). Roland Berbig hat sogar einen Extrakt seines Bandes *Theodor Fontane im literarischen Leben* für das *Fontane-Handbuch* beige-steuert. Auf knapp 90 Seiten bietet es so etwas wie eine Kurzfassung des Buchs, also einen *Berbig enucleatus*, so daß sich die Frage aufdrängt, ob man sich den *Berbig* selbst, also das eigenständig erschienene Buch, überhaupt noch zulegen muß, wenn man schon das *Handbuch* besitzt. Der Preis von 168 Mark ist einer solchen Überlegung wert.

Vergleicht man den Abschnitt *Fontane und das literarische Leben* seiner Zeit im *Handbuch* mit dem *Berbig*, stellt sich heraus, daß der selbständig erschienene Band vollständiger, ausführlicher und leichter zu benutzen ist, außerdem einen aktuelleren Forschungsstand bietet. Der Abschnitt *Fontanes Beziehungen zu Zeitungen* enthält beispielsweise im *Handbuch* Unterkapitel zu 3 Zeitungen (die *Vossische Zeitung* ist merkwürdigerweise nicht darunter), im *Berbig* dagegen zu 19 Zeitungen; die Abteilung *Fontanes Beziehungen zu Zeitschriften* umfaßt im *Handbuch* Abschnitte zu 6, im *Berbig* zu 40 verschiedenen Zeitschriften. Das *Fontane-Handbuch* bietet also einen kursori-

schon Überblick, der *Berbig* ein detailliertes Nachschlagewerk. Zu den Vorzügen des selbständig erschienenen Bandes gehört, daß er großzügig gesetzt und relativ gut gestaltet ist, was vielleicht besonders auffällt, wenn man ihn mit dem *Fontane-Handbuch* vergleicht. Der Leinen-einband der beiden ersten Bände der Schriften-Reihe ist einem Einband gewichen, der nur noch wie Leinen aussieht.

Der Begriff »Literarisches Leben« bietet – trotz seiner Unschärfe, die in den Vorbemerkungen benannt wird – eine Möglichkeit, die Gesamtheit der Faktoren zusammenfassend zu benennen, unter denen Literatur entsteht, verbreitet und rezipiert wird, dieses ganze Netzwerk von Institutionen und Personen, von Beziehungen, Verhältnissen und Gepflogenheiten. Literatur und Leben miteinander zu verbinden, ist vielleicht das für den Literaturwissenschaftler Reizvolle an diesem Begriff; seiner Unschärfe wird – wie bei dem 1987 von Peter Wruck herausgegebenen Sammelband *Literarisches Leben in Berlin 1871–1933* – durch den Titelzusatz gesteuert. Hier geht es also um Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine, immer unter dem Bezugspunkt Theodor Fontane. Forschungsdesiderat und Leistung des eigenen Beitrags werden im Vorwort in einem Satz zusammengefaßt: »Wer Fontane in seinem komplizierten Lebens-, Bildungs- und Schriftstellerweg und seine eigenwillige Werkstruktur verstehen will, muß über die Kenntnis dieses Netzwerks verfügen.«

»Jede geistige Arbeit nimmt von dem Ort (ein unter Umständen schwerwie-

gendes Wort), wo sie sich niederläßt, einen ganz bestimmten Geruch an und kann ihrem eignen Erzeuger dadurch wie verleidet werden. Das habe ich oft durchgemacht.« Diese Sätze schrieb Fontane am 1. März 1895 in einem Brief an Julius Rodenberg, den Herausgeber der *Deutschen Rundschau*, mit dem er sich damals noch im besten Einverständnis befand. Es ist ein erstaunliches Feld von Institutionen, Personen und Beziehungen wie von literarischem Material verschiedenster Art, das man überblicken muß, um den »bestimmten Geruch« zu erspüren, den Fontanes Werke durch den Zusammenhang erhielten, in denen sie dargeboten wurden. Die Bibliographie rechnet mit 5–6000 Einzelpublikationen Fontanes in etwa 100 verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften (Fbl. 69/2000, S. 156). Seine 35 selbständigen Publikationen (der *Stechlin* mitgerechnet) sind in 15 Verlagen erschienen. Und Fontane war Mitglied in einer ganzen Reihe von literarischen Vereinigungen, von denen oft kaum mehr als der Name bekannt ist. Dazu kommt, daß Fontane eine profunde Kenntnis der zeitgenössischen wie der überlieferten Literatur besaß, nicht nur der Belletristik, sondern auch bestimmter Bereiche der Historiographie, daß er ein notorischer Zeitungsleser gewesen ist, daß er zahlreiche Persönlichkeiten des »literarischen Lebens« kannte, daß er etwa 700 Theatervorstellungen gesehen und rezensiert hat, daß von ihm annähernd 6 000 Briefe bekannt sind. Die Anzahl der Periodika, die Rezensionen oder andere Artikel über Fontane und seine Werke enthalten, ist noch

gar nicht bekannt. Auch über die Äußerungen von anderen Literaten über Fontane gibt es noch nicht einmal annähernd eine vollständige Übersicht. Das komplizierte Netzwerk zu überblicken, in dem die »geistigen Arbeiten« Fontanes stehen, ist also bereits quantitativ eine Herausforderung für jeden Literaturwissenschaftler.

Im *Berbig* ist aus dem umfangreichen Material, das mit dem Begriff »literarisches Leben« beschrieben wurde, eine Auswahl der »als wesentlich anzusehenden Faktoren« getroffen worden. Dargestellt werden in jeweils umfangreichen Kapiteln folgende Themenbereiche:

1. *Fontanes Beziehungen zu Zeitungen* (Auswahl);
2. *Fontanes Beziehungen zu Zeitschriften*;
3. *Fontane und der Buchhandel* (Beziehungen zu Verlagen und Verlegern);
4. *Gruppierungen, Vereine, Institutionen und Geselligkeit*.

Diese vier Abschnitte sind in jeweils selbständige Unterkapitel gegliedert, von denen jedes einzelne der Darstellung einer speziellen Beziehung Fontanes gewidmet ist. Jedes Kapitel enthält eine tabellarische Übersicht über die wichtigsten Daten und Fakten, eine referierende Darstellung und Hinweise auf weiterführende Literatur. Das Hauptaugenmerk der Autoren lag auf der Art und dem Charakter der Institutionen sowie auf den Beziehungen Fontanes zu ihnen. Erschlossen ist der *Berbig* zusätzlich durch einen sinnvollen Apparat, zu dem ein Personenregister, ein Register der Publikationsorgane, ein Register der Verlage, Gruppierungen, Vereine und Institutionen und ein Register der Werke Fontanes gehören. Auf die

Aufnahme der Haupteinträge in die Register wurde allerdings verzichtet. Wäre das wirklich so ein großer Aufwand gewesen? Da Verlagsnamen oft gleichzeitig Personennamen sind, überhaupt Verlage nicht von den Verlegerpersönlichkeiten zu trennen sind, birgt die Aufspaltung in die verschiedenen Register die Mißlichkeit, daß Dopplungen und bei der Benutzung Geblätter nicht zu vermeiden sind, auch Fehler und Versehen waren offenbar nicht ganz auszuschließen. Interessant ist das systematisch aufgebaute Siglensystem, das die Einarbeitung in die Literatur und die Benutzung dieses Bandes erleichtert. Da aber in der Forschungsliteratur bereits andere Siglen eingeführt sind, ist zu erwarten, daß durch die klugen Überlegungen doch nur ein Siglenchaos entsteht.

Von den Beziehungen Fontanes zu Redaktionen der Zeitungen und Zeitschriften konnten natürlich nur die wichtigsten in Auswahl beschrieben werden. Immerhin enthalten die beiden Abschnitte zusammen 59 Einzelbeschreibungen und ein Sammelkapitel *Einzelbeziehungen zu Tagesblättern*. Informationen, die man sich sonst mühselig zusammensuchen mußte, sind in diesen Kapiteln übersichtlich dargestellt. Wer mit Zeitungen im 19. Jahrhundert gearbeitet hat, weiß, wie aufwendig es oft ist, etwas über das spezifische Profil eines Publikationsorgans, seine Erscheinungsweise, seine politische Ausrichtung in Erfahrung zu bringen, die Art der Beziehungen des Autors zur Redaktion zu ermitteln, die Konzessionen, die eventuell mit dieser Beziehung verbunden waren.

Ähnliches ließe sich auch über die im 3. Kapitel dargestellten *Verlags- und Verlegerbeziehungen* Fontanes sagen. Die Unterteilung in *Frühe Verlagsbeziehungen*, *Fontanes Hauptverleger* und *Kleinere bzw. vereinzelt Verlagsbindungen* wäre vielleicht nicht nötig gewesen, da das Kapitel ohnehin übersichtlich bleibt.

Im 4. Kapitel sind *Gruppierungen, Vereine, Institutionen und Geselligkeit* dargestellt. Anders als in Wülfings *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde* konnten in diesem Zusammenhang auch die Gruppierungen beschrieben werden, über die außer aus Fontanes Lebenserinnerungen nichts bekannt ist.

Sämtliche vorgestellten Institutionen spielen in der wissenschaftlichen Literatur über Fontane immer wieder eine Rolle; eine Publikation, aus der man sich überblicksartig informieren konnte, hat es bisher nicht gegeben. Dem *Berbig* kommt das Verdienst zu, das von der Fontane-Forschung bisher erarbeitete Wissen zu den genannten Themenkreisen erstmals zusammengetragen und übersichtlich dargeboten zu haben. Es wurde bereichert durch Material aus den Standardwerken zur Verlagsgeschichte, zum Zeitungswesen im 19. Jahrhundert, zum Vereinswesen sowie durch weitere Literatur. Mitunter wünschte man sich eine allgemeinere Optik. Trotzdem ist das Buch nicht nur als Beitrag zur Fontane-Forschung von Interesse, sondern überhaupt für jeden, der sich mit der Literatur des 19. Jahrhunderts beschäftigt. Leider ist zu erwarten, daß der hohe Preis der Publikation auf mögliche Interessenten

(Studenten, Lehrer, Wissenschaftler, Interessierte) abschreckend wirken wird, sich selbst ein Exemplar zuzulegen. Vielleicht wäre es angebracht gewesen, ein dynamischeres Medium wie CD-Rom oder Internet-Edition für die Publikation des Materials zu wählen. Das hätte unter anderem den Vorteil, daß nach gewisser Zeit leichter neu bearbeitete Fassungen zu publizieren wären. Wie viel auf diesem Gebiet noch zu entdecken ist, zeigen nicht nur die weißen Felder unter manchen Kapiteln. Es ließen sich auch zahlreiche Beispiele aus den neuesten Forschungsergebnissen nennen. So wurde das Theodor-Fontane-Archiv erst kürzlich auf einen *Verein der Bücherfreunde* hingewiesen, in dem Fontane neben Otto von Leixner, Fritz Mauthner und Ernst von Wolzogen Vorstands-Mitglied gewesen sein soll. Auch Lesecafés, Literatentreffen, Stammtische (etwa die von Friedrich Holtze beschriebene *Società Oenologica*) und Bibliotheken verdienen stärkere Beachtung. Oder Freundeskreise wie der um die Merckels oder die Wangenheims. Überhaupt ist der biographische Aspekt hinter dem institutionellen zurückgetreten, was mit der Anlage des Buches zusammenhängt. Im Kapitel

über die Verlage verdiente vielleicht auch die Tatsache Erwähnung, daß durch den Groteschen Verlag Ende der 1930er, Anfang der 1940er mehrfach Restauflagen von F. Fontane & Co. aufgekauft wurden. Unter anderem vertrieb Grote 1939 eine Titelaufgabe der *Plaudereien über Theater*, die 1926 bei F. Fontane & Co. erschienen waren. Drei Bildtafeln wurden bei dieser Gelegenheit aus der Ausgabe eliminiert, und zwar 1. das Bild von Louise Erhardt und Frau Fried-Blumauer, 2. das von Paul Heyse und 3. das Gruppenbild deutscher Bühnenautoren, unter denen auch mehrere jüdische Schriftsteller waren (Mitteilung von unserem Bibliographen Wolfgang Rasch).

Sicher ließen sich dem *Berbig* einzelne Versehen oder Lücken vorhalten, das kann bei einem so komplexen Gegenstand gar nicht ausbleiben. Aber wer sich mit Fontane und seinem Werk befaßt, wird mir zustimmen: Roland Berbig hat mit seinem Buch einen Materialienband vorgelegt, den es sich lohnt, stets zur Hand zu haben. Ein Nachschlagewerk wie dieses Handbuch wurde dringend gebraucht.

□ KLAUS-PETER MÖLLER

Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998. 327 S. DM 48,-

Mecklenburgs Buch stellt das Resultat von »wiederholten Lektüren und Studien«(7) zur Prosa Theodor Fontanes dar. Es enthält acht zu verschiedenen Zeiten und Anlässen entstandene Texte, die

zum Teil überarbeitete Fassungen schon veröffentlichter Aufsätze sind, welche sich unterschiedlichen Aspekten des Fontaneschen Erzählwerkes widmen. Im ersten Kapitel, einer Art Präludium, fragt

M. nach der *Gegenwärtigkeit Fontanes*, im zweiten, längsten und »grundlegenden« (11) Kapitel wird unter dem Stichwort *Vielstimmigkeit* (mit Michail Bachtin) über *Dialogizität und Intertextualität* gehandelt, das dritte und vierte beschäftigen sich mit *mündlichem Wissen* bzw. *Aphorismen und anderen generalisierenden Sätzen*. Dem theoretisch von Pierre Bourdieu inspirierten Kapitel über die *Erzählkunst der feinen Unterschiede* folgt das über die erotischen *Zweideutigkeiten*, ihre *Formen und Funktionen*. Im siebten Kapitel widmet sich M. anhand des Briest-Spruches »Männer männlich, Weiber weiblich« dem *Reden mit fremden Stimmen* in *Effi Briest*, um dann mit einem Vorlesungstext, dem ältesten des Bandes, über den erzählten Tod im *Stechlin* zu schließen.

Zweifellos sind hier wichtige Phänomene des Fontaneschen Erzählens zum Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung geworden. Bevor deren Resultate aber knapp beschrieben werden, müssen drei prinzipielle Schwächen des angewandten Verfahrens zur Sprache kommen, die sich durch nahezu alle Einzelstudien ziehen. Da wäre zuvörderst der explizite Verzicht auf Interpretation jener Texte zu nennen, die M. unter einzelnen Aspekten »stichprobenhaft« (10) analysiert. Hier – wie in ähnlich angelegten Arbeiten – scheint eine Grundregel des Erkennens verletzt; nämlich die, daß sich das Teil erst aus dem Ganzen erschließt und vice versa. Diese Grundregel ist allerdings nicht wirklich zu hintergehen; und so basieren natürlich auch Mecklenburgs »exemplarische Textanalysen« auf einem

Sinnkonzept des Textes. Freilich ist das zumeist ein abstrakt-oberflächliches, gleichsam ex-zentrisches Konzept (vgl. 118), welches oft in Widerspruch zur Tiefe seiner Stichproben gerät und gelegentlich – dies wäre die zweite prinzipielle Schwäche – ziemlich deutlich durch die Brille ideologischer Präferenzen »eingefärbt« wird. Ms. theoretisch kaum zu begründende Scheu vor der Bestimmung eines singulären »Zentrum(s) in Fontanes sprachlich dezentrierten Texten« erklärt auch, warum viele Resultate seiner »Durchblicke durch das gesamte erzählerische Werk« (10) sich dann doch nur wie Allgemeinplätze, wie Paraphrasen jener »dominierenden Deutungsformeln« (8) lesen, die ihm doch »revisionsbedürftig« erscheinen (vgl. z.B. 16, 21, 119, 193). Manchmal muß M. dies eingesehen haben, etwa wenn er zu *Frau Jenny Treibel* schreibt, daß zum »Beweis« seiner Deutungshypothese (der feinen Unterschiede) »eine Gesamtinterpretation des Romans« erforderlich sei (193). Eben! So ist auch im Vorwort von »kritischem Interpretieren« und von »Versuchen in hermeneutischer *Minimal Art*« die Rede, wo am einzelnen Faden »[...] das ganze Gewebe« (10) zu erfassen vermeint wurde. Das gelingt allerdings nur bei der Interpretation eines kurzen Fragments, der *Rr-Novelle*. Die vollendeten Werke Fontanes sind denn doch zu komplex, als daß sie sich einer Minimal Art erschließen. Hauptsächlich aber postuliert M. den Perspektivwechsel weg vom Aspekt der epischen Integration, hin zu dem der »Offenheit für Welt« (9). Letztere Prioritätsetzung wäre – vorsichtig formuliert – die

Perspektive des Zeilenkommentators. In der Tat ist die Arbeit am ergiebigsten in den kommentierenden Passagen. Zur (dort nur besprochenen) Person des Predigers Cassel in *Effi Briest*, zum dubiosen christlich-sozialen Kontext von Lorenzen (33–40) und zur Greely-Gesprächsepisode aus dem *Stechlin* (107–114) etwa, hat er uns interessante Aufschlüsse zu geben. Statt all dies Fragwürdige nun in seiner sinngenerierenden Funktion zu untersuchen, hebt M. den Zeigefinger der *political correctness* und spricht vom »fatal mißlungen(en)« Spiel mit dem politischen Diskursfeld (40).

Für fatal mißlungen muß Rez. allerdings den Umgang des Verf. mit dem Diskursfeld der Fontaneforschung erklären, die dieser für »theoretisch eher unterentwickelt« (8) hält. Das wäre die dritte prinzipielle Schwäche seiner Arbeit. Gleich im ersten Abschnitt (*Die Fontane-Rezeption und ihre Defizite*) des ersten Kapitels stolpert man über holzschnittartige Vereinfachungen, konstruierte Scheingegensätze, läuft durch eingerannte offene Türen ... »Einerseits« sei »die subtile Erzählkunst, andererseits das gesellschaftskritische Potential der Romane Fontanes immer genauer ausgelotet worden« (14). Als wenn nicht die besten Arbeiten der Forschung gerade durch den Aufweis der wechselseitigen Vermittlung von Gesellschaftskritik und Erzählkunst ausgezeichnet wären. Selbst bei eindeutigen Gewichtungen wurde die andere Seite der Medaille von seriösen Autoren nie außer Acht gelassen. Weder hat Reuters gesellschaftspolitische »Überinterpretation« (15) die Sprachkunst Fontanes ignoriert

(vgl. z.B. Reuters differenzierte Ausführungen zum Symbol in Bd.2, S.602f.), noch Killy bei seiner »konservative(n) Einschätzung der erzählerischen ›Finessen« [...] als letzter Nachhall Goethescher Symbolkunst« das »Geschichtliche der politischen Gespräche« (so Killy selbst, *Wirklichkeit und Kunstcharakter*, S.197.). In ähnlicher Manier – hier aus Platzgründen leider nicht darstellbar – geht es dann mit der schiefen Polarisierung von Brinkmann und Müller-Seidel sowie dem Abstrafen anderer weiter. Das überschreitet beinaheschon die Grenze der wissenschaftlichen Solidität. Wenn – gegen die abstrakte Entgegensetzung von Individuum und Gesellschaft, die es in der Forschung sehr wohl gegeben hat und noch gibt – Fontanes Wissen um die Gesellschaftlichkeit des Individuums als »moderne [...] postidealistische Einsicht« (16) hypertrophiert wird, ist es, als hätten Aristoteles oder Hegel nie gelebt. Als Einsicht über Fontane ist sie übrigens nur eine der erwähnten Paraphrasen älterer Forschung.

Nun zum Hauptstichwort »Vielstimmigkeit«. Daß »Fontanes Romane [...] ein virtuos, ebenso witziges wie erkenntnisförderndes Spiel mit Sprache und Bedeutungen, Bildern und Mustern, Werten und Normen inszenieren« (21), ist heute in der Forschung nicht mehr strittig. Doch steckt der Teufel im Sinn der Formulierung und in der Anwendung dieser These. Die Romane inszenieren nichts (außer Interpretationen), sie *sind* die Inszenierung. Was und wozu aber inszenierte der Autor? M.s Antwort ist ausweichend technizistisch: »Die Vielstim-

migkeit der Prosa Fontanes läßt sich bestimmen als künstlerische Bearbeitung der sozialen Redevielfalt [...] als Denk- und Lebensformen, von Mentalitäten, Ideologien und Diskursen« (23). Bearbeitung zu welchem Ende? In diesem Zusammenhang gerät dann immerhin der Fontanesche Humor in den Blick, sein – wie M. mit Fontane schön sagt – Wechselspiel von humoristischer Versöhnung und humoristischer Verhöhnung. Das letztere wird mit Bachtin begriffen als »karnevalistisches« Lachen über herrschende Mächte und Ordnungen, Verhaltens- und Denkmuster« (24). Der folgende exemplarische Querschnitt dazu gehört mit zu den besten Abschnitten des Buches. Aber auch hier kommt der benannte Pferdefuß zum Vorschein, wird die Vielstimmigkeit gerade verfehlt, wenn man das primäre Problem der »epischen Integration« ins zweite Glied stellt. Es bedeutet z.B. *Einstimmigkeit* – und Ignoranz gegenüber der Forschung –, den Apotheker Gieshübler als »komische und zugleich positive Gegenfigur« (29) zu bezeichnen; er ist – wie wir heute wissen – noch sehr anderes in der Welt von *Effi Briest*, der Welt eines »autonomen poetischen Zeichensystems«, welches Fontanes Texte nach M. angeblich *nicht* sind (31). Was sollten sie sonst sein? M.s Alternative: »sie arbeiten und spielen soziokulturell vorgegebene Zeichensysteme durch«, stellt erneut eine Scheinalternative dar, hinter der, so fürchtet man, die Verwechslung von Autonomie und Autarkie lauert ...

Eines der Zeichensysteme, welches Fontane »durcharbeitet« – für seine Zwecke

allerdings – ist das des Geschlechterdiskurses. M.s allgemeiner Behauptung über Fontanes Umgang mit dem von ihm verwandten einschlägigen »Bilder(n), Muster(n) und Mythen«, F. setze »zunehmend auf Differenz statt auf Identität« (43) von Muster und Figur, kann – cum grano salis – zugestimmt werden. Der Anwendung auf Melusine von Barby aber entschieden nicht; mit seltsam schematisch operierenden »Argumenten« kommt Mecklenburg zu dem Schluß, sie zeige »mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten« mit ihrer Namenspatronin. Dabei stellt sie doch lediglich eine radikal modernisierte Melusine sensu Fontane dar.

Bei seiner Beschreibung der Gestaltung von Sexualität steht neben Präzision auch unreflektierte Wertung. Es sei »mehr als zweifelhaft«, ob Fontanes Symbolik »die intendierte psychologische Dimension des Erotischen differenziert erfaßt« habe (49). Dergleichen ist nicht nur Ansichtssache. Hätte M. z. B. das Brentano-Gedicht *Die Gottesmauer*, welches er selber als ein Beispiel für Fontanes »aufwendigen symbolischen Apparat« anführt, wirklich gelesen, wäre ihm vielleicht aufgegangen, welches differenzierte, aber krude Selbstbild Effis damit im Subtext entfaltet wird.

Der letzte Abschnitt des ersten Kapitels handelt von gesellschaftskritischer »Diagnostik und individualisierender Ethik als spannungsaufbauenden Polen der Texte«. Darin käme das Interesse des Erzählers an der Art und Weise zum Ausdruck, wie das Individuum seine begrenzten Spielräume für Autonomie und

Integrität nutze (52). Nun ist es aber gerade *nicht* die von Mecklenburg modisch postulierte »kleine Ethik des Alltagslebens« (53), die das Handeln der Fontaneschen Hauptfiguren bestimmt. (Für einige Nebenfiguren und für den empirischen Autor mag das gelten.) Die Gespräche zwischen Innstetten und Wülfersdorf, so »ethisch belangvoll« sie auch sind, es bleiben Gespräche im gleichsam transzendenten Freiraum des schönen Wortes, welche an der Determination der Figuren und ihrem Schicksal nichts ändern. »Psychologische und gesellschaftskritische Diagnostik« werden dabei keineswegs stillgestellt, wie M. zu Recht schreibt (56); lebenspraktische Freiräume und die »kleine Ethik« erweisen sich jedoch – zumindest in den von Mecklenburg herangezogenen Texten – als Illusion oder fragwürdige »Hilfskonstruktionen«. Was bleibt, ist bestenfalls ein Akt der Selbstbehauptung, der oft physisch und psychisch über Leichen geht.

Das zweite Kapitel unternimmt einen weit ausgreifenden Versuch, den Titel und Untertitel schon anzeigen, allerdings eingeschränkt auf Phänomene der »Wiedergabe von Figurenrede« (61). Gleich am Anfang werden wir wieder mit Scheinproblemen konfrontiert. Wie sprachmimetischer Realismus und Verklärungskonzept, wie Vielfalt der Stimmen mit dem Fontane-Ton zusammenpassen (60), ergäbe sich zwanglos, wenn die von Mecklenburg geforderte Balance zwischen »subjektzentrierte(r) Hermeneutik und subjektdezentrierender Diskursanalyse« (62) erreicht worden wäre, wenn er die »auktoriale Selbstherrlichkeit« (118)

des Künstlersubjekts, nach dessen Regeln die »Stimmen« im Text ja doch zusammenklingen, für Fontane ernst genommen statt verabschiedet hätte. Dessen »Arrangement fremder Stimmen« (79) ist ein *Arrangement* zu etwas auf *allen* Ebenen thematischer Entfaltung. Dabei stellt sich allerdings die Frage nach dem »Wie« der Rededarstellung, durch die z.B. in der Rezeption Identifikation mit und Distanz von den Figuren gleichermaßen erreicht wird. Und in ihrer Beantwortung liegt eine der Stärken des Buches. Es ist wohl noch nie so erschöpfend zur »Poetik der Gänsefüßchen« bei Fontane gehandelt worden wie hier. Ob dann aber die resümierenden Schlagworte »sprach- und bewußtseinskritisches [...] realistisches Erzählen« (85) hinreichen, muß bezweifelt werden. Dergleichen wußte man nämlich schon vorher.

Dem in der Forschung keineswegs – wie Mecklenburg meint – »unbeachteten« Diskurszitat (jeder gute Kommentar widmet sich ihnen) gelten dann die erwähnten Streiflichter zum Antisemitismus, zur christlich-sozialen Bewegung, zur Ethik der Greely-Anekdote, (die hier wie Jenny Treibels Lied unter dem Stichwort »Dialogisierung eingebetteter Gattungen« behandelt wird). Das liest sich spannend und hat auf jeden Fall einen Eigenwert, auch wenn Mecklenburg die interpretatorischen Konsequenzen seiner Erkundungen scheut.

Das dritte Kapitel ist im wesentlichen eine differenzierte Beschreibung der Formen von Figurenrede, in denen »mündliches Wissen eine Rolle spielt« (128f.) sowie eine ebenso differenzierte Auflistung

der erzählten Gegenstandsklassen (von historischen Realia bis zum »kommunikativen Normenwissen«). Dem »Wanderer« Fontane kreidet M. dabei in der gewohnten wertenden Art an, daß der zu selten als »Sozialreporter« (133) unterwegs gewesen war, sondern »viel häufiger leider« die märkische Fachhistoriographie bereichern wollte. Mit »exklusiv mündlichem Wissen über die ›Prinz-Heinrich-Tage« etwa. Es ist aber genau dieses Wissen, »Liederlichkeitsmaterial« in erster Linie, was seine Texte politisch-historisch grundiert, mal stärker, mal schwächer: in einer noch keineswegs genügend erforschten Weise übrigens. Und auch jetzt begegnet uns – modal abgeschwächt – eine bekannte Scheinalternative. Die einschlägigen Gespräche bei Fontane wären »nicht so sehr als [...] poetische Autoreflexivität« zu interpretieren, »sondern mehr als spielerische Aktualisierung kultursemiotischen Wissens« (129). Wie, noch einmal sei der Einwand gestattet, wenn letzteres im Dienste des ersteren stünde?

In Kapitel IV überzeugen die Allgemeinaussagen zur technischen Funktion der untersuchten »Allsätze«, Redensarten usw. Zum Beispiel ihr Verständnis als »Versuchsbällons«, die dialogisch in den Bestand des common sense eingreifen, ihn »fortschreiben, bewußt machen oder problematisieren« (149). Oder die Feststellung ihres Auftretens als Witz und Komik, ihrer besonderen ästhetischen »Herausgehobenheit« bei gleichzeitiger Kontextgebundenheit und integrativen (!) Potenz (154). Problematisch wird es gelegentlich erneut in den Textanalysen.

Warum eine komische Nebenfigur wie die Schmolke »Eigenes und Kluges« sagen kann (171), nicht aber die »nahezu ausschließlich satirisch-kritisch angelegt(e)« (176) Adelheid, erklärt sich »nahezu« allein aus der Optik des Urteilenden. Gerade die komischen Nebenfiguren tragen bei Fontane stets Wichtiges zur epischen Integration und zur Informationsvergabe an den Leser bei, freilich beides gewissermaßen unter der Tarnkappe ihrer zumindest partiellen Lächerlichkeit. Das wäre eben allerdings erst im Zuge einer Gesamtinterpretation herauszubekommen.

Eine Gesamtinterpretation wird nun im fünften Kapitel, das ansonsten trotz Bourdieu nichts wirklich Neues bringt, dem Fragment einer *Rr-Novelle* gewidmet. Darin kommt auch eine komische Nebenfigur vor, eine antisemitische Tante, deren Funktion für den Textsinn (Spiegelung der weiblichen Hauptfigur) offensichtlich ist. Am fast noch ungestalteten Rohmaterial, das übrigen nicht H. W. Seiffert – so der Verfasser –, sondern W. Keitel zuerst veröffentlichte, weist Mecklenburg überzeugend die raffinierte Semantisierung der Leidensreaktion einer Ehefrau auf das (titelgebende) Räuspern ihres Mannes nach. Dieses »Leiden am Räuspern« enthüllt sich als verschobene Aversion der »Geborenen« gegen den wenig stattlichen Gelehrten-gatten von (sonst nicht explizierter) jüdischer Herkunft! Mehr als zwölf Seiten (203-216) benötigt der Verfasser übrigens für die Darstellung von Analyse und Interpretation des Fragments, das es auf etwa elf Seiten bringt. (Sogar zehn Seiten

verhandelt er dann über die zwei Worte »sogenanntes Matschwetter« aus *Mathilde Möhring*.) Mit geringerem Aufwand ist jedoch die Interpretation komplexer Texte – Voraussetzung jeglicher Allgemeinaussagen, die über bloße Datenpräsentation hinausgehen – kaum zu betreiben.

Der Wert des sechsten Kapitels, welches in gewissem Sinne das vorige fortsetzt, liegt darin, daß es sich einem Thema widmet, dem bis 1998 (vgl. Grawe in FBL 65/66) kaum systematisch Beachtung geschenkt wurde. M. erstellt eine hübsche »kleine Phänomenologie der Zweideutigkeiten«. Vor allem als »Männerrede« daher kommende Zweideutigkeiten, so meint er, dienen bei Fontane als soziale Mechanismen der Distinktion, zur »Abgrenzung nach unten« (262), aber auch der »Kompensation von Defiziten« (245). Während die Kompensationsfunktion für die Figur des van der Straaten als Bestandteil seines Psychogramms überzeugend nachgezeichnet wird, gerät jedoch die Betrachtung über die Pittelkow zu einer logisch schief argumentierenden, vulgärsoziologisch unterfütterten Interpretenschelte. Diese vergäßen bei ihrer stereotypen »Verehrung« Paulines deren »erniedrigendes Leben« (254), ihre deformierte weibliche Identität (256), ihre doppelte Demütigung durch zweideutige männliche Rede dessen, von dem sie auch ökonomisch abhängig sei (258). Schließen sich aber Wertschätzung und ein derartiger sozialpsychologischer Befund aus? Eigentlich hätte M. hier ein schönes Beispiel für seine im ersten Kapitel aufgestellten Behauptungen zu ethi-

schen Spielräumen gehabt, freilich ein zur Differenzierung nötigendes. Jedoch, das alte Ethikthema ist in der Literaturwissenschaft modischer – d.h. jünger – als das Paradigma des soziologischen Determinismus. Steht es nicht so, daß gerade Paulines plebejischer Behauptungswillen der – von ihr im übrigen selbst mit organisierten – Misere gegenüber sie dem Leser sympathisch macht? Ihr Versuch, einen Freiraum der Selbstbewahrung brachial zu verteidigen, der vor allem in ihren, von Mecklenburg marginalisierten, »verbalen Gegenkräften« (257) faßbar wird, wo auch sonst, angesichts der Kraft des Faktischen von Lebenspraxis?

In ein anderes Paradigma, nämlich in ein feministisches, verwickelt sich Mecklenburg zu Beginn des siebenten Kapitels beinahe bis zur Konfusion. Zunächst spricht er immerhin von den »Definitionsfallen«, in die »feministisches Emanzipationsdenken« geraten sei bei dem Versuch, »Weiblichkeit gegen ihre Festlegung im männlich-patriarchalischen Diskurs« (264) neu zu definieren. Dann deklariert er den von Effi zitierten Spruch des alten Briest als »Ideologem«: dieser sei heute sogar wiederum als »markiger Slogan für eine Wende im Geschlechterdiskurs« mißbrauchbar; ja, er stellt ihn mit einer subtilen Wendung gar unter Faschismusverdacht. Schließlich werden Effis ähnlich gelagerte Partnervorstellungen (»Gute Figur und sehr männlich«) als nach »authentischem Partnerwunsch eines jungen Mädchens« klingend bezeichnet (267), um sie sofort überzogen zu »sozialhistorisieren«. Ein solches Entree trübt die ohnehin nicht

ganz reine Freude an dem zu skizzenhaften Kapitel (knapp 16 Seiten), das sein großes Thema schlicht vergibt, weil es nicht einmal die einzige Frage hinreichend beantworten kann, die sich M. hier stellt: was Effi vor ihrer Ehe »von der Beziehung der Geschlechter« weiß (273), wie dabei eigene und fremde Rede ineinanderspielen, sowohl »romanimmanent« als auch »auf die Beziehung von Roman und Gesellschaft bezogen« (sic! 278). Etwas mehr Hermeneutik und etwas mehr Diskursanalyse wären da vonnöten gewesen. Was soll man schon mit einem Satz wie dem folgenden anfangen?

»Der ›Damenmann‹ Crampas, der Karrieremann Innstetten – zwischen beiden Mustern von Männlichkeit wird Effis weibliche Selbstverwirklichung zerrieben« (277).

Verkörpern nicht gerade *beide* Mannsbilder Objekte von Effis imaginärem Streben und Begehren, entsprechen sie nicht beide ihrem so sehr *fragwürdigen* Selbst, nach dessen fiktiver Wirklichkeit aber auch gefragt werden *sollte*?

Im letzten Kapitel will Mecklenburg zunächst »die Verbindung des Todesmotivs mit dem gesamten Romandiskurs [...] herausstellen« (289). Interessanter als diese doch wesentlich Bekanntes (nach)erzählende Passage – was wäre da alles herauszuholen –, ist die Untersuchung der »Figurenrevue zweideutiger

Besucher« (299) um Dubslavs Kranken- und Sterbelager. Sie folgt – so Mecklenburg – dem Konzept der schlußendlichen »Desillusionierung« des Alten über das »Menschliche« und ist gewissermaßen in Paare gegliedert: Hirschfeld/Moscheles, Uncke/Lorenzen, Adelheid/Agnes. Solcher Lemurentanz birgt brisante Weiterungen, z.B. hinsichtlich des Themas alt/neu, denen nachzugehen aber der Verf. einmal mehr vermieden hat. Statt dessen, wir sind am Ende des Kapitels und des Buches, beschreibt er mit einem Kontrastblick auf Thomas Manns *Buddenbrooks* eingängig, wie Dubslavs desillusioniertes Sterben in der erzählerischen Verklärung der »Lebensmusik« von Vorfrühling, aufsteigender Sonne, Schneeglöckchen und erstem Finkenschlag aufgefangen wird. Sollte diese apokalyptische Wiedergeburtssymbolik nicht doch – auf die erzählte *Geschichte* bezogen – einen tieferen Sinn haben als *erzählerische* »Verklärung« des »Ewig-Gesetzlichen«, das im Lichte der Desillusionierung betrachtet, für den Betroffenen eine grausame Angelegenheit ist?

Man wünscht sich, der Verfasser nähme sich einmal die Zeit, diesem Buch der Vorstudien eines der Interpretation(en) folgen zu lassen, denn von wirklich guten, etwa zum *Stechlin*, gibt es bislang keineswegs ein »Überangebot« (10).

□ MICHAEL MASANETZ

Fontane und die bildende Kunst [Ausstellungskatalog: SMPK, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin]. Hrsg. von Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster u. Moritz Wullen. Mit Beitr. von Ulrich Finke, Françoise Forster-Hahn, Hilmar Frank, Henrik Karge, Claude Keisch, Wolfgang Lottes, Peter-Klaus Schuster, Wolf Jobst Siedler, Immo Wagner-Douglas, Angelika Wesenberg u. Moritz Wullen. Berlin: Henschel 1998. 336 S. DM 49,90

Der umfangreiche Katalog zur Fontane-Ausstellung 1998 in der Berliner Nationalgalerie im Kulturforum, mit etwas über 150 Farb- und ebensovielen Schwarzweiß-Abbildungen, mit einführenden Texten und Bildkommentaren, mit Essays und bisher ungedruckten Fontane-Notizen reich ausgestattet, ist Ergebnis eines ersten Versuchs, den Kunstbetrachter und Kunstkritiker Fontane in das »offene System einer Ausstellung« (S. 8) zu bringen. Das war eine überfällige, lohnende, wenn auch nicht leichte Aufgabe. Fontanes kritische Schriften, Tagebuchaufzeichnungen und romanhaften Äußerungen zur bildenden Kunst nehmen im Rahmen seines Gesamtwerks eher ein begrenztes, bislang wenig beachtetes Feld ein. Seine aus heutiger Sicht oftmals merkwürdigen Bewertungen der Kunsterzeugnisse seiner Zeit entbehren nicht selten der Homogenität und erschweren den Zugang zu dem »Kunstkenner« Fontane, als den er sich selbst gern gesehen hat. Es war daher eine gute Idee, im Fontane-Gedenkjahr das Desiderat *Fontane und die bildende Kunst* zum Thema einer großen Ausstellung zu machen.

Das vieldeutige, auf die poetische Vorstellungskraft des Betrachters zielende Titelbild des Katalogs, John Everett Millais'

Mariana von 1850/51, führt mitten hinein in die Thematik der vom Kunsthistoriker Peter-Klaus Schuster 1978 veröffentlichten Studie *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. Schusters anregender Interpretationsansatz, christlicher Ikonographie verpflichtete narrative Symbolik in *Effi Briest* mit der Ikonographie des Marienlebens und des Sündenfalls Evas in der abendländischen Malerei in Verbindung zu bringen, führte ihn damals zu der (umstrittenen) These, Fontanes Kunsterfahrungen, insbesondere die der symbolkräftigen prä-raffaelitischen Bilder, seien inspirierend für die Bildwelten seiner späten Romane gewesen, in Millais' *Mariana* (das Fontane nirgends erwähnt hat) sei »bereits die Disposition von [...] Effi Briest vorweggenommen«.

Hundert Jahre nach Fontanes Tod hat Schuster, auf dieser pointierten Auslegung aufbauend, zusammen mit Claude Keisch und Moritz Wullen, ein »musée imaginaire der Kunsterfahrungen Fontanes« nachzubilden und den »unorthodoxen Kunstkosmos« des Dichters zu rekonstruieren versucht (S. 8). Man mag über das »Unorthodoxe« des Fontaneschen »Kunstkosmos« (falls es ihn denn gegeben hat) streiten, eindrucksvoll bleibt die Fülle des Bildmaterials zum eu-

ropäischen Realismus des 19. Jahrhunderts, das für Ausstellung und Katalog zusammengetragen worden ist. Besonders erwähnenswert ist die reiche Auswahl der hierzulande wenig bekannten Gemälde der englischen Präraffaeliten, die insbesondere aus Museen in London und Manchester ausgeliehen werden konnten, ferner die Zusammenstellung heute selten gezeigter Bilder, die im 2. Drittel des 19. Jahrhunderts auf den Berliner Akademieausstellungen zu sehen waren, sowie das zu Fontanes italienischen Aufzeichnungen zusammengestellte graphische Anschauungsmaterial, das überwiegend aus Beständen des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin herangezogen werden konnte. Dies alles wird jedem, der sich mit Fontanes Kunstauffassungen beschäftigen möchte, von Nutzen sein. Wenn hier trotz dieser insgesamt beeindruckenden Präsentation einige Einschränkungen zu den die Bilder begleitenden Essays und Kommentaren zu machen sind, so möge man darin den Ausdruck enttäuschter Erwartungen sehen, der sich bei der Lektüre eines so prächtig ausgestatteten Bildbandes einstellt.

Der Katalog nimmt Schusters einseitig-fixierten Deutungsrahmen zu *Effi Briest* konsequent auf: England habe Fontane die prägenden Anschauungsmuster für sein Romanwerk geliefert; Bilder – vorzugsweise präraffaelitischen – Kunst seien ihm gesellschaftsprägende Musterbilder gewesen, denen er die Wirklichkeit und Figuren seiner späteren Romanwelten nachgestellt habe. Nach Schusters Prämisse, dass »die Bilder der

Kunst unser aller Leben formen« (S. 7), ist dies folgerichtig, bedeutet aber, dass der eigenschöpferischen literarischen Ideen- und Gestaltungskraft Fontanes, der seine Themen und Gestalten nicht der Kunst, sondern dem Leben zu entnehmen pflegte, kein nennenswertes Gewicht zugesprochen wird.

Schusters Vorwort mit dem nicht nachvollziehbaren Schlüsselsatz: »Mit Fontane verändert sich nicht nur die Kunstgeschichte der Moderne, sondern in seinen Romanen verändert sich die Kunstwissenschaft insgesamt zu einer Handlungswissenschaft vom Menschen« (S. 7), folgt – gleichsam kontrapunktierend – Wolf Jobst Siedlers kurze *Nachdenkliche Absage*, die Fontanes Nähe zur Kunst überhaupt in Frage stellt. Schusters anschließender Überblicksbeitrag *Die Kunst bei Fontane* stellt Fontane mit seiner frühen Vorliebe für William Turner, die Präraffaeliten und später für Franz von Stuck als »entschiedenen Anwalt der Moderne« vor, der als »Flaneur, Augenmensch und Liebhaber der Künste« (S. 22) mit seiner »enzyklopädisch auf alle Lebensbereiche ausgreifenden Kunstbetrachtung« in den *Briefen aus Manchester* den ersten Versuch unternommen habe, »eine Geschichte der modernen englischen Kunst aus deutscher Sicht zu liefern« (S. 13), und der »von seinen lebenslang erworbenen Kunstkenntnissen« später als Erzähler »subversiven [!] Gebrauch« (S. 24) gemacht habe, so dass Fontanes Dichtkunst »von ›Fontane und der bildenden Kunst‹ nicht mehr zu trennen« sei (S. 25). Eine solche Einschätzung erfordert den Hinweis, dass

der allergrößte Teil der in den Jahrzehnten vor der späten Romanproduktion verfaßten wortreichen Auseinandersetzungen Fontanes mit Themen der bildenden Kunst in erster Linie feuilletonistische Auftragsarbeiten eines um Existenzsicherung bemühten Journalisten waren, dem dabei keinesfalls immer das ganze Maß der Freiheit zu Gebote stand. Die Manchester-Briefe waren eine Brotarbeit für die gouvernementale preußische *Die Zeit*. An diese Arbeit trat Fontane – mit seinen Worten – »nicht ohne Bedenken« und »völlig als Laie, im besten Fall als Amateur« heran, dabei die profunden Kunstkenntnisse anderer für seine Berichte nutzend; so insbesondere die seines Mentors in Sachen Kunst, Gustav Friedrich Waagens *A Walk through the Art-treasures Exhibition at Manchester*, ferner den offiziellen Ausstellungskatalog *The Art-Treasures Examiner* sowie Austen H. Layards Bericht *Manchester Exhibition in The Quarterly Review*, Tom Taylors *A Handbook to the british portrait Gallery in the Art treasures exhibition* und auch John Ruskins damals bereits in vier Bänden erschienene *Modern Painters*.

Die von Jörg Probst besorgte *Chronik* bringt wichtige Kunstereignisse zu Fontanes Lebzeiten und Fontanes eigene Beiträge zu Themen der bildenden Kunst in ein Datengerüst. Leider fehlen Fontanes Ausstellungskritik *Die Berliner Kunstausstellung* von 1860, veröffentlicht in der Wiener Zeitung *Das Vaterland*, und seine dänischen Kunsteindrücke von 1864, die die Auseinandersetzung mit der dänischen Malerschule und mit dem von ihm bewunderten Bertel Thorvaldsen enthal-

ten (dessen Name übrigens an keiner Stelle im Katalog erwähnt wird). In die *Chronik* aufgenommen ist dagegen ein Menzel gewidmeter Artikel *Das Krönungsbild* von 1866, der vor dem Abdruck in der *Kreuzzeitung* bereits als anonym Text im *Preußischen Staatsanzeiger* erschienen war; nur die kurze, ungezeichnete Nachschrift und die acht Tage später veröffentlichte Notiz *Zur Aufklärung* können Fontanes Feder zugeschrieben werden.

Der eigentliche Katalogteil thematisiert in zeitlicher Reihenfolge Fontanes Schriften zur Kunst: die Beiträge zur englischen Malerei (Moritz Wullen), die in die *Wanderungen* eingewobenen Kunsterfahrungen (Claude Keisch), die Kritiken zu Berliner Kunstausstellungen (Moritz Wullen) und die Kunstreisen, insbesondere diejenigen nach Italien (Immo Wagner-Douglas).

»Kaum ein anderer hätte zu seiner Zeit souveräner über die hohe Geltung englischer Kunst rasonnieren können« (S. 46), meint Wullen in seinem Beitrag *Kosmopolitismus in der Kunst. Fontane in England*. Zuspitzungen solcher Art, die insbesondere die Arbeiten Gustav Friedrich Waagens zu ignorieren scheinen, machen Fontane zu einem Connaisseur englischer Kunst, zu dem er sich – auch nach eigenem Eingeständnis – nur in begrenztem Umfang herangebildet hatte. Fontane habe seine englischen Kunstbetrachtungen, meint Wullen weiter, in ein »gesamteuropäisches Blickfeld« gestellt, »dessen Modernität für die Mitte des 19. Jahrhunderts geradezu sensationelle Züge« habe. Er habe damals bereits »die

Vision eines großen europäischen Kunst-
raums« gehabt, »dessen Mannigfaltigkeit
verbindet statt zu teilen«. Zu dieser Stili-
sierung sei Zweifel angemeldet. In seinen
Briefen über die Manchester-Ausstellung
von 1857 beispielsweise hat Fontane die
dort auch gezeigte europäische Kunst
nicht visionär ins Blickfeld genommen,
sondern sich auf die »modern painters«
Englands beschränkt. Vertiefenswert das
von Wullen im Abbildungsteil gebotene
Anschauungsmaterial zur englischen
Malerei. Die Auswahl bringt Abbildun-
gen von Gemälden, die Fontane einst zu
den »allersehenswertesten« gezählt hat,
so Johann Heinrich Füsselis *Thor im
Kampf mit der Midgardschlange* von 1780,
William Hogarth' *Marriage à la mode* von
1742/43 und dessen *Marsch nach Finchley*
von 1746 (leider ohne Fontanes Text), fer-
ner von William Turner, der insgesamt
mit acht Bildern vertreten ist, das von
Fontane so treffend beschriebene *Peace –
Burial at Sea* von 1842 (Wullen: »Ein
Meisterstück der sprachlichen Einfüh-
lung«, S. 73). Unter den präraffaelitischen
Bildern sind besonders zu nennen: Henry
Wallis' *Chatterton* (um 1855/56), William
Holman Hunts *The Scapegoat* (1854/55)
und John Everett Millais' *Autumn Leaves*
(1855/56) – Gemälde, mit denen sich
Fontane eingehender auseinandergesetzt
hat. Daneben ist Ford Madox Brown
gleich mit sechs, John Constable mit drei
Bildern aufgenommen, obwohl Fontane
beide – soweit bekannt – nirgends er-
wähnt hat, noch auf sie angespielt hat.
Der Katalog begründet Constables Auf-
nahme damit, dass es »kaum vorstellbar«
(S. 63) sei, dass Fontane die Werke Con-

stable auf der Manchester-Exhibition
übersehen habe. Zuflucht zu solchen und
ähnlichen Hilfskonstruktionen finden
sich bei all jenen Bildern – und deren
Zahl ist leider groß –, zu denen weder
Äußerungen Fontanes überliefert sind,
noch überhaupt geklärt ist, ob er die be-
treffenden Bilder je gesehen hat. So heißt
es zu Richard Dadds *Titania Sleeping*
(1841; in Manchester übrigens unter dem
Titel *Midsummer Night's Dream* ausge-
stellt): »Fontane hat das Gemälde zwar
nie erwähnt und über den Künstler nie
ein Wort verloren, doch ist es unwahr-
scheinlich, dass Fontane die ›Titania‹ in
der Manchester Exhibition von 1857
übersah. Immerhin fügt sie sich geradezu
illustrativ an jenes Urteil an, das Fontane
im Zusammenhang mit Turner über die
Arbeiten britischer Künstler fällt [...],
wunderbare Schöpfungen, reich an poeti-
schen Gedanken, aber überwiegend ver-
schroben. Zudem hatte der junge Fon-
tane durchaus einen Sinn für das träume-
rische Nocturno.« Zur Demonstration
folgt ein Vierzeiler aus Fontanes frühem
epischen Gedicht *Von der schönen Rosa-
munde!* (S. 84) Zu Francis Dicksees
schwülem Decadence-Bild *A reverie* von
1895 heißt es (S. 85): »Im Jahr der Man-
chester-Exhibition war Dicksee gerade
einmal fünf Jahre alt. Es ist nicht sicher,
ob Fontane überhaupt von der Existenz
eines Künstlers namens Dicksee wußte.
Denkbar wäre es [...]. Wie Fontane
nimmt Dicksee von der präraffaelitischen
Kunst berührte Stoffe behutsam auf und
läßt sie mit der eigenen Imagination ver-
schmelzen. Hunts Gemälde [*Awakening
Conscience* (1853–1886)] vor Augen, liest

man ›Effi Briest‹ als eine Geschichte des ›Awakening Conscience‹ und eine ähnliche Geschichte erzählt auch Dicksees ›Reverie‹.« Jacques Tissots moralisierendes Gesellschaftsbild *The Last Evening* (1873) erhält den Kommentar (S. 117): »Tissots Bilder wirken fast fontanesk und dies, obwohl weder Tissot von Fontane, noch Fontane von Tissot berichtet. [...] Spielerisch kombiniert, ergäben Tissots Bilder ganz gewiß eine stattliche Reihe von *Effi Briest*-Pendants.« Eine direkte Beziehung zu der von den Präraffaeliten beeinflussten Bildtrilogie eines Ehebruchs-dramas in Augustus Leopold Eggs *Past and Present* (1857/58) und *Effi Briest* wird präsentiert mit dem Satz (S. 88): »Die Handlung ist fast wörtlich die von *Effi Briest*«. Die Zitate mögen als Beispiele für die oftmals gesucht wirkenden Begründungen und Argumentationen zur Bildauswahl insgesamt genügen. Generell wünscht man sich eine stärkere Konzentration auf die von Fontane tatsächlich gesehenen, beschriebenen, interpretierten Bilder. Unter dem Einfluß des eingangs erwähnten Deutungsrahmens scheint sich die Thematik von Ausstellung und Katalog verselbständigt zu haben. Man hat versucht, die Romanwelten Fontanes in den Bildern der von ihm beschriebenen, aber auch der nicht beschriebenen Künstler zu finden, hat Analogien hergestellt und Bilder als Symbole zu Themen seines Erzählwerks ausgewählt. Auf diese Weise ist über weite Strecken aus *Fontane und die bildende Kunst* eine Zusammenstellung über »Die bildende Kunst und Fontane« geworden. Dies hat sich auch auf die im Großdruck eingestreuten,

einem Teil der Bilder beigegebenen Fontane-Zitate ausgewirkt; sie entbehren oftmals eines direkten Bezugs zum Bild.

Claude Keischs Beitrag *Das klassische Berlin* ist den Kunstthemen in Fontanes *Wanderungen* gewidmet. Im Mittelpunkt der Auswahl stehen zu Recht Johann Gottfried Schadow, Karl Friedrich Schinkel und Carl Blechen, Künstler, denen Fontane eine besondere Wertschätzung entgegengebracht hat. Am Beispiel von Carl Blechens *Walzwerk Neustadt-Eberswalde* (nach 1830), das Fontane in seine gute Stube hätte hängen mögen, wird anschaulich, was Fontane unter Verklärung des Häßlichen im Realismus und dessen künstlerischer Gestaltung – gleichgültig ob mit Worten oder Farben – verstanden hat. Fontane habe bei Betrachtung großer Künstler der ersten Jahrhunderthälfte »in erster Linie Etappen und Färbungen des Realismus zu entdecken« (S. 121) gesucht und daneben »auch ein Stück Selbstbefragung« geübt (S. 125), schreibt Keisch und spielt damit wohl auf Fontanes Neigung an, in seinen Kunstkritiken oftmals vom Speziellen aufs Allgemeine überzugehen, um ästhetische Fragen über Gemeinsamkeiten und Unterschiede von bildender Kunst und Dichtkunst im Realismus zu erörtern. Die Frage nach der Modernität sei »Leitmotiv« (S. 122) der Fontaneschen Kunstkritik gewesen, meint Keisch. Leider wird der schillernde Begriff Modernität, der das Besondere, Originelle, auch das Angreifbare, das die ertötende Monotonie Unterbrechende, das zu einer neuen Richtung in der Kunst Weiterführende meint, nur flüchtig reflektiert.

Es habe nicht in Fontanes Interesse gelegen, ein Programm für die Kunst zu entwickeln, betont Wullen im folgenden Beitrag zu Fontanes Berliner Ausstellungskritiken zeitgenössischer Kunst. Von der Kunst verlange er höchstens, »sich zu sich selbst in Differenz zu setzen und zwar über die Produktion von Neuem«. Das »Neue« erweise sich ihm »als letzter möglicher Sinnhorizont«. Damit weise Fontane »direkt in unsere Moderne« (173). Zu lapidar-plakativen Sentenzen dieser Art fehlen bedauerlicherweise Ausführungen über die aus den Fontane-Texten selbst gewonnenen ästhetischen Kriterien des Neuen, über die Integration von Neu und Alt, von Fontane zu allen Zeiten propagiert und eng mit seiner Auffassung vom Realismus in der Kunst zusammenhängend. Am Beispiel von Fontanes Interpretation der ersten Fassung von Anselm Feuerbachs *Iphigenie* (1862) glaubt Wullen, Fontanes Version einer Moderne erkannt zu haben; sie habe »nicht die Gestalt einer Iphigenie, sondern ganz sicher einer Berlinerin: lebensvoll, ›blond‹ und nicht zu ›schwer‹«. Gegen diese Diagnose ist nachdrücklich Einspruch einzulegen. Sie verkehrt Fontanes Interpretation in ihr Gegenteil. Das Berlinische in der bildenden Kunst erschien ihm »völlig ungenießbar«. Mit Adolph Menzel, Arnold Böcklin und Franz Skarbina setzt die Bildauswahl wichtige Schwerpunkte. Daneben kommt Eduard Hildebrandt mit einer luministischen Abendlandschaft von 1855 zu kurz, wenn man bedenkt, wie oft und ausführlich sich Fontane mit dem Werk gerade dieses Künstlers auseinanderge-

setzt hat. Oswald Achenbach fehlt ganz. Nur von Andreas Achenbach ist ein Seesturm von 1890 abgebildet, zu dem keine Äußerung Fontanes bekannt ist. Dabei hat sich Fontane mit den beiden Achenbachs, die die Berliner Kunstaustellungen in den sechziger Jahren regelmäßig beschickt haben und in jüngster Zeit eine Renaissance erleben, eingehend auseinandergesetzt und besonders auch an diesen beiden Landschaftsmalern seine kunstästhetischen Ansichten geprüft. Auch Georg Bleibtreu ist ausgespart. Gewiß, Schlachtenbilder sind heute unpopulär. Aber für Fontane waren sie ein wichtiges Thema. Stattdessen hat Wullen auch hier fontaneske Seiten in zeitgenössischen Bildern gesucht und gefunden, so in Anton von Werners langweiligem Porträt der *Hildegard von Werner im Schwarzwald an einem Bach sitzend* (1893) oder in Max Klingers *Eine Liebe (Opus X)* von 1887 (drei Abbildungen), zu denen uns Äußerungen Fontanes (wie zu Klinger überhaupt) fehlen.

Wagner-Douglas stellt in ihrem Beitrag *Alte Meister. Von der Bildsprache zum Sprachbild* Fontane als kunsthistorisch geschulten [!] Kenner der alten Kunst heraus. Ähnlich wie es Fontane beim Rückschauen auf Zeugnisse der Geschichte primär um deren Bedeutung für die eigene Zeit gegangen sei, so sieht Wagner-Douglas auch die Funktion alter Kunst in seinen Romanen mit dem rhetorischen Topos *historia magistra vitae* verknüpft. Die Kunst der alten Meister repräsentiere eine Weisheit höherer Ordnung, die im Wandel der Zeiten auf das eigentlich Menschliche zurückverweise.

»Als Präfigurationen und Typologien« blieben in Fontanes Kunstrezeption »die religionsgeschichtlichen Archetypen lebendig, nicht so sehr ihrem christlichen Sinn nach, sondern als romantisch verbrämte Naturgesetzlichkeit« (S. 241). Die Abbildungen, zumeist Kupferstichnachschöpfungen, geben einen ungefähren Eindruck von den Originalbildern selbst und werden von den passenden Fontane-Texten begleitet.

Die den Katalogteil ergänzenden Essays enthalten eine Fülle von Botschaften und Meinungen über die Seh- und Schreibprozesse des Kunstinterpreten Fontane. Das Sehen bei Fontane sei, so Wullens These in seinem gleichnamigen Beitrag, aus kunsthistorischer Sicht nur zu einem geringen Teil individuell gesteuert, sondern gehorche primär kollektiven, standardisierten Bildprogrammen, »deren jedes wie ein Warenzeichen den Namen eines Künstlers« trage (S. 260) und deren sich Fontane im sprachlichen Prozeß seiner Romane zum Zwecke der Kommunikation bedient habe. Hilmar Frank summiert in seinem Essay *Einige Grundbestimmungen des Kunsturteils bei Fontane* das Kunst- und Bildverständnis des Dichters mit Illusion, Einfühlung und – Fontane selbst zitierend – »Mitleidenschaft« (S. 266). Heinrich Karge sieht Fontanes zwiespältiges Verhältnis zur Kunstwissenschaft »zugleich durch Vertrautheit und ironische Distanz geprägt« (S. 267). Er macht auf die »an der Darstellungsart zeitgenössischer Galerieführer« orientierte Collagetechnik der *Wanderungen* aufmerksam und bringt Karl Schnaases bisher ungedrucktes Gutach-

ten zu Fontanes Planung der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* vom 25. Juni 1860, mit dem der Kunsthistoriker zugunsten Fontanes um staatliche Unterstützung für dieses Projekt beim preußischen Kultusministerium nachgesucht hatte. Es ist aufschlußreich für die ursprüngliche Konzeption der *Wanderungen* als »patriotisch anregende«, »historiographisch-topographische Schilderungen« (S. 276 f.). Auch die von Claude Keisch entzifferten Notizen Fontanes von seinen Besuchen der Berliner Akademieausstellung 1864 und der Ausstellung der Nationalgalerie 1878 erscheinen zum ersten Mal im Druck; sie dienten Fontane als Erinnerungstützen für seine Ausstellungsberichte und sind beispielhaft für Fontanes – wie Keisch treffend formuliert – »Frische und Unvoreingenommenheit des ›Laienurteils‹, das er zur Kunstform zu erheben mußte« (S. 282). Ulrich Finkes gekürzter und überarbeiteter Aufsatz von 1985 gibt einen guten Überblick über die Bedeutung der epochemachenden Art Treasures Exhibition in Manchester 1857 aus heutiger Sicht. Den englischen Präraffaeliten ist Wolfgang Lottes prägnanter Beitrag *Englische Malerei zur Zeit Fontanes* gewidmet, durch den Fontanes Auseinandersetzung damit in wünschenswerter Weise in den historischen Kontext gerückt wird. Françoise Forster-Hahn bringt in ihrem Beitrag *Über die Moral in präraffaelitischen Bildgeschichten und in Fontanes Effi Briest* das Thema der »gefallenen Frau« in der viktorianischen Gesellschaft und Schusters Fixation darauf ins Lot, indem sie »parallele Motive und die Affinität zwischen einigen der

präraffaelitischen Bilder in Fontanes Text eher als eine gemeinsame Faszination von dem Thema der »gefallenen Frau« innerhalb einer ähnlichen gesellschaftspolitischen Situation« sieht. Zu Recht bemerkt sie: »So verführerisch es sein mag, direkte Bezüge zwischen den präraffaelitischen Bildern und Fontanes Text zu konstruieren, so vorsichtig müssen wohl solche Verbindungen über eine gemeinsame Fassung durch das Thema und eine künstlerische Affinität in der Bildregie hinaus formuliert werden.« (S. 316) Angelika Wesenberg schließlich widmet ihren Essay Fontane und Liebermann. Sie sieht in Fontanes späten narrativen impressionistischen Momentaufnahmen und dem »noblen Skeptizismus« des Alterswerks eine Gemeinsamkeit mit dem großen Malerkollegen.

Versucht man das Bild des »Kunstexperten« Fontane, als der er in diesem im buchstäblichen und übertragenen Sinne

vielseitigen, nicht immer einsinnigen Katalog vorgestellt wird, zusammenfassend zu fokussieren, bietet sich ein Satz des alten Fontane selbst an, am 11. Februar 1895 an die von ihm hochgeschätzte Schauspielerin Paula Conrad gerichtet: »Ruhm und Größe sind meist mehr eine Annahme als eine Wirklichkeit und ist die Wirklichkeit auch wirklich mal da, so mischt sich so vieles mit ein, was die ganze Herrlichkeit wieder balanciert.« Gleichwohl: Die Beschäftigung mit Fontanes Themen zur bildenden Kunst bleibt lohnend. Der Katalog mit seinem reichen Anschauungs-, Ideen- und Quellenmaterial kann, trotz der Einwände, die notwendig waren, ein Anreiz sein, oberflächlich Gesehenes, zu kurz Gekommenes oder einseitig Betrachtetes aufzugreifen und die germanistisch-kunsthistorische Perspektive symbiotisch zu vertiefen.

□ HEIDE STREITER-BUSCHER

Theodor Fontane (1819–1898). *Un promeneur dans le siècle. Etudes publiées sous la direction de Marc Thuret*. Asnières 1999. (Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières N° 26). 323 S. F 130,-

Anders als etwa in den englischsprachigen Ländern, Italien oder Ungarn ist Fontane in Frankreich nach wie vor ein kaum bekannter Autor – trotz der französischen Herkunft seiner Familie und seiner vielfältigen Beziehungen zu Frankreich in Biographie und Werk. An dieser Tatsache, die Marc Thuret im vorigen Heft der *Fontane Blätter* dargestellt und scharfsichtig in ihren Ursachen analysiert hat (vgl. *Fontane Blätter* 70, S. 108–121),

hat auch das in Deutschland unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit vergangene Jubiläumsjahr 1998 wenig geändert. Für Fontanes Werk engagierte Germanisten der Pariser Sorbonne Nouvelle organisierten indessen im Oktober 1998 in der Maison Heinrich Heine der Cité Internationale Universitaire de Paris ein Kolloquium, die »Journées Fontane«, aus dessen Beiträgen der Band *Theodor Fontane. Un promeneur dans le siècle* hervor-

ging. Erklärtes Ziel der Publikation ist es, wie der Herausgeber Marc Thuret im *Avant-propos* hervorhebt, die Neugier der französischen Leser auf einen Autor zu wecken, der im kollektiven Bewußtsein der heutigen Deutschen eine der Bedeutung Goethes und Heines durchaus ebenbürtige Rolle spiele und von vergleichbarer Wichtigkeit für die deutsche Literatur sei (S. 5).

Der durch eine Chronologie der Vita ergänzte einleitende Aufsatz von Marc Thuret stellt Fontane als Wanderer in seinem und durch sein Jahrhundert vor, als wachen, sensiblen Beobachter und Kommentator und gleichzeitig als exemplarischen Repräsentanten des deutschen 19. Jahrhunderts, »une sorte d'Allemand emblématique«, der von dessen Entwicklungen, Verwerfungen, Ideen und Vorurteilen geprägt ist. Unter den Aspekten des – epochentypischen – problematischen Verhältnisses zur staatlichen Autorität, des Autodidaktentums und der »vocation retardée«, der »verspäteten Berufung« zum Romancier, zum »eigentlichen« Fontane, in dem die Geschichte der »verspäteten« Nation der Deutschen im 19. Jahrhundert sich spiegelt, porträtiert der Aufsatz Fontane mit ebensoviel Differenziertheit wie Klarheit und Konzentration. Gleichzeitig thematisiert er die ins 20. Jahrhundert vorausweisende Richtung der Fontaneschen Romankunst und gibt einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte, der die Bedeutung der politischen Wende 1989/90 für die Rezeption Fontanes und andererseits die Bedeutung seines Werkes für die »Rückkehr

der Deutschen nach Europa« unterstreicht.

Drei große Abschnitte unter den Titeln *Itinéraires*, *Le romancier et ses personnages* und *Fontane et la France* schließen sich an. Den ersten Abschnitt *Itinéraires* eröffnen Gilbert Krebs' Überlegungen zum jungen Fontane, insbesondere seiner Rolle im Jahr 1848, betitelt *Fontane et la révolution de 1848 ou Portrait de l'artiste en jeune homme*, die Fontanes Darstellung in den Autobiographien mit den verfügbaren historischen Zeugnissen konfrontieren und, stets im Rückgriff auf die Themen von Fontanes Werk in dieser Zeit, die für Teile des deutschen Bürgertums der Epoche charakteristische Entwicklung von Aufbruchstimmung und Hoffnung über die Radikalisierung während der Revolutionszeit hin zur Resignation nach 1849 und zum politischen »Realismus« nachzeichnen. Die Konsequenz, die Fontane als Künstler zieht, ist der Vorrang der Kunst vor der Politik; der Preis für das Leben als Schriftsteller das Sich-Arrangieren mit der etablierten Ordnung. Jürgen Ritte untersucht in seinem Aufsatz *Le voyage en France* das Werden des Erzählers Fontane in *Aus den Tagen der Occupation* und vor allem in *Kriegsgefangen*, Heide Streiter-Buscher verfolgt in ihrem Beitrag *Présence de Bismarck dans l'oeuvre romanesque de Fontane. Politique et esthétique* Fontanes Einstellung zu Bismarck als Person und Politiker und die immer neue Reflexion des Mythos Bismarck im Romanwerk mit vielerlei interessanten Hinweisen im Detail. (Heide Streiter-Buschers Aufsatz ist, wie alle deutschsprachigen Beiträge, in

Übersetzung von Marc Thuret abgedruckt.) Unter dem Titel »*Monde nouveau et dieux anciens*«. Theodor Fontane, *chroniqueur provincial et romancier moderne* setzt Peter Wruck die *Wanderungen* zum Romanwerk in Beziehung; als Angelpunkt der Argumentation dient ihm die Arbeit über die Bredows, Fontanes letztes Projekt, für das er die Vollendung von *Mathilde Möhring* ebenso hintanstellte wie die Ausarbeitung des *Likedeeler*-Entwurfs. Den Grund für diese Entscheidung sieht Peter Wruck in Fontanes fortbestehendem Interesse an der »Adelsfrage«: Das Bredow-Projekt war geeignet, die in den *Poggenpuhls* und im *Stechlin* geführte Diskussion um Gegenwart und mögliche Zukunft des Adels durch die Darstellung der Vergangenheit, der Junker-Familie par excellence, zu ergänzen.

Den zweiten Abschnitt *Le romancier et ses personnages* beginnt Eliane Kaufholz-Messmer mit einer Diskussion von Fontanes literaturgeschichtlicher Position, *Fontane et l'art du roman*, wobei sie den Akzent auf jene Züge legt, die auf die Literatur des 20. Jahrhunderts vorausweisen: die zunehmende Prävalenz der Form gegenüber Handlung, »Inhalt« und »Tendenz«, die Bedeutung von Leerstellen, »blancs«, und die Polyperspektivität der Erzählweise, die Fontane vom Realismus eines Zola entfernen, in die Nähe eines Henry James rücken und andererseits, über Flauberts Wunschvorstellung des »livre sur rien«, sogar bereits an den *nouveau roman* (oder »roman du regard«) denken lassen. Den »Quellen« von Fontanes Humor als einem charakteristischen Element seines Stils und seiner

Poetik geht Marc Thuret nach und illustriert an Beispielen das Nachwirken des Berliner Humors mit seinem Hang zur Verkürzung, »tradition d'impertinence et de sentimentalité«, des englischen Humors mit seiner Selbstironie, dem Geschmack am Bizarren und der Vorliebe für Stereotype und der als »französisch« geltenden Neigung zu »Pikanterien« und zum »Plauderton«. Humor als Mittel, die Forderungen des Realismus mit den Ansprüchen an die Kunst in Einklang zu bringen, ein Rettungsmittel auch vor dem Nihilismus und Ausdruck der Überzeugung, daß letzten Endes die Poesie über die Realität ebenso triumphieren wird wie die Imagination, die gut erzählte Anekdote, über die Geschichte, das historische Geschehen selbst. Den medialen Horizont des Romanwerks öffnet Gilbert Guillard mit seiner spannenden vergleichenden Analyse von *Effi Briest* und Fassbinders Film, die unter dem Stichwort *Un vaste contrechamp* Fassbinders Interpretation nicht nur des Romans, sondern vor allem auch der Fontaneschen écriture und die unterschiedlich akzentuierte sozialpsychologische Aussage transparent werden läßt. Unter dem Titel *Fontane et ses filles* widmet sich Eva Carstanjen der Vater-Tochter-Beziehung und ihren Spuren im Romanwerk, ehe Monique Dubar mit einem essayistischen *Portrait d'Effi Briest en Cendrillon, Nora, et...Froufrou* den Abschnitt beschließt, indem sie in der Figurenkonzeption Effis die Spuren der Frauentypen verschiedener *Aschenbrödel*-Adaptationen, der Ibsenschen *Nora* und der in Fontanes Romanwerk zweimal (in *Stine* und

Unwiederbringlich) zitierten »gefallenen« Kindfrau Froufrou aus dem heute so gut wie vergessenen Stück von Meilhac und Halévy aufspürt.

Am Beginn des dritten Abschnittes, *Fontane et la France*, widmet sich Yves Chevrel Fontanes Verhältnis zur französischen Literatur und zeigt, daß seine Kenntnis des französischen Romans wie die der Mehrzahl seiner deutschen Schriftstellerkollegen durch die im Feuilleton zugänglichen Informationen geprägt war. Daraus erklärt sich z. B., daß unter den 21 nicht deutschsprachigen Titeln, die Fontane bei den Umfragen 1889 und 1894 nach lesenswerten Büchern nannte, nur fünf französische sind, und diese von nur zwei Autoren, Emile Zola und Eugène Sue. Dagegen taucht etwa Flaubert, der im 19. Jahrhundert in Deutschland überhaupt kaum rezipiert wurde, nicht auf. Direkten Kontakt mit zeitgenössischer französischer Literatur hatte Fontane jedoch als Kritiker des Französischen Theaters, jener französischsprachigen Aufführungen im Schauspielhaus in den Jahren 1874–79, die er für die *Vossische Zeitung* besprach. Unter den aufgeführten Dramen war kein einziger Klassiker, es handelte sich vielmehr um Stücke, die meist schon in Übersetzung die deutschen Bühnen erobert hatten und deren Rang innerhalb der französischen Literatur Fontane durchaus realistisch einschätzte. Yves Chevrel setzt einige von Fontanes Kritiken mit etwa gleichzeitigen Äußerungen Zolas über dieselben Stücke in Beziehung, wobei sich interessante Korrespondenzen zeigen, aber auch signifikante Unterschiede, die die Verschie-

denheit der Poetik und des Realismusbegriffs erkennen lassen. In der charmanten Assoziationskette des Literaturkenners und -liebhabers parallelisiert Jacques Legrand Stendhal und Fontane, deren Leben und Werk keinerlei objektive, belegbare Berührungspunkte aufweisen, die er indessen, zusammen mit Montaigne, Mme de Sévigné, Diderot, Voltaire, Swift, Sterne, Boccaccio, Cervantes, Heine, Lichtenberg, Jean Paul und anderen einer »tradition européenne d'élégance intellectuelle« zurechnet. In seinem sehr engagierten Aufsatz *Fontane en France et en français*, der den in den *Fontane Blättern* publizierten Beitrag ergänzt und seinerseits durch eine chronologisch angelegte Bibliographie der Übersetzungen vervollständigt wird, stellt Marc Thuret die gesamte französische Fontanerezeption dar und analysiert die historischen, kulturellen, aber auch sprachlich-stilistischen Probleme, denen sie begegnete und noch begegnet. Der kurze Beitrag von Rüdiger Stephan, *L'œuvre de Theodor Fontane en France. Un témoignage*, ergänzt diese Analyse um praktische Erfahrungen mit der deutsch-französischen Kulturvermittlung aus der Sicht des langjährigen Leiters der Abteilung für internationale Beziehungen der Bosch-Stiftung, am Beispiel des gescheiterten Großprojekts einer Übersetzung von Fontanes Romanwerk, und kommt zu einem eher pessimistischen Fazit, das eine Verschlechterung der deutsch-französischen Beziehungen in den letzten Jahren infolge der nachlassenden Vermittlung durch die Zivilgesellschaft konstatiert. Der Praxis der Fontane-Übersetzerin entstammt

Denise Modiglianis hochinteressanter Aufsatz *Lire-écrire Fontane. Réflexions sur une pratique théorique du traduire*, in dem sie für eine Übersetzung plädiert, die sich als poetische Beziehung von Text zu Text versteht und infolgedessen der Gesamtheit der bedeutungstragenden Elemente des Textes, seinem »fonctionnement« als System, gerecht wird. In einer subtilen Analyse des Textsystems von *Ellernklipp* demonstriert sie, daß diese Erzählung, gleichsam eine »mise en roman de la ballade«, von der Mündlichkeit als beherrschendem Prinzip geprägt ist, was die Prävalenz des Rhythmus gegenüber der lexikalischen Ebene mit sich bringt, die in der Übersetzung berücksichtigt werden muß. Ebenfalls einen Blick in die Werkstatt des Fontane-Übersetzers gewährt Jacques Legrand in seinem Aufsatz *Les loches d'Altenbrak. Un traducteur essaie de jouer sur les jeux de mots de Theodor*. Welch verzwickte Übersetzungsprobleme Fontanes Dialoge und Wortspiele stellen können, wird dem deutschen Leser, der gewohnt ist, sie »einfach« zu goutieren, an einigen Beispielen erst klar: Was macht man mit der »Berliner Madamm«? Und wie gibt man den Leberreim Eginhards Aus dem Grunde wieder, der den Fürsten von Werle mit den so-

eben verzehrten Schmerlen in Verbindung bringt? Ein prince d'Antioche wird schließlich gefunden, der sich auf »loches« reimt, aber das kostet den Verzicht auf die Mésalliance eines Fürsten von Werle mit einer anhaltinischen Prinzessin ... Im spannenden letzten Aufsatz des Bandes schließlich geht Erika Tophoven auf verschlungenen Wegen den *Effi-Briest*-Bezügen im Werk Samuel Becketts nach, die ihn als aufmerksamen und begeisterten Fontane-Leser zeigen.

Ein Fontane-Band, der in der Vielfalt seiner Themen und Zugänge in der Tat neugierig machen kann und (auch den mit Fontane vertrauten deutschen Leser) zum Neu- oder Wiederlesen einlädt. Auf die unpedantischste Art, die denkbar ist, gibt er eine profunde Einführung in Leben und Werk Fontanes und stellt es gleichzeitig, auf der Basis ebenso eingehender Kenntnisse wie eines aus deutscher Perspektive oftmals frisch und ungewohnt wirkenden Blickes, in noch zu wenig thematisierte Beziehungen (Stendhal, Henry James, Beckett). Ein überzeugendes Plädoyer auch für mehr fundierte Komparatistik, die der Fontane-Forschung durchaus zu wünschen wäre.

□ CHRISTINE HEHLE

Walter Jens: *Wer am besten redet, ist der reinste Mensch. Über Fontane*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger 2000. 126 S. DM 38,-

Die Essayisten haben es mit den Fachleuten schwer. Was die Essayisten schreiben, sagen die Fachleute, wissen wir schon.

Das ist doch überhaupt nichts Neues, und außerdem, wenn man genau hinsieht, stimmt es auch nicht immer. Die

Fachleute machen weniger offenkundige Fehler als die Essayisten, weil sie jeden Hauptsatz durch Nebensätze sorgfältig austarieren und ihren Gegenstand erschöpfend behandeln – ja, erschöpfend. Was sie gerne übersehen, ist, daß sie nicht in gleicher Weise wie die Essayisten die Fähigkeit besitzen, die Sache auf den Punkt zu bringen. Wirkungsmächtiger sind allemal die Essayisten, und das soll man auch vorbehaltlos anerkennen. Ihren Bemühungen wird es daher an verdientem Lob nicht fehlen – wie etwa dem Fontanebuch von Walter Jens. Angezeigt ist es gleichwohl, im vielstimmigen Chor des Beifalls auch die Rolle des *advocatus diaboli* zu besetzen, wie er in Rom bei Heiligsprechungen Verwendung findet (zuweilen schläft er).

»Also wer am meisten red't, ist der reinste Mensch«, lautet es im *Stechlin*, und so ist auch einer der sechs Beiträge betitelt, aus denen Jens sein Buch zusammengestellt hat und der den Untertitel trägt »Das hohe Lied der Unterhaltlichkeit«. Der Titel des Buches allerdings lautet: »Wer am besten redet, ist der reinste Mensch« – was gefälliger klingt, aber nicht dasselbe besagt. Einen qualitativen Anspruch erhebt Dubslav nämlich ausdrücklich nicht, ihm geht es zunächst anscheinend nur darum, daß überhaupt gesprochen wird: »Schweigen kleid't nicht jeden. Und dann sollen wir uns ja auch durch die Sprache vom Tier unterscheiden.« Nun wissen wir sehr wohl, daß Dubslav ein charmanter und beziehungsreicher Plauderer ist, aber das ist er nicht zuletzt deswegen, weil er seine Grenzen kennt. »Paradoxen waren seine Passion.

»Ich bin nicht klug genug, selber welche zu machen, aber ich freue mich, wenn's andere tun; es ist doch immer was drin.« Die Behauptung hingegen, wer am besten rede, sei der reinste Mensch, hört sich an, als sei sie zum Lobe eines Rhetorikprofessors erfunden. So hatte es Dubslav nicht gemeint. Da hätte er seinen Engelke, Louis Henri Fontane seine Luise gleich entlassen können.

Vielleicht geht der problematische Titel – der an Fontane erinnert, ihn aber haarscharf verfehlt – auf eine Initiative des Verlags zurück, aber er hat sein Charakteristisches. In Aufmachung und Darstellung scheint mir manches zu sehr auf Wirkung berechnet. So ist dem Band etwa ein Schriftenverzeichnis von Jens beigegeben, das vier Seiten umfaßt – nur Buchveröffentlichungen. Wäre aber im vorliegenden Zusammenhang eine Notiz über die Erstdrucke (oder die Entstehungsdaten) der sechs Fontane-Beiträge nicht nützlicher gewesen? Daß es weder Literaturhinweise noch Zitatbelege gibt, läßt sich mit dem Charakter des Buches erklären, aber eine Information darüber, wann und bei welcher Gelegenheit die Beiträge entstanden sind, hätte dem Leser, wie noch zu zeigen wird, die Einordnung der Texte erleichtert. Der hochtönende Klappentext kann sie nicht ersetzen. Ein vorzüglicher Kenner wie Jens bedarf keiner übertriebenen Empfehlung. Nicht zuletzt seine Adaptionen von *Frau Jenny Treibel* für das Fernsehen (1982) und den Rundfunk (1985) sind für die Rezeption wichtig geworden, weil sie nicht nur den neuen Medien gerecht wurden, sondern den Roman auch »weiter-

dichteten«, indem sie die hanseatischen Einsprengsel bei Fontane vermehrt mit der Welt der Buddenbrooks verknüpften.

Kein Zweifel ist erlaubt an der tiefen Neigung, die Jens seit langem mit Fontanes Werk verbindet. Er ist fasziniert, und seine Faszination glüht in den vormals aufgelegten frischen Farben. Aber es ist eigentlich nicht mehr nötig, uns von Qualität und Rang dieses Werkes zu überzeugen (und dabei wohl auch ein wenig zu übertreiben, wie Liebende es gerne tun). Gehen wir um ein Geringes ins Detail. Der Beitrag *Immortal William. Über die Wallfahrt Fontanes zu Shakespeare* beginnt mit dem Datum »1. März 1849« und fährt dann fort, »um diese Zeit [...] zwischen den Reisen nach England« sei Fontane vermutlich mit seiner Übersetzung des *Hamlet* beschäftigt gewesen. »Um diese Zeit« – das sind nicht weniger als elf Jahre, die erste Reise erfolgte 1844, die dritte 1855. In Wahrheit hatte Fontane seine *Hamlet*-Übersetzung vermutlich bereits getätigt, bevor er das erste Mal nach London fuhr, ganz sicher aber handelte es sich nicht um eine Jahre währende Bemühung, wie Jens es suggeriert. Ganz ähnlich einige Seiten weiter, da lesen wir: »Fünf Jahre Arbeit von 1855 bis 1860 und ein großes Thema: Shakespeare auf der Bühne«. Unwillkürlich entsteht der Eindruck, Fontanes Shakespeare-Engagement habe sich in einer intensiven fünfjährigen Bemühung niedergeschlagen. Tatsächlich war der Journalist im Dienst der preußischen Regierung aber hauptsächlich mit ganz anderen Aufgaben beschäftigt und mußte sich die Zeit für seine Shakespeare-Aufsätze eher

abstehlen. Damit soll nicht Shakespeares erstrangiger Platz im literarischen Wertekanon des Märkers in Frage gestellt werden. Nur soll man sich nicht über die – zeitweise sehr gedrückten – Bedingungen, unter denen Fontane in London lebte und arbeitete und über seine realen Möglichkeiten täuschen. Und ob Fontane wirklich »exzellent« Englisch sprach, wie Jens behauptet? Es gibt andere Zeugnisse. So lebendig ist Jens' *Faible* für den »Seiteneinsteiger« auf dem Feld der Anglistik«, daß er dessen Vater fortlaufend mit den Vornamen Louis Henry ausstattet. Da würde sich der alte Gascogner bei aller Bonhomie aber doch gewundert haben! Der Rezensent muß als langjähriger Hamburger dagegen protestieren, daß Jens die anglophilen Munks »natürlich in Pöseldorf« situiert. Sie wohnten »natürlich« auf der Uhlenhorster Seite – die Alster trennt unheimlich.

Gewiß, es gab eine Zeit, in der es höchst notwendig schien, die Bedeutung Englands als das zentrale Bildungserlebnis Fontanes herauszuarbeiten (und demgegenüber die rational schwerer zu begründenden Verweise auf das »französische Erbe« etwas kleiner zu schreiben). Aber dabei handelt es sich, abkürzend gesagt, um Entdeckungen der 60er Jahre. Heute, so scheint mir, sind in Bezug auf Fontane vor allem Präzision und Nüchternheit geboten – um so länger wird die erstaunliche Renaissance, deren Zeugen wir wurden, von Dauer sein.

Aber wer gut oder am besten reden kann, ist auch in Gefahr, ein Opfer der eigenen Zungenfertigkeit zu werden. Keh-

ren wir zu dem Beitrag *Das hohe Lied der Unterhaltlichkeit* zurück! Jens beschreibt wie eine Romanfigur – es handelt sich um Kommerzienrat Treibel – einen Toast formuliert, »einen jener Toaste [...], die weit über Mittel und Möglichkeiten des Redenden hinausgehen. Sobald in den Romanen ans Glas geklopft wird, spricht der Meister selbst«, also der Autor Fontane. So weit, so gut. Zwei Seiten weiter folgt eine mehr allgemeine Würdigung der Fontaneschen Plauderkunst. Jens rühmt »höchstes Raffinement, Wechsel der Tonarten, Alternieren von eleganter Präsentation und schlichter Benennung: alles an seinem Ort und zu seiner Zeit, alles der gegebenen Situation und den Möglichkeiten der Person entsprechend.« Wiederum ist man zuzustimmen geneigt, tatsächlich aber waltet ein Widerspruch, denn zunächst haben wir doch gehört, daß der Autor seine Figuren gelegentlich mit einer Redefertigkeit ausstattet, die ihre »Mittel und Möglichkeiten« weit übertrifft. Da hilft es auch nichts, daß zuvor eine Selbstäußerung Fontanes zitiert wird, die der zweiten Auffassung zuneigt – von der läßt sich in gut Dubslavscher Manier behaupten, wenn der Künstler das Gegenteil gesagt hätte, wäre es genauso richtig gewesen. Es handelt sich übrigens um eine sehr alte Kontroverse der Forschung, und es soll Jens keineswegs ein Vorwurf daraus gemacht werden, daß er sie nicht zu entscheiden vermag. Der Mangel liegt vielmehr darin, daß er – nicht unähnlich Thomas Mann in seinem berühmten Aufsatz *Der alte Fontane* – mit seiner Eloquenz das Problem weniger aufzeigt als

zudeckt. Es ist das Unglück der Franzosen, meinte Christian Morgenstern, daß sie zu gut schreiben können (ein Unglück, mit dem man sich freilich zu versöhnen geneigt ist).

Wenn Lob Kontur haben soll, darf es nicht überfließen, und überhaupt scheint es mir in Rücksicht auf die vielstrapazierte Sprache besser, sparsam im Ausdruck zu sein. »Wer Fontane studiert«, lesen wir in dem Beitrag *Handwerksmeister und Sprachkünstler – Porträt eines hommes de lettres*, der das Buch eröffnet, »darf gewiß sein, daß alles, was er liest, Belletristik ist, glänzend formulierte Zeit- und Weltbeschreibung mit interessanter Historie und einem faszinierenden Personal«. Wirklich *alles*? Wäre Fontane selbst nicht der erste, der zugeben würde, daß vieles reine Brotarbeit war, oftmals auch ohne innere Überzeugung und nach einer Vorlage gearbeitet? Insofern scheint es mir auch nicht recht begründet, wenn Jens formuliert: »Der berühmte Satz Thomas Manns: »Es muß ja nicht alles über alle Maßen sein«, galt für Fontane nie.« Gerade Fontane hat Ähnliches wiederholt ausgesprochen, und ich halte es sogar für denkbar, daß Thomas Mann sich seinen künstlerischen Weisheitssatz wie so manches andere bei Fontane abgesehen hat. Das ehrt sie beide, und es zeigt nur, wie gut sie ihr Handwerk verstanden. Es mindert den Glanz Fontanescher Prosalandschaften doch nicht, wenn man einräumt, daß gerade der, der ihn zu studieren unternimmt, auch durch Sand und Heide wandern muß oder »Belletristik« im fragwürdigen Sinn des Wortes begegnet. Aber noch einmal: Wenn dieser erste

Beitrag des Buches ein Text von sagen wir 1970 ist, lese ich ihn anders als wenn ich ihn als aktuelle Stellungnahme verstehen soll. Denn damals ging es wirklich darum (wie es inzwischen in den großen Ausgaben geschehen ist), den inneren Zusammenhang des Gesamtwerks aufzuzeigen, mithin neben dem Romancier auch den Theaterkritiker, Reiseschriftsteller, Wandlungenschreiber, Gelegenheitsdichter usw. zu seinem Recht kommen zu lassen. Unvermeidlich kam dabei auch viel ans Licht, was niemanden interessieren würde, wenn es nicht eben von Fontane stammte. Damals galt es Interesse zu wecken, heute geht es eher darum, behutsam zu bilanzieren.

Solche Bedenken, die hier nicht weiter ausgebreitet werden sollen, können Wert

und Lesbarkeit des Buches jedoch nicht ernsthaft in Frage stellen. Ich weiß nicht, wie gründlich Jens Fontane gelesen hat, aber er hat ihn *gut* gelesen, denn was er dem Leser zu bieten vermag, ist gewissermaßen eine Essenz Fontaneschen Geistes, wie sie sich der älteren Generation der heute Lebenden darstellt. Alte Herren sehen sich zuweilen versucht, das was sie von Fontane wissen, aufzuschreiben oder zu sammeln. Das gelingt nicht immer, hier ist es gelungen. Am besten hat mir die Predigt in Ribbeck gefallen. Da gewinnt Jens' Sprache in der Erörterung der jüdischen Problematik bei Fontane mit einem Male einen erschütternden Ernst.

□ HELMUTH NÜRNBERGER

Mit Fontane durch England und Schottland. Hrsg. von Otto Drude.
Mit farb. Fotografien von Christel Wollmann-Fiedler. Frankfurt a. M.
u. Leipzig: Insel-Verlag 1998. DM 19,80

Das Vorhaben war ehrenwert und hat nach wie vor einen großen Leserkreis verdient: alle drei Großbritannienaufenthalte Fontanes unter einer einzigen Überschrift abzuhandeln, Fontanes Textvorgabe mit einem neuen Sachtext zu verzahnen und dann Farbfotos »unserer Tage« beizugeben, »die dem Leser zeigen sollen, wie der Besucher heute die ›Fontanestätten‹ sehen wird« (S. 10).

Zum Beispiel Floddenfield: Fontanes Schlachtenthema gekürzt, seine Ballade *Die Blumen des Waldes* in ganzer Länge zitiert, deren schottische Vorlage datiert, die Gewichtigkeit auch der Melodie be-

tont, eben die wurde im Jahre 1982 anlässlich der Überführung der Gefallenen des Falklandkrieges nach Großbritannien auf dem Dudelsack gespielt und: die Fahrtroute von Edinburgh nach Branxton nicht vergessen. Dazu auf einem Farbfoto der Blick auf das Schlachtfeld (S. 160–161): ein sichtbar heißer Sommertag, ein Getreidefeld kurz vor der Ernte, die mit dem Gespür für das unter die Haut gehende Detail in den Vordergrund gerückte einfache Holzbank, die keinen Gedanken an große Touristenströme aufkommen lässt, fast nur den Einzelbesucher duldet. Ein derartiges Ineinander von Text und Bild

ist ein hervorragend gewählter Ansatz. Über ihn wird nicht nur der Fontane-freund erreicht; hier darf sich angesprochen fühlen, wer ganz allgemein an England und Schottland interessiert ist und dabei *auch* erfahren möchte, wie Fontane die eine oder andere Sache gesehen hat.

Insgesamt ein Handbuch für die Vorbereitung der eigenen Schottlandreise und ein Begleitbuch für die Reise selbst. Nicht zu vergessen dabei: der leserfreundliche Preis.

Der Leser allerdings darf bei einer ganzen Reihe von Textstellen eine Korrektur erwarten. Das beginnt bei der Schreibung geografischer Namen. Fontane kommt im Hafen von Sheerness an, nicht in Sheernes (S. 13). Während der Kutschfahrt von Perth nach Inverness fährt er am Ufer des Spey (S. 124) entlang, nicht am Spy. Das geht aber mit falsch recherchierten Fakten bis zum Ende des Buches weiter. So schreibt Druce, die Fleet Street sei »auch heute noch das Presse-Zentrum Londons« (S. 48), während der Exodus der Zeitungsredaktionen schon 1987 abgeschlossen war. So ist die Front des Parlamentsgebäudes nicht nur 200 m lang (S. 29), sondern über dreihundert. Der Neubau des Parlaments, dessen damals umstrittenem Architekturstil Fontane letzten Endes doch mehr abgewinnen kann, als es »ein halbes Dutzend Schinkelsche Schönheitsbauten« (S. 29) vermag, war nicht durch ein Feuer in den vierziger Jahren (S. 29) notwendig geworden, sondern durch einen Brand am 16. Oktober 1834. William Turner sammelte die Eindrücke für seine Illustrationen zu Scotts *Poetical Works*

nicht »Ende der zwanziger Jahre« (S. 142), sondern während einer Reise in der zweiten Augushälfte 1831. Walter Scott bereiste nicht nur im Jahre 1814 das Hochland (S. 142), sondern auch schon 1810. Der höchste Punkt des Caledonian Canal liegt nicht bei 20 Metern (S. 133), sondern bei knapp 33 Metern. Die »kleine Stadt Oban mit ihren 70 000 Einwohnern« (S. 138) hat nur um die 7000 Einwohner. Die Fahrstrecke von Edinburgh nach Linlithgow wird mit 40 Kilometern angegeben (S. 99), während sie in Wirklichkeit 26 Kilometer beträgt. Holyrood Palace und Kinross House werden einem palladinischen Architekturstil zugeordnet, statt dem palladianischen (S. 94 und S. 156). Die Länge der ersten Eisenbahnbrücke über den Tay bei Dundee betrug nicht 3000 Meter (S. 116), sondern 3552 Meter.

Korrigiert werden müssen missverständliche Sätze in ihrer ganzen Länge. So auf S. 181: »Schon der sechsjährige Fontane interessierte sich für England und alles Englische. Damals, am Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts, lebte er mit seinen Eltern und Geschwistern in Swinemünde.« Oder auf S. 87: »Mitte des vorigen Jahrhunderts war Schottland bereits ein beliebtes touristisches Ziel. Noch Jahrzehnte zuvor, im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, war der Norden ein kaum besuchtes Land...« Aber schon ab 1760 kann vom »kaum besuchten Land« nicht mehr die Rede sein, und zum zweiten gehört zu »einigen Jahrzehnten« durchaus auch ein zeitliches Limit, das jedenfalls eine Jahreszahl vor 1800 ausschließen sollte.

Oder auf S. 142: »[...] erst [...] Joseph Banks durchforschte (Staffa) im Sommer 1772 und sah die größte der Basalthöhlen, die den Namen ›Fingal's Cave‹ bei den Fischern trug. In der Zeit des ›Ossian-Fiebers‹ war sofort das romantische Interesse geweckt.« Als wäre Johnson Romantiker gewesen, als hätte es vor der Romantik nicht das Zeitalter der Aufklärung gegeben, als wäre das Pittoreske *nolens volens* schon das Romantische. Oder auf S. 116, wo die Bauzeit der ersten Eisenbahnbrücke über den Tay in folgender Formulierung steckt: »Am 22. Juni 1871 wurde der Bau begonnen, knapp zehn Jahre später, am 31. Mai 1878 wurde die [...] Brücke eingeweiht.« Oder: »Weiter ging die Schiffsreise nach der etwa zwei Meilen entfernten Insel Iona, die ebenfalls klein, aber dennoch wesentlich größer als Staffa ist« (S. 143).

Bei der Aufzählung der Besucher der Insel Staffa heißt es (S. 142): »Samuel Johnson und James Boswell fuhren hin, John Keats und William Wordsworth stiegen in die Höhlen.« Boswells Kommentar zu jener Fahrt im offenen Ruderboot ist aber bis heute nichts hinzuzufügen: »We saw the island of Staffa at no very great distance, but could not land on it, the surge was so high on its rocky coast.«

Ab S. 159 stellt Drude die drei letzten Reisetage Fontanes und Lepels dar (»In

diese ›Lowlands‹ gingen die letzten Fahrten der beiden Freunde«). Dabei verlagert er den Ausflugsstap nach Floddenfield vom ersten Aufenthalt in Edinburgh – da wird er fast immer eingeordnet – in die Zeitspanne der letzten drei Tage in Edinburgh und macht aus Fontanes letztem Ausflugsstap – Melrose und Abbotsford – deren zwei, den vorletzten nach Melrose (S. 166–172) und den letzten nach Abbotsford (S. 173–177). Damit kommt er auf siebzehn Reisetage, nicht auf vierzehn, nicht auf sechzehn, nicht auf fast drei Wochen oder gar fast einen Monat – alles Angaben, welche die Literatur anbietet. Dabei lässt sich die Zahl der Schottlandtage genau ermitteln: Fontanes Anreisetag war der letzte Tag der ersten Dekade, dazu kommt die zweite Dekade vom 11. bis 20. August 1858, plus vier Tage der dritten Dekade. Macht fünfzehn Reisetage.

Und zum Schluss: Ein Buch für den täglichen Gebrauch ist der Titel auf keinen Fall. Die miserable Klebebindung macht aus ihm innerhalb kürzester Zeit eine ärgerliche Lose-Blatt-Sammlung.

Insgesamt: Gut gemeint, mit dem oben beschriebenen Ansatz sogar wünschenswert, aber in der vorliegenden Form eine leichtfertig verschenkte Gelegenheit.

□ KLAUS STELLING

Mit Fontane durch Frankreich und Flandern. Hrsg. von Otto Drude. Mit farb. Fotografien von Christel Wollmann-Fiedler. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel-Verlag 2000. DM 18,90

Mit diesem Band empfiehlt der Herausgeber all jenen Theodor Fontane als sachkundigen Begleiter, die seine Reisen durch Flandern, seine Spaziergänge in Paris und Versailles und seine Fahrten durch Frankreich nachvollziehen möchten.

Drude folgt zunächst den Spuren der zweiten England-Reise, zu der Fontane am 4. April 1852 als Korrespondent der preußischen *Adler-Zeitung* aufgebrochen war. Treffend ausgewählte Zitate aus seinen Briefen und Tagebuchnotizen vermitteln ein anschauliches Bild über seine Eindrücke von Köln, dem ersten Reiseziel. Nicht die Stadt, sondern die gotische Kathedrale regt zu mehrfachen Besuchen an und findet noch 1880 einen poetischen Nachklang im Gedicht *Zur Weihe des Kölner Domes*, von dem (leider) nur ein kleiner Auszug geboten wird.

Für die sich anschließende Reiseroute von Aachen über Lüttich, Löwen, Brüssel bis Ostende gelingt es Drude, die Fontane beeindruckendsten kulturhistorischen Stätten Flanderns ins Bild zu setzen. Die erste und einzige Begegnung des Schriftstellers mit Paris und Versailles (14. bis 22. Oktober 1856) vermittelt dem Leser jene widersprüchlichen Empfindungen, die die französische Metropole im Denken und Fühlen Fontanes auslöste.

Den ausgedehnten Reisen durch Frankreich 1870 bis 1871 ist – verständlicherweise – der größte Raum gewidmet, besuchte doch Fontane annähernd 20 französische Orte bzw. die sie umgeben-

den Schlachtfelder, wenn man von jenen absieht, durch die er als Kriegsgefangener (5.10.–24.11.1870) von französischen Behörden befördert wurde. Seine Erlebnisse und Eindrücke werden nach ihrem zeitlichen Ablauf vorgestellt, wobei ein Ortsregister und eine Kartenskizze hilfreiche Dienste leisten. Dabei konzentriert Drude die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Dörfer, Städte und Landschaften, die Fontanes weiteres Leben und sein schriftstellerisches Werk wohl am nachhaltigsten beeinflussten. Zitate aus Reisebriefen und vor allem aus seinen Schriften *Kriegsgefangen. Erlebtes 1870* und *Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen 1871* ergänzt der Herausgeber durch Informationen über das heutige Bild, das sich einem Reisenden auf diesen Wegen darbietet. Der Gewinn der Lektüre wird durch kleine Exkurse über französische Geschichte und Querverweise auf weitere Werke des Schriftstellers erhöht. Die stimmungsvollen Fotografien von Christel Wollmann-Fiedler unterstützen nicht nur den Text, sondern verlocken geradezu, die von Fontane beschriebenen Stätten selbst aufzusuchen. Lobenswert sind auch die anschauliche sprachliche Darstellung sowie der sorgfältig gearbeitete Quellennachweis.

Da jedoch der Hauptzweck der Frankreich-Reisen darin bestand, Eindrücke und Material für die geplante Buchproduktion über den deutsch-französischen

Krieg zu sammeln, wäre es für eine Nachauflage wünschenswert, die für Fontane z.T. strapaziöse Besichtigung der zahlreichen Gefechtsplätze und seine Erlebnisse mit Militärs und Zivilisten wenigstens an einem Beispiel einzubeziehen. Obwohl auf Beweggründe und Ergebnisse der Touren durch Frankreich gelegentlich verwiesen wird (31, 115, 122), kann die Lektüre den Eindruck einer ausschließlich dem Studium der Landschaft sowie der Architektur und Kunst gewidmeten Reise erwecken. Auch wer heute auf Fontanes »Spuren« die Normandie bereist, wird durch Gedenkstätten an diesen Krieg und seine Opfer erinnert.

Schließlich sei noch angemerkt, dass Fontanes Abhandlung über Emilie Zola nicht nur »geplant« (124), sondern – im Entwurf – um 1883 auch ausgeführt war. (vgl. HFA III/1, S. 534 ff u. Anm. S. 915 ff)

Die Reise nach Frankreich 1870 begann nicht am 25. (31), sondern lt. Tage-

buch des Schriftstellers am 27. September. Fontanes Rückreise aus seiner Gefangenschaft begann nicht am 24.11.1870 (Legende: 117), sondern am 29. November; (vgl. HFA IV/5, S. 349; Christian Grawe: *Fontane-Chronik*. Reclam 1998, S. 137). Am 26. 11. 1870 schreibt Fontane noch aus dem Chateau Oleron an seine Frau, dass ihm der Abreisetermin noch nicht bekannt ist (vgl. GBA: Emilie und Theodor Fontane: *Der Ehebriefwechsel 1857-1871*, S. 552f u. Anm. Nr. 449, S. 743).

Diese geringfügigen Anmerkungen mindern nicht den Wert dieser anregenden Publikation, die die bereits von Drude herausgegebenen Reisebücher *Mit Fontane durch die Mark Brandenburg* (Insel 1996) und *Mit Fontane durch England und Schottland* (Insel 1998 – vgl. in diesem Heft S. 95ff.) bestens ergänzt.

□ MANFRED HORLITZ

Die Erneuerung der Ballade in Fontanes Alterswerk

KARL RICHTER

»Ich war, von meinem 16. Lebensjahre an, Balladenschreiber, habe mich später daraufhin einexerziert und kann deshalb, meiner Natur und meiner Angewöhnung nach, von der Ballade nicht los«, schreibt Fontane am 25. Februar 1882 an Theophil Zolling.¹ Das liest sich wie ein Bekenntnis des alten Fontane zu einer ungebrochenen Kontinuität seines Balladenschaffens. Doch in anderen Äußerungen unterscheidet er jedenfalls Phasen dieses Schaffens, die sich gerade *nicht* wie eine uneingeschränkte Weiterführung zueinander verhalten. In dem bekannten *Toast auf Klaus Groth* zum 25. September 1878 sieht er den »Balladenkroam« der frühen Jahre als literarische Vergangenheit, die im Rückblick mit spürbarer Distanz gewürdigt wird: »[...] all dat Tüg is to spektakulös; / [...] / Dat allens bummst un klappert to veel« (Bd. 3, S. 244). Umgekehrt registriert ein Brief vom 4. Juni 1885 an seinen Sohn Theodor geradezu überrascht die späte Rückkehr zur Ballade.² Die Äußerung steht bereits in Zusammenhang mit der Vorbereitung der dritten Auflage der *Gedichte*, die 1889 erscheinen wird. Mehrfach betont Fontane im Hinblick darauf gerade auch den deutlichen Zuwachs an Balladen. Bereits der eben zitierte Brief spricht von einem »Dutzend« neuer Balladen, mit denen das »Balladenkapital [...] um ein Drittel« anwachse. Auch Briefe an den Verleger Wilhelm Hertz heben die Arbeit an den neuen Balladen hervor.³ Und im Tagebuch hält Fontane für den ersten Januar bis 3. März 1888 fest: »Erst korrigiere ich ›Stine‹ [...]. Dann korrigiere ich Balladen, schreibe auch ein paar neue und entwerfe andere. Meist nordische Stoffe.«⁴ Und ein anonymer zeitgenössischer Kritiker würdigt in seiner Rezension der dritten Auflage der *Gedichte* dann auch – mit ausdrücklichem Hinweis auf *Die Brück am Tay* – den herausragenden Anteil einer »modernen Balladendichtung«.⁵ Der Zuwachs an Gedichten, den diese Ausgabe bot und der seit der zweiten Auflage der *Gedichte* von 1875 neu entstanden war, war beträchtlich. Für die Ly-

rik markiert gerade das neu Hinzugekommene den Beginn der Alterslyrik, die einen gegenüber der früheren lyrischen Produktion deutlich veränderten Ton zeigt. Vieles spricht dafür, daß solcher Wandel kaum minder deutlich auch das Balladenschaffen betrifft.

Vorliegende Forschung urteilt in dieser Frage sehr unterschiedlich. Nach Fritz Martini hat Fontane die Balladendichtung »im Alter ohne wesentliche Stilwandlungen fortgeführt«. ⁶ Dagegen hatte Hans Rhyh in seiner Würdigung der Balladendichtung Fontanes solchen Wandel schon früh betont: »Fontane blieb bei den alten Stoffen und Formen nicht stehen. Mehr und mehr näherte er sich der Gegenwart, der zeitgenössischen Geschichte und dem Alltagsleben. [...] Fontane erst eroberte der eigentlichen modernen Ballade den Boden.« ⁷ Und Walter Hinck hat solche Einsichten differenziert und in einen größeren Kontext der Betrachtung gestellt. *Der Tunnel über der Spree*, in dessen Umkreis sich der Balladendichter Fontane zunächst profilierte, habe von der Erneuerung der Ballade geredet, aber in Wahrheit nur deren Restauration betrieben. Gezeigt wird, wie weit sich schon der frühe Fontane von Autoren wie Strachwitz bei allen Annäherungen doch abhebt. Aber gesehen wird dann eben auch, wie weit sich Fontanes spätere Balladen noch einmal von seinen früheren absetzen. So habe Fontane in *John Maynard* »alle historische Rittertümelei des 19. Jahrhunderts und die Restauration des nordischen Heroenbildes überwunden«, in *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* einen ganz unpathetischen neuen Ton gefunden. ⁸ Es sind diese Gedichte vor allem, auf die sich solche Zugeständnisse immer wieder beziehen. ⁹ Im folgenden sei versucht, etwas weiter auszuholen und die Überlegungen zugleich auf eine breitere textliche Grundlage zu stellen, das Neue dabei mitunter gerade auch dort zu zeigen, wo die konventionellen Orientierungen der Ballade am weitesten intakt geblieben zu sein scheinen.

Der »zweite [...] Balladenfrühling« Fontanes ¹⁰ hat in Briefen an Pol de Mont, die erst 1972 in den *Fontane-Blättern* publiziert wurden, ¹¹ ein wichtiges Seitenstück theoretischer Selbstdeutung und Selbstklärung. Pol de Mont war ein flämischer Gymnasiallehrer, Kunstkritiker und Schriftsteller. Fontane nennt ihn gelegentlich einen »Freund«; er schenkt ihm die dritte Auflage seiner *Gedichte*, die Pol de Mont dann in einem Aufsatz würdigt. ¹² Die Briefe sind von Anfang an auf Fragen der Ballade konzentriert. Fontane hatte dem Flamen Proben eigener Balladendichtung übersandt; ¹³ Pol de Mont reagiert mit einem »Essay über die deutsche Ballade« ¹⁴ und mit eigenen Balladen. Der briefliche Gedankenaustausch konzentriert sich rasch auf eine Frage, an der sich Restauration wie Erneuerung der Ballade letztlich entscheiden: das Verhältnis zur Überlieferung. Pol de Mont hatte in seinen Balladen versucht, »den Ton der alten Volksballade [...] zu treffen«. ¹⁵ Fontane kritisiert behut-

sam, aber in der Sache ebenso deutlich wie grundsätzlich. Jede Dichtung stehe in Überlieferungszusammenhängen, dürfe aber nicht bei Nachahmung und bloßer »Anlehnung an Längstvorhandenes« stehen bleiben; ohne die eigenständige Abwandlung, ohne das »Neue«, gebe es weder »Fortschritt« noch »Weiterentwicklung«. ¹⁶ Fontane formuliert es schließlich als allgemeines Postulat an die literarische Gegenwart: »[...] wir müssen dem alten Balladenton eine neue Stoffwelt, oder der alten Stoffwelt eine neue oder wenigstens einen sehr veränderten Balladenton zuführen. Am Besten ist es, wenn wir *Beides* auffrischen«. ¹⁷ Für seine späten Balladen, auf die Fontane schließlich zu sprechen kommt, nimmt er beides in Anspruch: »[...] in der ›Brück am Tay‹, ›John Maynard‹, auch in den zwei Walter Scott-Gedichten, in ›Alte Fritz-Grenadieren‹, ›Märkisches Reimen‹, den vier Gedichten auf Kaiser Friedrich und endlich in ›Herr Ribbeck auf Ribbeck im Havelland‹ [...] habe ich den Versuch gemacht, mehr oder weniger moderne Stoffe, zum Theil allermodernste, in die Balladenbehandlung hineinzuziehen«; die »Hauptsache« bleibe ihm freilich immer der »Balladenstil und Balladenton«. ¹⁸ Vermutlich kann man die Reihe der Altersballaden, die Fontane hier aufführt, noch um den einen oder anderen Titel verlängern; die gattungsmäßigen Abgrenzungen sind ohnehin nicht überall scharf zu ziehen. Doch ich beschränke mich im folgenden bewußt auf die von Fontane selbst genannten Werke, um den Anspruch der Neuheit an Texten zu überprüfen, mit denen ihn der Autor selbst ausdrücklich verbunden hat.

Fontanes frühere Balladendichtung ist im ganzen gut erschlossen. ¹⁹ Man weiß, welche Bedeutung der *Tunnel über der Spree* für ihn hatte, freilich auch, daß frühe Kontakte Fontanes zu Traditionen der sozialen Ballade in diesem Kreis auf wenig Gegenliebe stießen. Und man kennt den bedeutsamen Einfluß, der von den Balladensammlungen Percys (*Reliques of Ancient English Poetry*) und Scotts (*Minstrelsy of the Scottish Border*) auf seine eigenen Balladen ausging. Fontane selbst unterscheidet diese nach der Topologie ihrer Stoffe in ›nordische‹, ›englisch-schottische‹ und ›märkisch-preußische und deutsche‹. Auf einen in jeder Weise einheitlichen Typus sind sie nicht festzulegen. Auffällig durch alle Gruppierungen hindurch ist immerhin der hohe Anteil historischer Stoffe. Er entsprach der wachsenden Vorliebe der Balladendichtung des 19. Jahrhunderts für die Geschichte. Zwar wurde am Beispiel des *Archibald Douglas* mehrfach darauf hingewiesen, daß die Inszenierung des Heldentums darin eigentümlich gemildert und verinnerlicht erscheint, ²⁰ die Preußenlieder es zuweilen bereits in einer Weise relativieren, die bei den Zeitgenossen auf Kritik stieß. ²¹ Doch auf die szenische Vergegenwärtigung von Geschichte, oft unterstrichen durch mehr oder minder große Anteile direkter Rede, auf Handlung und Konflikte, ²² auf bekannte und als

Individuen faßbare Gestalten und ein gewisses Heldentum wollen die wenigsten seiner frühen Balladen ganz verzichten.

Fontanes Altersballaden scheinen der Tradition am nächsten, wo sie im Bereich der Geschichte und ihrer Gestalten bleiben. Schon die Titel bieten dafür entsprechende Signale. Ein Zyklus von vier Gedichten wird unter die Überschrift *Alte-Fritz-Grenadiere* (Bd. 1, S. 199) gestellt, ein weiterer *Kaiser Friedrich III.* (Bd. 1, S. 227) überschrieben, und in der Gruppe *Märkische Reime* trägt ein Gedicht den Titel *Vom Fehrbelliner Schlachtfeld* (Bd. 1, S. 212), ein anderes, *Siegesbotschaft*, datiert sogar: »Am Abend des 18. April 64« (S. 213). Sieht man freilich etwas genauer zu, so verliert der Befund rasch seine schöne Eindeutigkeit. *Vom Fehrbelliner Schlachtfeld*: das könnte den Blick weit zurück auf eine Schlacht und einen Sieg lenken, den Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst, 1675 über Franzosen und Schweden errang. Doch der Text bietet etwas ganz anderes:

Blumen, o Freundin, dir mitzubringen
Von diesem Feld, es wollt nicht gelingen.

Hafer nur, soweit ich sah,
Hafer, Hafer nur war da.

Märkische Rosse gewannen die Schlacht,
Haben das Feld berühmt gemacht.

Und das Feld, es zahlt mit Glück
Alte Schulden in Hafer zurück.
(S. 212)

Nur ganz beiläufig wird an die Schlacht von einst erinnert. In der Gegenwart ist Hafer, sind Felder an die Stelle getreten, wo sie geschlagen wurde. Geschichte wird hier nicht vergegenwärtigt, sondern von einem Gegenwartsbewußtsein aus als das Vergangene bewußt gemacht.²³ Und dieses wache Gegenwartsbewußtsein äußert sich in der Gruppe der genannten Texte auch noch anders. Mit der »Siegesbotschaft« im vierten Gedicht von *Märkische Reime* ist der Sieg der deutschen Truppen im Krieg Österreichs und Preußens gegen Dänemark gemeint, der zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes nur gut zwei Jahrzehnte zurücklag. Geschichte und Zeitgeschichte reichen sich also die Hand. Der Zyklus *Kaiser-Friedrich III.* betrifft überhaupt Gestalten und Vorgänge von unmittelbarer Aktualität. Die Poetisierung von Geschichtlichem ist in eine solche des Zeitgeschichtlich-Gegenwärtigen

übergegangen. Wir stoßen auf einen charakteristischen Befund, der in verwandter Weise auch die erste Phase von Fontanes Romanschaffen prägt. Schon die historischen Romane *Vor dem Sturm* und *Schach von Wuthenow* waren in der Thematik einer Erneuerungsbedürftigkeit der Gesellschaft immer auch auf die gesellschaftliche Situation der Gegenwart bezogen. Es war so gesehen kein Zufall, daß sich andere Romane gleichsam unmittelbar und direkt dieser Gegenwart anzunehmen begannen. Die Altersballaden zeigen solche Übergänge ganz analog.

Eine gewisse Sonderstellung beanspruchen im Zusammenhang dieser Überlegungen die beiden 1888 entstandenen Gedichte auf Walter Scott. Sie überschreiten das geschichtliche Interesse auch so, daß es in ihnen um die Begegnung des Dichters mit dem Dichter geht. Aber sie haben es doch zugleich in vielfältiger Hinsicht mit Geschichte zu tun. Sie handeln von zwei Episoden im Leben des englischen Dichters Sir Walter Scott: das Gedicht *Walter Scotts Einzug in Abbotsford* (Bd. 1, S. 145) vom Umzug Scotts aus Edinburg an den neu errichteten Wohnsitz in der Nähe von Melrose, *Walter Scott in Westminster-Abtei* (S. 147) von einem Vorfall, der sich ähnlich 1821 in der Westminster-Abtei, in der die englischen Könige gekrönt wurden, ereignet haben soll.²⁴ Das erste der beiden Gedichte thematisiert zudem Scotts verbürgte Sammelleidenschaft, die um ihn herum ein riesiges Arsenal geschichtlicher Andenken und Erinnerungsstücke anwachsen ließ. Nach der Aussage des Gedichts waren 23 Wagen nötig, um diesen Fundus zu transportieren, der z. B. für den zweiten Wagen – um nur ein Beispiel herauszugreifen – wie folgt beschrieben wird:

Auf dem *zweiten*: ein Felsstück aus dem Donjon,
 Drin gefangen saß Richard Cœur de Lion,
 Eine Harfe von Blondel (neu zu beziehn),
 Ein Säbel von Sultan Saladin,
 Eschenbogen und Tartsche von Robin Hood
 Und ein Stock Bruder Tucks aus dem Nottingham-Wood.
 (S. 145)

Geschichte erscheint freilich gerade auf dieser Ebene ihrer Thematik nicht als Gegenstand lebendiger poetischer Vergegenwärtigung und Inszenierung, sondern geradezu als historistisch inspiriertes Archiv und Museum, als Ansammlung von Requisiten, die ihr aktueller Verlauf zurückgelassen hat.

Doch noch auf andere, wenn auch eher mittelbare Weise haben wir bei der Scott-Thematik an den Umgang mit Geschichte zu denken. Scott hatte mit seiner Sammlung der *Minstrelsy* schon früh zu den großen Anregern von

Fontanes Balladendichtung gehört. Mit seinen Romanen wurde er später aber auch richtungweisend für Fontanes Weg zum historischen Roman. Zu den wichtigsten Errungenschaften, die mit dem Romanwerk Scotts verbunden waren, gehörte die Tendenz, geschichtliche Krisen und Prozesse aus der Perspektive eines ›mittleren‹ Helden wahrzunehmen. Das Verfahren wird für Fontanes historischen Roman konstitutiv: Durchschnittliche Menschen und Charaktere, oft genug Nebenpersonen, tragen in ihnen die Vergegenwärtigung der geschichtlichen Welt. Das Verfahren wird ähnlich aber auch in den neuen Balladen genutzt. Ich komme noch einmal auf *Alte-Fritz-Grenadiere* (Bd. 1, S. 199) als symptomatisches Beispiel zurück. Der Alte Fritz ist darin die vertraute geschichtliche Größe. Aber er ist für sich gesehen nicht der Zielpunkt der Gedichtfolge. Er darf das erste Gedicht mit seinen Worten eröffnen, ruft später sein bekanntes »Racker, wollt ihr denn ewig leben?« (S. 200) Doch ansonsten wird nur aus der Perspektive wechselnder Militärs auf ihn Bezug genommen. Für die Konzeption der Ballade hat das Verfahren schwerwiegende Konsequenzen. An die Stelle direkter Möglichkeiten der Charakterisierung ist eine Perspektivierung getreten, die ihren Gegenstand gleichsam mit mehreren Projektionsflächen umstellt, deren Zusammenschau aber dem Leser überläßt. Die durchgängige Handlung erscheint abgelöst von einem zyklischen Arrangement der aufgebotenen Perspektiven.

Die Relativierung von Handlung und Konflikt erfolgt dabei auf mehreren Wegen. Die Perspektivfiguren sind nicht oder nur in einem ganz eingeschränkten Sinne die geschichtlich Handelnden. Und die zyklische Komposition, die eine ganze Reihe dieser Altersballaden sucht, wirkt auch von sich aus einer möglichen Kontinuität der Handlung entgegen. Denn sie setzt an deren Stelle thematische Auffächerung und Variation. Doch auch die Einzeldichte innerhalb solcher Gruppierungen lassen es nur zu einer ganz geringen Handlungsbewegung kommen. Nahezu statisch sind z. B. in dem angesprochenen Zyklus *Alte-Fritz-Grenadiere* die Situationen, die in den einzelnen Gedichten gestaltet werden: Szenen eines Gegenüber, die auf dialogische Perspektivierung abzielen, in keiner Weise auf Handlung, die sich daraus immerhin entwickeln könnte.

Zugleich mit der Relativierung von Handlung und Konflikt beobachten wir eine drastische Enttheroisierung der Ballade. Sie betrifft im vorliegenden Fall auch die Gestalt des Königs und zeigt sich z. B. besonders deutlich im zweiten der Gedichte:

2. Bei Torgau

Auch die Grenadiere wollen nicht mehr.

Wie ein Rasender jagt der König daher

Und hebt den Stock und ruft unter Beben:

»Racker, wollt ihr denn ewig leben?

Bedrüger ...«

»Fritze, nichts von Bedrug;

Für fuffzehn Pfennig ist's heute genug.«

(Bd. 1, S. 199 f.)

Wie der Feldherr hier rasend und mit erhobenem Stock den meuternden Soldaten hinterherjagt, gerät er in das Licht der Komik. Die Soldaten geben ihm zwar mittelbar etwas an Volkstümlichkeit und Menschlichkeit zurück, wenn sie ihn vertraulich als »Fritze« anreden und keine Scheu zeigen, bei ihrem »heute genug« zu bleiben. Der ›heldischen‹ Inszenierung eines Regenten freilich bekommt das eine so wenig wie das andere.

Erst recht aber scheint alles Heroische auf der Seite der Grenadiere getilgt. Immer auch als sozialer Typus gemeint und im Titel des Gedichts denn auch als Gruppe angesprochen, erfahren die Grenadiere eine nur sehr begrenzte Individualisierung. Aber soweit sie in ihrem Erscheinungsbild doch differenziert werden, variiert der Dichter nur eine je andere Zwiespältigkeit und Gebrochenheit. Der ›Alte‹ des ersten Gedichts ist zwar mit dem Herzen noch bei der militärischen Sache, aber er ist über Sechzig und humpelt. Die Grenadiere des zweiten Gedichts »wollen nicht mehr« und erinnern an den mäßigen Sold. Der Rekruten-Korporal des dritten Gedichts trivialisiert ungewollt preußischen Drill, wenn er wettet: »Rechten, linken, / Verfluchter Kerl, Speck und Schinken ...« (S. 200). Und im letzten Gedicht schließlich desillusioniert ein Angehöriger des ›Ersten Bataillons Garde‹ einem ›Berliner‹ gegenüber sowohl den Militärdienst als auch die Gestalt des Regenten:

»Ne, Freund Berliner! so is es nicht.

Eine propre Montur, was soll uns *die* geben?

Unser Götter – is bloß ein Jammerleben.

Potsdam, o du verfluchtes Loch,

Führst du doch heut in die Hölle noch,

Und nähmst *ihn* mit mitsamt seinen Hunden,

Da wär auch *der* gleich mit abgefunden,

Ich mein den da oben, – uns läg nichts dran,

Is doch bloß ein Quälgeist und Tyrann,

Schont nicht Fremde, nicht Landeskinder,
 Immer derselbe Menschenschinder,
 Immer dieselbe verfluchte Ravage, –
 Potsdam, o du große Blamage!«
 (Bd. 1, S. 201)

Gewiß ist auch das nur die halbe Wahrheit. Denn als der angesprochene Berliner meint, in solches Raisonieren einstimmen zu dürfen, regt sich der Widerstand der Militärs. Zur humoristisch getönten Dialektik der Aussage gehört dabei, daß die Grenadiere trotz aller Kritik ihrem König doch treu ergeben sind, wie es der Garde-Soldat im Schluß des Gedichts zum Ausdruck bringt:

»Ne, Freund Budiker, so geht es nicht.
 Zuhören kannst du, wenn wir mal fluchen,
 Aber du darfst es nicht selber versuchen,
 Wir dürfen frech sein und schimpfen und schwören,
 Weil wir selber mit zugehören,
 Wir dürfen reden von Menschenschinder,
 Dafür sind wir seine Kinder;
 Potsdam, o du verfluchtes Loch,
 Aber *er*, er ist unser König *doch*,
 Unser großer König. Gott soll mich verderben,
 Wollt ich nicht gleich für Fritzen sterben.«
 (Bd. 1, S. 201 f.)

Gegen alle äußeren Relativierungen zeigt sich letztlich also doch ein Stück soldatischer Treue und Gesinnung, deren Wert der kleine Zyklus nicht in jeder Weise in Frage stellt. Die humoristischen Brechungen der Gestalten aber machen nicht nur den poetischen Reiz dieser Grenadiere aus, sondern inszenieren Preußentum gleichsam so gegen den Strich, daß es jede pathetisch-heroische Gebärde abgestreift hat.

Die bewußt betriebene Entheroisierung wird besonders deutlich dort, wo sich anderes geradezu anzubieten scheint, z. B. in *Siegesbotschaft* (Bd. 1, S. 213), dem Schlußgedicht von *Märkische Reime*. Man könnte sich vorstellen, daß die Ballade Aspekte des militärischen Geschehens auch aus nächster Nähe aufgreift. Eine erste Distanzierung aber liegt schon darin, daß es nicht um den Sieg an sich, sondern nur um die Siegesbotschaft geht, die auf eine Tanzgesellschaft »im Krüge zu Vehlefanze«, ein Dorf im östlichen Havelland trifft. Noch könnte man sich immerhin vorstellen, daß einer der siegreichen

Krieger die Botschaft überbringt. Doch Fontane schiebt zwei weitere Schichten einer Mediatisierung vor das militärische Ereignis. Ein Telegramm hat die Botschaft in moderner technischer Kommunikation nach Cremmen übermittelt. Von dort wird sie durch »Laatsche-Neumann« nach Vehlefanz überbracht, von wo sie sich auf weitere Orte ausbreitet:

Und hinein in die laue Frühlingsnacht,

Ganz Vehlefanz hat sich aufgemacht.

Neumann laatscht nach.

(Bd. 1, S. 214)

Doch eine Siegesbotschaft, die einem daherlatschenden Überbringer in den Mund gelegt wird, hat allein schon dadurch viel von ihrem heroischen Status abgestreift.

Natürlich gibt es beträchtliche Unterschiede. Der viergliedrige Zyklus *Kaiser Friedrich III.* (Bd. 1, S. 227) bietet in den letzten beiden Gedichten die Perspektive einer Nachwelt, die auf Leistung und Tod des Herrschers zurücksieht. Dagegen verzichten die ersten beiden Gedichte, *Letzte Fahrt* und *Letzte Begegnung*, auf die Einführung einer solchen Außenperspektive. Hier scheint die aus der Balladentradition gewohnte szenische Vergegenwärtigung teils in direkter Rede, teils im Bericht des Erzählers, noch eigentümlich intakt. Die beiden Episoden haben einen, wenn auch bescheidenen, Handlungskern. Und sie lassen dem Herrscher eine auffällige Größe und Würde. Aber sie stellen diese Größe doch in bezeichnender Weise in den Kontext einer Grenzsituation. Es ist die Nähe zum Tod, die die Herrschergröße noch einmal aufscheinen läßt, bevor sie dem Tod anheimfällt. Der Tod ereignet sich dabei nicht etwa als Folge z. B. eines ›heldischen‹ Kampfes, sondern als natürliches Geschehen, das den Lauf eines Lebens beendet. Die Balladen verschränken noch mehrfach in ähnlicher Weise die Zuschreibung einer gewissen Größe und den Tod: so etwa in *Adlig Begräbnis* (Bd. 1, S. 213) in *Märkische Reime* oder dann vor allem in *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havel-land* (Bd. 1, S. 229).

Indem wir uns diesem Gedicht nun eingehender zuwenden, verlassen wir gleichzeitig den Bereich der Balladenzyklen. Doch die geschehenen Veränderungen sind womöglich noch auffälliger, und das nicht nur in der angesprochenen Thematik eines Todes, der ein Leben auf ganz unspektakuläre Weise beendet. Die Relativierung von Handlung und Heldentum ist kaum irgendwo weiter und auffälliger vorangetrieben als hier, was diese Ballade schon damit denkbar weit von gängigen Konventionen der Ballade entfernt. Die Fabel ist bekannt: Es geht nicht um große geschichtliche Taten, sondern

die gütige List eines Landadeligen, der die Kinder der Umgebung auch über seinen Tod hinaus mit Birnen versorgt. Das Personal ist entsprechend: ein Adelige, der sich die Taschen mit Birnen vollstopft und dann ganz schlicht sagt: »Ich scheid nun ab. / Legt mir eine Birne mit ins Grab«, ein Junge in Pantinen, ein »Lütt Dirn« angeredetes »Mädel«, und dann die »Bauern und Büdner, mit Feiergesicht« bei der Beerdigung. Das alles sind keine Zutaten einer Ballade, die es auf Handlung und Heldentum abgesehen hätte. Fontane teilt dem alten Herrn eine menschliche Güte und Größe mit, deren Segnungen über den Tod hinausreichen. Doch die dargestellte Gesinnung bleibt so sehr und so selbstverständlich in den gesellschaftlichen Alltag eingebunden, daß sie nirgends den Anschein von »Heldenhaftigkeit« für sich in Anspruch nimmt.

Das Gedicht ist 1889 entstanden. Als Sage war die Geschichte vom alten Herrn von Ribbeck, der eine Birne mit ins Grab nimmt, aus der später ein Baum erwächst, schon viel früher bekannt; sie kann Fontane auf mehreren Wegen erreicht haben.²⁵ Für das Gedicht Fontanes ist die Frage einer geschichtlichen Lokalisierung der Titelgestalt ohne Bedeutung; es gehört nicht in das Gebiet der historischen Ballade. Das Bild dieses Adelige bleibt bewußt geschichtlich unbestimmt. Gemeint ist ein menschliches Muster, in dem sich Überlieferung, Aktualität und der Gedanke an die Zukunft auf eigene Weise die Hand reichen. Man kann es eher der Tradition der legendenhaften Ballade²⁶ zuordnen, freilich auch untergründige Beziehungen zur Zeit der *Wanderungen* annehmen, die Fontanes Blick für Originale aus dem Adel und ihren gesellschaftlichen Kontext geschärft hatte. Legendenhaftigkeit und Gesellschaftsnähe verbinden sich. Behutsam deutet sich dabei bereits eine Zweigesichtigkeit in der Auffassung des Adels an, die sich im Roman dann um vieles deutlicher artikulieren wird. Fontanes Briefe an Georg Friedlaender unterscheiden mehrfach zwischen der »ästhetischen und novellistischen [...] Vorliebe« für den Adel und dem geschichtskritischen Bewußtsein seiner Überlebtheit.²⁷ Das äußert sich auch so, daß z. B. die Briefe eindeutiger und herber kritisieren als der Roman. Aber es ist nicht so zu verstehen, daß sich die Dichtung über das geschichtliche Urteil hinwegsetzt. Der *Stechlin*-Roman z. B. wird in Dubslav von Stechlin das Bild eines lebenswürdigen adeligen Originals zeichnen, in dem sich Menschlichkeit und Gegenwartsbewußtsein auf eigene Weise verbinden. Doch die Zeichen des Alten und Überalterten, der Bestimmung zum Tode, werden auch ihm nicht gänzlich erspart, die Überlebtheit und Degeneration des Adels dann freilich in ganz anderer Weise am Kreis um die Domina des Klosters Wutz zur Geltung gebracht. Der bekannte Schlußsatz des Romans verschränkt geschichtliches und poetisches Urteil auf seine Weise, wenn er Melusine den Satz in den Mund legt:

»es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*.« Als Geschlecht und Stand also mag der Adel untergehen, als »geistiger Adel«, als Muster einer Gesinnung, die im Bild Dubslavs wie im Bild des Stechlin-Sees Altes und Neues, Verhaftung im Winkel und den Blick in die Weite vermittelt, erscheint er als Garant der Zukunft. An eine solche Doppelheit darf man sich ein Stück weit schon in *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* erinnern fühlen. Auch hier haben wir es mit einem Adeligen zu tun, der stirbt, obwohl die symbolistische Befrachtung dieses Todes sicher noch nicht ähnlich weit geht wie im *Stechlin*. Aber schon hier erweist sich die selbstlose Menschlichkeit des alten Herrn als das, was überlebt und in die Zukunft weist. Bei allen Unterschieden der Instrumentierung kann man schon hier den analogen Eindruck haben: Es ist nicht nötig, daß die Ribbecks weiterleben, aber es lebe die Gesinnung dieses Herrn!

Noch ist auf die Balladen einzugehen, die Fontane wohl in besonderer Weise im Blick hat, wenn er Pol de Mont gegenüber von »allermodernsten« Stoffen spricht: *Die Brück am Tay* (Ende 1879) und *John Maynard* (1885). Die eine greift ein schweres Eisenbahnunglück auf, das wenig zuvor bei Dundee in Schottland geschehen war.²⁸ Die andere führt über mancherlei Umwege und mit manchen Anlagerungen auf eine Schiffskatastrophe zurück, die sich 1841 auf dem Eriesee ereignet hatte.²⁹ Beide Balladen verarbeiten Ereignisse der Gegenwart oder einer noch nahen Vergangenheit. Bietet schon die erste sehr andere Eindrücke aus Schottland als Fontane in seinen früheren »schottischen« Balladen, so begibt sich die andere nach Amerika, was die geradezu programmatische Entfernung von aristokratischen Lebensbildern noch einmal unterstreicht. Von besonderer Aktualität ist aber vor allem auch die Aufnahme moderner Verkehrskatastrophen, mit denen sich die Ballade zum Siegeszug der Technik in Beziehung setzt.³⁰ Sie tut es in der *Brück am Tay* mit gehöriger Skepsis, die die Naturkräfte über hybride Versuche ihrer Bezwingung triumphieren läßt, in *John Maynard* schon eher mit einer Mischung aus Skepsis und Zuversicht: Der Mensch kann die Katastrophe zwar auch hier nicht verhindern, aber sein entschlossenes und tapferes Handeln bietet ihm immerhin die Möglichkeit, ihre Auswirkungen zu begrenzen. Zugleich halten Figuren und Figurengruppen in die Ballade Einzug, die sich sehr von dem Personal bisheriger Balladendichtung unterscheiden: Männer, die die moderne Technik bedienen, und Gruppen von Reisenden, die sich transportieren lassen, sie alle Repräsentanten einer modernen Dienstleistungsgesellschaft.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, als würde es die thematische Innovation diesen Balladen leichter machen, in anderer Hinsicht wieder konventionellere Erwartungen zu befriedigen. So gibt es in beiden Balladen in aus-

geprägter Weise wieder Handlung und die gewisse ›Dramatik‹ eines Konfliktgeschehens, wenn auch eines modernen Konflikts von menschlicher Technik und Natur. Vorausdeutungen bauen eine Lesererwartung auf, die sich gespannt auf diesen Konflikt und seinen Ausgang richtet. In *John Maynard* wird diese Spannung noch geschürt durch den inszenierten Wettlauf mit der Zeit.

Doch über die gerade auch kompositorischen Neuerungen darf das alles nicht täuschen. Die bereits mehrfach beobachtete Perspektivierung beispielsweise erfolgt auf eigene Weise auch hier. In der *Brück am Tay* rahmen die Stimmen der Hexen zunächst die Handlung, die damit zu einem Binnengeschehen wird. Dieses wird noch einmal aufgespalten. Teils in direkter Rede, teils im Erzählerbericht, der sich hinter die Figurenperspektive zurücknimmt, folgen wir erst der bald bangen, bald hoffnungsfrohen Erwartung der Brücknersleute, dann der hybriden Siegeszuversicht ihres Sohnes:

Und Johnie spricht: »Die Brücke noch!

Aber was tut es, wir zwingen es doch.

Ein fester Kessel, ein doppelter Dampf,

Die bleiben Sieger in solchem Kampf,

Und wie's auch rast und ringt und rennt,

Wir kriegen es unter: das Element.«

(Bd. 1, S. 154)

Im Arrangement dieser Perspektiven verzichtet die Ballade auf einen zentralen Protagonisten, erst recht auf einen ›Helden‹. Der Sohn und Lokführer, der dafür vielleicht am ehesten in Frage kommen könnte und sich im Verhältnis zur Natur auch so geriert, erscheint in seiner grenzenlosen Technikgläubigkeit nur als Verblendeter. Auch indem »sie menschliche Ohnmacht sinnfällig macht«, kann diese Ballade geradezu »als Absage an eine Heldenballade verstanden werden, an deren Ausprägung und Entwicklung in Deutschland Fontane selbst einigen Anteil hatte«. ³¹

Etwas anders liegen die Dinge in *John Maynard* (Bd. 1, S. 155). Zwar werden auch hier Perspektiven eingeführt, die die eigentliche Handlung rahmen: diejenigen der Geretteten und einer Stadt, die sich des tapferen Steuermanns dankbar erinnern. Und in der Präsentation der Binnenhandlung folgen wir bald der Perspektive des Steuermanns, bald der des Kapitäns, bald den Freuden und dann den Ängsten der Passagiere. Doch hier hat die Ballade – und sie signalisiert das schon mit ihrem Titel – ihren klaren Protagonisten, in gewissem Sinn sogar ihren Helden. Die Geschichte der Ballade kennt schon wesentlich früher Beispiele eines tapferen Einsatzes für das Leben anderer

im Kampf mit den Elementen: so in Bürgers *Lied vom braven Manne* und Goethes *Johanna Sebus*.³² Im Vergleich damit scheint das ›Heldentum‹ in *John Maynard* ebenso aktualisiert wie weiter relativiert. Es bleibt eingebettet in ein Arbeitsverhältnis, das in der selbstverständlichen Ausrichtung auf die Befehle des Kapitäns, das Wohl der Passagiere und die einmal übernommene Funktion des Steuermanns Bedingungen einer modernen Dienstleistungsgesellschaft reflektiert. Fontane hebt John Maynard aus der Allgemeinheit heraus, beläßt ihm aber die Selbstverständlichkeit eines Pflichtbewußtseins, das auch in Grenzsituationen das Rechte tut. Das Heldentum des Steuermanns ist also im Kontext eines Berufsalltags zu sehen, vor dem es seinen Glanz gewinnt, der die heldische Pose aber auch zurücknimmt. Die selbstverständliche Akzeptanz sozialer Verantwortung läßt sich dabei als gesellschaftskritisches und geradezu politisches Exempel interpretieren, das Fontane gegen die immer wieder von ihm kritisierten gesellschaftlichen Egoismen der Gründerzeit ausspielt.³³ Die Ballade bekennt sich mit neuer Selbstverständlichkeit zu einem sozialen Engagement, das man Jahrzehnte zuvor im Umkreis des *Tunnels über der Spree* noch verworfen hatte.

Fontane war sich des Neuen seiner Altersgedichte vollauf bewußt. Und seine Briefe an Pol de Mont bringen zum Ausdruck, daß die Veränderung und Erneuerung ganz besonders auch den ›Ton‹ der Balladen betraf. Es sei im folgenden versucht, auf die untersuchten Balladen zurückblickend einige charakteristische Tendenzen dieses Tons näher zu beschreiben.

Die beobachtete Entheroisierung hat ihre genaue Entsprechung in einem Balladenstil, der allem Pathos aus dem Wege geht. Sehen wir uns z. B. noch einmal das Gedicht *Siegesbotschaft* (Bd. 1, S. 213) aus dem Zyklus *Märkische Reime* an. Der Gedichttitel kann Emphase erwarten lassen, und mit ihr wohl auch die Neigung zu Pathos. Doch die Verse verhalten sich diesbezüglich geradezu subversiv in allen Tendenzen der Gestaltung. Schon der Erzählerbericht, der ein Bild der Tanzgesellschaft im Krug von Vehlefanzen entwirft, sucht spürbar eine alltagsnahe Diktion, wenn z. B. von »Juchzer« und »Schnalzer«, von »Rempeln und Rennen [...] Stoßen und Stemmen« die Rede ist. Nähe zu Alltag und Umgangssprache – »Was will denn der?«, »Er bringt was [...]« u.ä. – zeigen dann erst recht die Worte, die der Dichter Vertretern der Krug-Geselligkeit in den Mund legt:

»Der Laatsche-Neumann. Was will denn der?

Laatsche-Neumann, hierher, hierher,

Er bringt was, stillgestanden, stramm,

Ich wett, er bringt ein Telegramm.«

(Bd. 1, S. 214)

Der als »Laatsche-Neumann« Angesprochene nimmt diesen Ton auf, wenn er seine Botschaft vorbereitet: »Muß erst zu Puste kommen ...«. Und er setzt die umgangssprachlichen Prägungen seiner Aussage in einem schmucklos-preußischen Lakonismus, der sich in einem elliptischen Stil ergeht, nur etwas anders akzentuiert fort:

»Düppel ist genommen;
Wir Schanze fünf, Garde Schanze sieben,
Feldwebel Probst beim Sturme geblieben.
Verluste wenig. Danske viel ...«

Zu den einprägsamsten Beispielen eines ganz unpathetischen Balladenstils und seiner Annäherungen an Alltag und Umgangssprache gehört *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland*:

Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland,
Ein Birnbaum in seinem Garten stand,
Und kam die goldene Herbsteszeit
Und die Birnen leuchteten weit und breit,
Da stopfte, wenn's Mittag vom Turme scholl,
Der von Ribbeck sich beide Taschen voll,
Und kam in Pantinen ein Junge daher,
So rief er: »Junge, wiste 'ne Beer?«
Und kam ein Mädcl, so rief er: »Lütt Dirn,
Kumm man röwer, ick hebb 'ne Birn.«
(Bd. 1, S. 229)

Auffällig ist auch hier schon der schlichte Erzählerbericht, der in den aufgerufenen Vorstellungen wie ihrer sprachlichen Konkretisierung ein alltagsnahes Bild aus dem Leben entwirft. Einen ganz eigenen Akzent in dieser Richtung setzen dann erst recht die dialektalen Einsprengsel. Sie signalisieren einen geradezu gemütlichen Plauderton, der heroische Sprachposen in der Balladendichtung der Vergangenheit geradezu zu parodieren scheint.

Besonders vielschichtig ist die Rücknahme von allem Pathos in *Erstes Bataillon Garde* (Bd. 1, S. 200) inszeniert, dem letzten Gedicht im Zyklus *Alte Fritz-Grenadiere*. Alltag ist die berichtete Situation der vier Soldaten in einem »Knapphans-«, d. h. Marketender-Zelt; alltagsnah dabei auch die Diktion des Erzählers – bis hin zu einer Metaphorik, die vom Gespräch als »Plappermühl« spricht. Der anschließende Redepart eines der Soldaten ist abermals durchsetzt mit leichten dialektalen Anklängen im Berliner Idiom: »Ne,

Freund Berliner! so is es nicht [...]«. Vor allem aber bietet er dann eine Sequenz von Verfluchungen und Beschimpfungen, die sich wie eine pervertierte Preislitanei ausnimmt, wo zur Heldenballade der Vergangenheit sonst eher auch das Preisen gehören konnte: Das Soldatenleben wird als »Jammerleben« angesprochen, Potsdam als »verfluchtes Loch«, der Regent als »Quälgeist« und »Menschenschinder«. Nun aber schlägt im gegenläufigen Gesprächspart des Soldaten, der das »frech sein und schimpfen und schwören« nur Seinesgleichen vorbehält, schließlich doch etwas an Pathos durch, wenn er versichert:

»Aber *er*, er ist unser König *doch*,
 Unser großer König. Gott soll mich verderben,
 Wollt ich nicht gleich für Fritzen sterben.«

Doch seine Äußerungen werden nur auf andere Weise auf Distanz gehalten. Es ist der Humor des Balladenerzählers, der solche Ungereimtheiten überschaut und bewußt macht. Und Humor ist in diesen Balladen immer wieder wirksam nicht nur als Element einer spezifisch poetischen Auffassungsweise, sondern auch als Medium skeptischer Relativierungen und Distanzierungen, die jeglicher Feierlichkeit und jeglichem Pathos entgegenwirken.

Wichtig für die Einstellung der Tonlage ist schließlich auch die gewisse Lässigkeit in der Handhabung von Metrik und Rhythmik. Schon zeitgenössischen Kritikern fiel sie an den Altersgedichten auf. Fontane sei im Vergleich der »Altersgedichte mit den Jugendgedichten [...] etwas bequemer, scheinbar lässiger geworden«, habe es »je länger, je weniger mit Feierlichkeit gehalten«, stellt 1890 ein anonymer Rezensent in den *Grenzboten* fest.³⁴ Er vermeide die »prunkenden Versformen«, der »scheinbar trivialste Knittelvers« stehe ihm näher, Lyrik und Epik begännen sich zu mischen, urteilt Wilhelm Bölsche, schließt aber gerade aus solchen Zügen auf eine neue Kunstbewußtheit und Originalität.³⁵ Die gemeinten Veränderungen sind selbst dort zu beobachten, wo wir es noch immer mit einer gewissen »Dramatik« zu tun haben, wie z. B. in *John Maynard* (Bd. 1, S. 155). Der Eindruck des Einfachen, Lässigen, bestätigt sich im Ganzen des Gedichts in der Tendenz zu zwanglos reihender Parataxe, die durch häufigen anaphorischen Versbeginn noch unterstrichen wird. Und er bestätigt sich vor allem auch in metrischer Hinsicht. Die Ballade erweist sich diesbezüglich als nicht sehr wählerisch: Im Regelfall haben wir es mit vierhebigen, paarweise gereimten Versen zu tun, die sechszeilige Strophen bevorzugen. Doch fällt von Anfang an auf, wie frei mit solchen Normen umgegangen wird. Die strophische Gruppierung variiert flexibel von zwei bis zehn Versen; die Abfolge von Hebungen und Sen-

kungen nimmt immer wieder eine Füllungsfreiheit in Anspruch, die das jambische Grundmaß in den Knittel zu überführen beginnt; häufiger Gegenlauf von metrischem Akzent und natürlichem Wortakzent zwingt zu schwebender Betonung. Freilich wird nicht zuletzt an ihr ersichtlich, wie kunstvoll in Wahrheit vorgegangen wird, wenn z. B. in der ersten Strophe die rhythmische Verspannung von metrischer und Wortbetonung den Namen und das sinnbetonte »Aushielt er« besonders heraushebt. Allgemeiner formuliert: Der Autor des Gedichts spielt den Kunstaufwand herab, was aber nichts daran ändert, daß höchst kunstbewußt verfahren wird. Die Lässigkeit im Umgang mit den Elementen des Gedichts, ja selbst die gelegentliche Rauheit im Widerspiel von Norm und Normüberschreitung erweisen sich als kompositionelle Strategie. Sie nähert das »Bild der Kunst« dem »Bild des Lebens« an, was Fontane schon früh vom »Realismus« verlangte.³⁶ Und sie entfernt von der formalen Glätte eines verbrauchten Balladentons.

Die Altersdichtung Fontanes ist das Ergebnis literarischer Erneuerungsbewegungen, die untereinander in vielfältigem Kontakt stehen. Die wichtigste ist natürlich Fontanes Durchbruch zum Roman. Daneben gewinnt seine gegenüber früher sehr veränderte Lyrik an Überzeugungskraft. Rein quantitativ gesehen kann sich die Balladendichtung des Alters damit nicht messen. Doch in qualitativer Hinsicht vollzieht sie einen Wandel, dessen Amplitude derjenigen in der Lyrik kaum nachsteht. Man wird die Altersballaden Fontanes also durchaus jenen literarischen Erneuerungen zurechnen dürfen, die die literarische Leistung und den überzeugenden poetischen Realismus seines Spätwerks ausmachen.

Anmerkungen

Der Beitrag ist inzwischen auch in der Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag erschienen: *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von TIM MEHIGAN und GERHARD SAUDER. St. Ingbert 2001, S. 235–253.

Nicht weiter erläuterte Band- und Seitenangaben im Kontext der Ausführungen beziehen sich auf die Ausgabe THEODOR FONTANE. *Gedichte*. Hrsg. von JOACHIM KRUEGER und ANITA GOLZ. 3 Bde. Berlin 1995 (im Rahmen der Großen Brandenburger Fontane-Ausgabe).

1 HFA IV/3, S. 183.

2 Ebd., S. 391 f. Hans-Heinrich Reuter spricht mit Blick auf solche Zeugnisse von einem »zweiten, unerwarteten Balladenfrühling« (*Fontane*. 2 Bde. Berlin 1968; Bd. 2, S. 775).

3 So z. B. am 15. April 1887 (ebd., S. 534 f.).

4 *Das Fontane-Buch*. Hrsg. von ERNST HEILBORN. Berlin 1919, S. 171.

5 *Vossische Zeitung* Nr. 587, 15. Dezember 1889.

- 6 FRITZ MARTINI: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. Stuttgart 1962, S. 303.
- 7 HANS RHYN: *Die Balladendichtung Theodor Fontanes mit besonderer Berücksichtigung seiner Bearbeitungen altenglischer und altschottischer Balladen*. Bern 1914, S. 208.
- 8 WALTER HINCK: *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*. Göttingen ³1978 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1273), S. 87–98; Zitat S. 97.
- 9 Vgl. auch GOTTFRIED WEISSERT: *Ballade*. Stuttgart ²1993 (= Sammlung Metzler Bd. 192), S. 108.
- 10 So eine von Hans-Heinrich Reuter gebrauchte Wendung; vgl. Anm. 2.
- 11 THEODOR FONTANE: *Unveröffentlichte Briefe an Pol de Mont. Ein Beitrag zu Fontanes Theorie der Ballade*. Mitgeteilt von JEAN GOMEZ. In: *Fontane-Blätter* 2 (1972), H. 7, S. 465–474. Die Briefe werden im folgenden nach dieser Dokumentation zitiert.
- 12 Vgl. ebd., S. 465 und S. 473, Anm. 4.
- 13 Vgl. Fontanes Brief vom 15. Dezember 1886; ebd., S. 466.
- 14 So Fontanes Umschreibung im Brief vom 27. Februar 1887 (ebd., S. 467); der Essay ist unter dem Titel *Een drietel balladenbundels* 1886 in der Zeitschrift *Nederlandsch Museum* erschienen.
- 15 So Fontane am 13. Januar 1888; ebd., S. 470.
- 16 So Fontane in den Briefen vom 24. Mai 1887 (ebd., S. 468) und 13. Januar 1888 (ebd., S. 470).
- 17 24. Mai 1887, S. 469.
- 18 17. Dezember 1889; ebd., S. 471.
- 19 Vgl. u. a. die frühen Arbeiten von HANS RHYN (*Die Balladendichtung Th. Fontanes ...*) und ERNST KOHLER (*Die Balladendichtung im Berliner Tunnel über der Spree*. Berlin 1940), dann die entsprechenden Kapitel in den Monographien von HELMUTH NÜRNBERGER (*Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte 1840 bis 1860*, München 1971 u. ö.) und HANS-HEINRICH REUTER (*Fontane*. 2 Bde.); im soeben erschienenen Fontane-Handbuch, herausgegeben von CHRISTIAN GRAWE und HELMUTH NÜRNBERGER, Stuttgart 2000, schließlich den einschlägigen Artikel FRANZ SCHÜPPENS zu den Gedichten (S. 706–726).
- 20 Vgl. u. a. WALTER HINCK: *Die deutsche Ballade ...*, S. 91–93.
- 21 Dazu FRANZ SCHÜPPEN in dem in Anm. 19 genannten Beitrag.
- 22 Die Profilierung von Handlung und Konflikt wird gut immer wieder in dem Buch von HANS RHYN (*Die Balladendichtung Th. Fontanes ...*) sichtbar.
- 23 Zum biographischen Hintergrund vgl. eingehend den Kommentar in HFA I/6, 3. Aufl. 1995, S. 1052 f.

- 24 Vgl. den Kommentar ebd., S. 1017.
- 25 Vgl. dazu u. a. den Kommentar ebd., S. 1055 f.
- 26 Im Sinne der Unterscheidung von WALTER HINCK: *Die deutsche Ballade ...*, S. 5–18.
- 27 So im Brief vom 2. September 1890 (*Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. und erl. von KURT SCHREINERT. Heidelberg 1954, S. 133); ähnlich auch in Briefen vom 12. Februar 1892 (ebd., S. 171) und 12. April 1894 (ebd., S. 254).
- 28 Vgl. u. a. den Kommentar in HFA I/6, S. 1065–1068; hier auch ein zeitgenössischer Bericht über das Ereignis.
- 29 Vgl. zur Stoffgeschichte u. a. KARL RICHTER: *Stilles Heldentum. Kritik und Utopie gesellschaftlicher Wirklichkeit im Zweiten Kaiserreich. Zu Theodor Fontanes »John Maynard«*. In: *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Hrsg. von GUNTER E. GRIMM. Stuttgart 1988 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8457), S. 345–365; S. 347–353.
- 30 Dazu eingehender HARRO SEGEBERG: *Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Tübingen 1987, bes. S. 122–129.
- 31 WALTER HINCK: *Die deutsche Ballade ...*, S. 96.
- 32 Dazu ebd.
- 33 Dazu eingehender KARL RICHTER: *Stilles Heldentum ...*, S. 362–365.
- 34 In: *Grenzboten* 49 (1890), S. 144.
- 35 In: *Die Gegenwart* 37 (1890), S. 5–7.
- 36 So in seinem bekannten Aufsatz *Der Realismus unserer Zeit* von 1853.

Günter Grass' Hommage an Fontane. Zum Roman *Ein weites Feld*

WALTER HINCK

Die Romanautoren Theodor Fontane und Günter Grass sind nicht nach demselben ästhetischen Gesetz angetreten. Nichts deutete auf Wahlverwandtschaft, als dem Autor des Romans *Die Blechtrommel* (1959) sozusagen aus dem Stand der Sprung in die Weltliteratur gelang. Kaum ein offenes Ohr haben konnte Grass für Fontanes Realismus-Verständnis, für die Ansicht, der »Realismus« könne »erst ganz echt sein, wenn er sich [...] mit der Schönheit vermählt und das nebenherlaufende Häßliche, das nun mal zum Leben gehört, verklärt hat [...] Der beste Weg ist der des Humors«. ¹ Nicht Verklärung war Grass' Sache, sondern Enthüllung, nicht der Humor, sondern das Groteske. Das ist nicht anders im Roman *Hundejahre*. Und wie mit dem Grotesken das Phantastische verschwistert sein kann, zeigten die Romane *Der Butt* (1977) und *Die Rättin* (1986).

Aber es gab doch auch eine Annäherung an das, was wir bei Fontane als das unpathetische Humane ausmachen, und zwar in Grass' *Unkenrufen*. Diese Erzählung (1992) entwickelt neben der Satire, kritisch und appellierend zugleich, eine jener maßvollen Utopien, die nach dem Zusammenbruch der Alles-oder-nichts-Utopien so wohltuend waren. In einer Senioren-Liebesgeschichte taucht in wunderbarer Umwandlung die alte Philemon-und-Baucis-Sage wieder auf. Und alles ist temperiert durch eine subtile Ironie.

Als eine Wegstation zum Roman *Ein weites Feld*, als ein Vorgriff auf den Raketenzauber literarischer Anspielungen, erscheint im Rückblick *Das Treffen in Telgte* (1979), eine Schlüsselerzählung, geschrieben zum siebzigsten Geburtstag von Hans Werner Richter. Zu einem Gruppentreffen in Telgte, einem Ort zwischen Münster und Osnabrück, den Städten der Verhandlungen zum Westfälischen Frieden, lädt Simon Dach die Barockdichter. Hinter dem Personal der historischen Maskerade ist unschwer die *Gruppe 47* zu erkennen.

Zur höchst intensiven Beschäftigung mit dem Werk Fontanes und der biographischen Literatur wäre es wohl kaum ohne die leidenschaftliche Fontane-Lektüre von Ute Grass gekommen. Mit der dem Roman *Ein weites Feld* vorangestellten Widmung, »Für Ute, die es mit F. hat ...«, verweist Grass ausdrücklich auf die Anregungen, die er seiner Frau verdankt.² Wie er im Gespräch mit Stephan Lohr mitteilt³, hatte er sogar zunächst, angestoßen durch Günter de Bruyns Jean-Paul-Biographie, den Plan, das Leben Fontanes zu erzählen.

Es ist in den folgenden Anmerkungen zum Roman nicht meine Absicht, mit der philologischen Lupe nach Abhängigkeiten und Verweisen zu suchen, ein Register aller »intertextuellen« Überschneidungen herzustellen, das ganze Netz der Bezüge zum Werk Fontanes sichtbar zu machen oder die ungenauen und falschen Fontane-Zitate zu sammeln, die Klaus Dieckhoff verblüfft haben.⁴ Ich werde auch nicht der kommentierten Ausgabe des Romans vorarbeiten, die sich in seiner Rezension Helmuth Nürnberger wünscht.⁵ Ich begeben mich nicht auf kriminologische Indiziensuche, setze mich auch weder auf die Bank des anklägerischen Kritikers noch auf die des spitzfindigen Verteidigers. Ich versuche vielmehr, etwas von der Faszination Fontanescher Gestalten und Fontanescher Schreibweisen, sofern sie ihre Spuren im Roman hinterlassen hat, deutlich zu machen.

Es ist dies keine Faszination, die den Autor Grass betört, in die historisch-fiktionale Welt der Romane hineinzieht und ihn von seiner eigenen Gegenwart ablenkt. Faszination ist hier immer zugleich Reibung an der Differenz. Was im Titel dieses Vortrages »Hommage an Fontane« genannt wird, ist keine devote Huldigung, sondern Dialog. Freilich hat sich Grass ein wunderbares Medium des Dialogs in der Gestalt des Fonty geschaffen, eine fiktive Brücke zwischen der historisch-fiktionalen Welt Fontanes, des Zeitgenossen Bismarcks, und der Welt des Zeitgenossen Helmut Kohls, der sogenannten »Wendezeit« am Ende des 20. Jahrhunderts.

Theo Wuttke, genannt Fonty, ist zunächst einmal die überdimensionale Verkörperung eines – wie man im heutigen Vokabular sagen könnte – Fontane-Fans, eines Besessenen, der sich in allem an seinem Vorbild orientiert, bis hin zum »strähnig hängenden Schnauz« (284, hier bringt sich wohl auch der Autor Grass selbst mit ins Bild). Grass räumt ihm dafür die nötigen Vorgaben ein: Theo Wuttke ist auf den Tag genau hundert Jahre nach Fontane und in demselben Ort, Neuruppin, geboren. Er schlüpft, wo er nur kann, in die Rolle Fontanes und hat immer ein – ob nun authentisches oder gezinktes – Wort des Meisters bereit. Man ist versucht, ihm Verse Schillers aus *Wallensteins Lager* zuzurufen: »Wie er räuspert und wie er spuckt,/ Das habt Ihr ihm glücklich abgeguckt« (V. 208f.). Das Verhaltens-, ja Lebensprinzip dieses

Fontane redivivus ist die Nachahmung. Sagen wir es rundheraus: Die Figur dieses Fonty hat etwas Äffisches. Und jeder penetranten Nachahmung haftet Komik an. Diesen Zug einer komischen Relativierung der Figur muss man sich bewusst halten, schon um das Missverständnis zu vermeiden, Fonty sei das Alter Ego des Autors Grass.

Zwar ginge es zu weit, den Roman einen Komödienroman zu nennen, unübersehbar aber ist ein Element der Verkleidungskomödie. Fontys Familie präsentiert sich im Namens- und Charakterkostüm der Familie Fontanes. Die nörgelnde Ehefrau Emmi, die spät unter die Haube kommende Tochter Martha, von Fonty sowohl absichtsvoll wie unbewusst Mete gerufen, die drei Söhne – sie alle bewegen sich nach der Dramaturgie der von Fontanes Leben und Werk vorgegebenen Konzepte. Die Schauplätze sind wie nachgebaut. Die Studierstube Fontys in der Berliner Kollwitzstraße gleicht der Fontanes in der Potsdamer Straße 134c; die »gute Stube« der Wuttkes wird auch »Poggenpuhlscher Salon« genannt, weil sie nach dessen Muster eingerichtet ist – mit einem Mobiliar, das bei den verarmten Poggenpuhls »standesgemäßer Armutsspiegel« (439), aber bei der bürgerlichen Familie Wuttke, zumal in DDR-Zeiten, durchaus zum Vorzeigen ist.

Manchmal treibt Grass das Spiel der Parallelen auf die Spitze. Andererseits weist er aber auch Fontys Manie, überall Ähnlichkeiten mit der Lebens- und Figurenwelt Fontanes zu entdecken, in die Schranken: durch das Erzähler-Wir (»Wir vom Archiv« – dem Fontane-Archiv in Potsdam). Wo Fonty in seiner Tochter Martha Züge der Corinna Schmidt aus *Frau Jenny Treibel* sehen will, räumt das Erzähler-Wir nur Übereinstimmungen mit Fontanes Tochter Mete ein, und auch diese nur in Maßen. So stößt das, was Fonty die Integration der Fontaneschen Welt in seine eigene ermöglicht, immer wieder an Grenzen. Fontys Totalidentifikation – ihm unterläuft manchmal, wenn er von Werken Fontanes spricht, das besitzanzeigende »meine« – wird von Grass auch als ein Tick, ein Spleen durchsichtig gemacht. Fonty erscheint als ein Sonderling, ein Spinner – aber ohne dass er die liebevolle Achtung des Erzähler-Wirs verliert. Wo das Komische so wie hier ins Licht der Nachsicht gerückt wird, sprechen wir von Humor.

An Fontys Fontane-Begeisterung hat die seines Autors ihren Anteil, doch geht Grass, mit ironischem Humor, zu allem Übermaß in Distanz. Immerhin dient dem in den Schriften Fontanes und seiner Biographen ungewöhnlich Kundigen die Figur Fontys als Instrument eines geradezu virtuosen Spiels mit den Bildungselementen des Fontane-Kenners. Insofern ist *Ein weites Feld* ein »postmoderner« Roman, der alle Register der »intertextuellen« Komposition zieht. In der Erzählweise des Romans tarnt sich und paradiert zugleich eine enorme Fontane-Bewunderung des Autors Grass.

Immer wieder wird von Fontane als dem »Unsterblichen« gesprochen. Aber Fonty bewegt sich nicht nur im Bannkreis, im Schatten dieses Unsterblichen. Eine andere Unsterblichkeit kommt der Figur zu, die Fonty seinen »Tag- und Nachtschatten« nennt, dem Stasi-Spitzel Hoftaller. Grass hat hier bekanntlich – und er deutet es oft genug im Roman an – die Hauptfigur aus Hans Joachim Schädlichs Roman *Tallhover* (1986) übernommen, hat die Figur des Spitzels Tallhover in der Figur des Hoftaller weiterentwickelt. Damit hat er sich ein Dilemma eingehandelt.

Schädlich, der 1977 aus Ostberlin in den Westen übersiedelte, bringt im Roman *Tallhover* eine Grunderfahrung seines Lebens in der DDR, die Allgegenwärtigkeit des Überwachungsstaats, in einen historischen Zusammenhang. Er verfolgt die Geschichte der politischen »Observierung« von der Epoche der Metternichschen Restauration im 19. Jahrhundert bis in die DDR des Jahres 1955. Er demonstriert die Kontinuität dieser Überwachung an einer die Epoche überdauernden, sozusagen unsterblichen Spitzelfigur, eben an Tallhover. Der Nachteil solcher Konzeption liegt darin, dass Kontinuität auch als Entlastung oder Rechtfertigung der Staatssicherheit in der DDR missverstanden werden kann: als sei die Stasi nichts anderes als die Fortsetzung einer Praxis-Tradition. Schädlich unterläuft diese Gefahr, indem er die Zuspitzung und Deformation einer historischen Konstanten zeigt und Tallhover am Ende zu einer grotesken Selbstverurteilung und Selbstvernichtung schreiten lässt. Zugleich macht er damit deutlich, wie die Praxis der Bespitzelung, der Verhöre und der Verurteilungen die sozialistische Utopie von der sozialen und geistigen Befreiung des Menschen verraten hat.

Mit der Wiedererweckung Tallhovers in der Figur Hoftallers stellt Grass das Kontinuitätsprinzip wieder her, und ebendies ist, so vermute ich, die eigentliche Ursache für das Unbehagen oder den Zorn so vieler Kritiker. Ich teile nicht den grundsätzlichen Vorwurf einer Verharmlosung der Staatssicherheit – Grass stattet Hoftaller mit ebenjener Biederkeit aus, unter der sich die Geheimdienstler tarnten. Aber die Wiedererweckung Tallhovers zu einer die Geschichtszäsuren überdauernden Figur hat einen hohen Preis. Grass lässt nun nach dem Fall der Berliner Mauer Hoftaller weiteragieren, als habe es keinen »Sturm auf die Bastille«, nämlich den Sturm auf die Zentrale der Staatssicherheit gegeben. Der Rückgriff auf das Überhistorische gerät in harten Widerspruch zum geschichtlichen Augenblick. Und wenn Hoftaller auch noch die Begegnung des überraschten Theo Wuttke mit seiner Enkelin Madeleine, der Tochter seines Kindes aus deutscher Besatzungszeit in Frankreich, arrangiert, so gerät die Figur in die Nähe eines Märchenonkels. Grass bringt erst am Ende des Romans das Überzeitliche der Spitzelfigur und die Zeitgeschichte wieder in ungefähre Übereinstimmung: mit dem Verschwin-

den Hoftallers aus Berlin, mit seinem Aufbruch zu einem neuen Tätigkeitsfeld, sei es nun das kubanische Havanna oder das gegnerische Operationsgebiet im amerikanischen Miami.

Das Geheimdienst-Motiv wirft Schlaglichter auch in Fontanes Biographie. Grass lässt Fontane schon während dessen Leipziger Aufenthalt 1841/42, während seiner Zugehörigkeit zum Herwegh-Club, durch Tallhover observieren; er beleuchtet eine etwas zwielichtige Existenz: Fontane als Mitarbeiter der preußischen Zentralstelle für Presseangelegenheiten, einer Art Zensurbehörde, Fontane als Agent der preußischen Regierung Manteuffel in London, beargwöhnt von den deutschen Emigranten. Man sieht, Grass ist weit entfernt von einer »Verklärung« der Gestalt Fontanes. Andererseits verweigert er sich vorschnellem politischen Moralismus und übersieht nicht die Zwänge der Wirklichkeit, die Daseinsnöte des Reporters, Theaterkritikers und freien Schriftstellers Fontane.

In keinem seiner Romane präsentiert sich der Autor zugleich so sehr als Leser wie im Roman *Ein weites Feld*, dessen Titel ja schon auf das legendäre Wort des alten Briest anspielt. Bis zur Manie hin wird fast jede Situation der Romanhandlung durch Beispiele aus Fontanes Werk illustriert. Anders ausgedrückt: die Welt der Romane Fontanes durchdringt die Romanwelt in einem Maße, dass der Leser immer auch auf Abstechern zu Fontaneschen Schauplätzen unterwegs ist. Aber es sind nicht nur die konkreten Wegmarken, die den Leser zu den Freuden des Wiedererkennens führen; es ist oft auch das Atmosphärische, das Ambiente aus Situation, Figuren und Sprache, das Fontanesche Wärme und Magie ausstrahlt. Als exemplarisch gelten können die Szenen der Hochzeit von Fontys Tochter Martha mit dem Bauunternehmer und Immobilienhändler Grundmann, einem Witwer aus Münster in Westfalen, der nun in Mecklenburg investieren will.

Der Weg zur Ehe führt über einige Hindernisse. Kennen lernen konnte man sich nur in einem Ferienland des Ostblocks, in Bulgarien. Die Verbindung zwischen der Lehrerin für Mathematik und Erdkunde aus Ostberlin und dem Bauunternehmer aus dem Westen stand unter dem Zwang zur Heimlichkeit, der erst nun, nach dem Ende des SED-Regimes, entfällt. Bestehen bleibt noch das konfessionelle Hindernis: Grundmann ist Katholik, Martha eine – freilich in der FDJ-Zeit und als SED-Mitglied dem Glauben ganz entfremdete – Protestantin. Die katholische Kirche stellt bekanntlich im Fall der Mischehe die härteren Bedingungen, und so entschließt sich Martha, die im Alter von 38 Jahren und nach zwei in die Brüche gegangenen Verlobnissen nicht mehr besonders wählerisch ist, zur Konversion. Vater Fonty missbilligt zwar den Überzeugungswechsel, widersteht gleichwohl nicht der Versuchung, den Beispielfall des konfessionellen und des Altersunterschieds,

Fontanes *Graf Petöfy* zu zitieren. Fonty vermißt bei Marthas Trauung in der Hedwigskirche das katholische Zeremonielle, die früher üblichen »Mysterien«, den »sinnbetörenden Hokuspokus«, der »in des Unsterblichen Roman ›Graf Petöfy‹ bis in die letzte Zeile hinein spuke« (278). Ein ironisierendes Zitiert- und Anspielungsgeflecht entsteht so: die Verknüpfung verwandter Konstellationen in zwei Romanen, der entzaubernde Hinweis auf die Magie des katholischen Ritus, die der Autor Grass selbst aus seiner Danziger Kindheit kennt.

Die Anspielungen spinnen sich fort in der Rede, die der Brautvater an der Hochzeitstafel in den »Offenbach«-Stuben« im Bezirk Prenzlauer Berg zelebriert. Fonty tischt der Hochzeitsgesellschaft alle passenden und unpassenden Parallelen zum *Petöfy*-Roman auf, stellt den Grafen Petöfy als »knickbeinigen« und etwas »verlebten« Bräutigam vor, die Braut Franziska Franz als ein relativ »junges Ding, dem das Leben sperrangelweit offenstand«, von dem sich aber der Graf Petöfy im »genügsamen Alter Wegzehrung« versprach. Fontys Erzählung gerät so sehr in Fahrt, dass er selbst die versteckten Spitzen gar nicht mehr bemerkt. Er berichtet von der doppelten Trauung des ungarischen Grafen und seiner Braut, zunächst in der katholischen, dann in der protestantischen Kirche, lässt auch einen Hinweis auf den katastrophalen Schluss des Romans, den Freitod des Grafen, nicht fehlen (281f.). Während die Hochzeitsgesellschaft nach der anregenden Vorspeise sehnsüchtig auf das Hauptgericht namens »Schöne Helena« wartet, tritt der Brautvater ein um das andere Mal ins Fettnäpfchen.

Wie Grass hier aus den Ingredienzien eben nicht des besten Fontaneschen Romans Funken schlägt und eine alle Peinlichkeiten wieder in die humoristische Balance bringende Szene gewinnt, das hat Fontanesches Format, ohne eines direkten Vorbilds in Fontanes Werk zu bedürfen. Und haben auch die Tischgespräche nicht den flirrenden Außenglanz Fontanescher Causerie, so gelingt Grass doch in der Hochzeitsszene ein leichtfüßiger Plauderton. Fontane hat einmal zur Frage, wie man die Menschen im Roman sprechen lassen solle, gesagt: »Ich bilde mir ein, dass nach dieser Seite hin eine meiner Forcen liegt, und dass ich auch die Besten (unter den Lebenden die Besten) auf diesem Gebiet übertreffe. Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. Das Geistreiche (was ein bißchen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder, ich bin – auch darin meine französische Abstammung verrathend – im Sprechen wie im Schreiben, ein Causeur, aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht.«⁶ Renate Böschenstein⁷ weist auf einen Tick des Erzählers Grass hin: nämlich in der Figurenrede das Ich zu unterdrücken, nach dem

Muster des Satzes »Wage deshalb die Bitte auszusprechen«. Im Roman selbst erklärt Martha diese Eigenart als Fontanes Imitation des Sprechstils von Friedrich Wilhelm III. Während aber bei Fontane nur wenige Figuren so sprechen, werde diese Sprechweise bei Grass zur »Masche«. Das lässt freilich nicht auf eine Undifferenziertheit der Figurenrede im Roman *Ein weites Feld* schließen. Gerade die Hochzeitsszene zeigt Variationsbreite. Grundmann ist auf ein Eckgrundstück aufmerksam geworden und hat sich vom Wirt berichten lassen. »Verstehe! Aus München haben sich Altbesitzer gemeldet, selbstredend mit Mieterhöhung. Donnerwetter, die langen aber zu. Das setzt Kasse voraus. Wird nicht einfach sein.« (286) Dem quicken Jargon des Geschäftsmanns entspricht auf der anderen Seite eine sprachliche Hilflosgigkeit, wenn es um Kunst geht. Als ihm Fonty Kostümentwürfe zu Felsensteins *Blaubart*-Inszenierung erläutert – Künstler der Komischen Oper waren regelmäßige Gäste in den »Offenbach-Stuben« –, quittiert Grundmann die Belehrung mit dem Satz: »Verstehe, leichte Muse mit zeitgenössischem Pfiff.« (285) Als Fonty am Ende seiner Tischrede ein Wort des »berühmten Gelehrten« Carlyle ankündigt und das Brautpaar ausgerechnet mit der Devise »Entsage!« in die Ehe schickt, rettet sich Grundmann aus seiner Verblüffung, ins allgemeine Lachen hinein, mit einer etwas dümmlichen Verlegenheitsfloskel: »Einfach köstlich, entsage.« (284)

Fontys Frau Emmy gibt auch in Gegenwart von Frau von Bunsen ihr lässiges Berliner Hochdeutsch nicht auf. Sie erklärt, warum ihr Sohn Theo nicht erschienen ist: »Unser Teddy meint immer noch, er darf nich rüber zu uns, weil er in Bonn nämlich Beamter ist auf der Hardthöhe, wo die Verteidigung sitzt.« (287) Grundmanns Tochter aus erster Ehe, die in Köln Germanistik studiert, mischt sich ins Gespräch mit ihrem Studentenjargon. Sie hält nicht viel von Großschriftstellern wie Fontane. »Also ich bin mehr für das Minimalistische [...] Na, Fragmentarisches oder in der Kunst überhaupt, so was wie Concept-art. Aber auch Randfiguren [wie Paul Heyse] können ganz interessant sein. Unser Prof hat ein paar ausgegraben.« (297) Ganz ungeniert berlinert Inge Schewinsky, Marthas Freundin, die deren Bruder an die gemeinsame Kindheit in der Kollwitzstraße erinnert: »Mußte doch ehrlich zugeben, is ne schöne Jugend jewesen in dem ollen Kasten und auffem Hinterhof. Na, im Schuppen drin, weißte noch, Friedel?« (288)

Die Beispielreihe ließe sich fortsetzen. Am Ende droht die erinnerungs- und weinselige Stimmung überzuborden, Martha und Inge beginnen aufbaufreudige Lieder aus der Pionier- und FDJ-Zeit zu singen.

Was die als Trauzeugin anwesende Mitarbeiterin des Fontane-Archivs, die Erzählerin, »Tischgeplauder« nennt (290), ist von höchst polyphoner Art, ein Gemisch der Soziolekte, aus dem sich immer wieder die Stimme des entwe-

der zitierenden oder nörgelnden Fonty erhebt. Die Besorgnis der Erzählerin, »dass er uns die Hochzeitsgesellschaft aus dem ›Stechlin‹ samt Rex und Czako aufischt« (289), ist allerdings grundlos. Aber der Autor Grass gibt doch dem Leser einen Wink.

Ein bisschen allerdings führt dieser Wink in die Irre. Denn die Tischgesellschaft bei der Hochzeit von Woldemar von Stechlin und Armgard von Barby in Berlin findet nur zu einem »kleinen Diner« zusammen; nach dem Aufbruch des Paares zur Hochzeitsreise nach Italien zerstreut sie sich, und die eigentlichen »Plaudereien« finden erst dann, in getrennten Kreisen, statt. Rex und Czako begeben sich in ein Restaurant, um etwas »Ordentliches« zu essen. Eine andere Gruppe verbringt den »angerissenen Abend« in einem Lokal in der Friedrichstraße; die Offiziere aus den »Grenzbezirken« geraten in Streit, wobei Schimpfwörter wie »Kaschube, Wende, Böhmake« fallen. Der alte Stechlin und der alte Graf Barby schließlich vertiefen sich vor Stechlins Rückfahrt am Abend noch in ein Gespräch über die Kriege von 1870/71 und 1813, über den alten Fritz und Wilhelm I., über den – wie Dubslav meint – »kolossalen« Machtzuwachs des »Junkertums« und über das neuerdings ausgebrochene Reisefieber.

Der gepflegte Konversationsstil der Adelsgesellschaft, wie Fontane sie zeigt, kann in einer Gruppe von Menschen, die zum ökonomischen Denken der Bonner Bundesrepublik erzogen oder im ersten »Arbeiter- und Bauernstaat« sozialisiert wurden, nicht erwartet werden. Wo Partygeplauder und Parteichinesisch die Konversationssprache mitbestimmen, war kein Boden mehr für Causerien. Und die Kultiviertheit des früheren »Kulturbund«-Redners Theo Wuttke hat mir ihrer Fixiertheit auf Fontane etwas Pedantisches – durch die Vielwisserei auf begrenztem Gebiet scheint das alte satirische Muster des bornierten Gelehrten und das neue des »Fachidioten« durch. Freilich gilt für die andere Seite der Figur, wie Jutta Osinski es formuliert hat, dass Fonty im Roman der »gute Geist« der Literatur ist.⁸ Aber unter den Bedingungen der Zeit um 1990 ließ sich eine lebendige Konversation in einer gemischten Hochzeitsgesellschaft nur durch die Farbigkeit der Sprechweisen erreichen. So setzt Grass Variantenreichtum ein, wo die Sprache nicht mehr der Fontaneschen Causerie ebenbürtig sein kann.

Grass' Hochzeitsszene ist auch deshalb ein Meisterstück, weil sie die Gegensätze und Konflikte der »Wendezeit«, die unterschiedlichen Perspektiven der Ost- und der Westdeutschen, die überschäumende Zustimmung zur »Wiedervereinigung« bei diesen und die abwartende Skepsis der anderen atmosphärisch zusammenfasst. Zu reden ist noch von einer Figur, die eine Skepsis anderer Art anmeldet: vom katholischen Priester Bruno Matull, der an der Hochzeitstafel die Pause bis zum Dessert für eine Tischrede nutzt.

In Fontanes *Stechlin* wird bekanntlich protestantisches Christentum vor allem durch zwei Geistliche repräsentiert, von Pastor Lorenzen, dem Erzieher Woldemars, und dem Superintendenten Koseleger. Während sich Lorenzens Vorgesetzter im Korsett der kirchlichen Vorschriften bewegt, unternimmt er selbst, wie es der alte Stechlin formuliert, »Ritte ins Bebeltsche«: Als Anwalt der Armen nähert sich Lorenzen Ideen der Sozialdemokratie; er ist kein Gegner der Aristokratie, hält aber den Adel, wie er im Gespräch mit der Gräfin Melusine erklärt, nicht mehr für die »Säule« des »Ganzen«. Sein soziales Christentum und seine demokratische Haltung stellen die Amtskirche und das Bündnis von staatstragender Aristokratie und Christentum in Frage.

● Noch stärker ins Grundsätzliche geht der Zweifel des Priesters Bruno Matull in Grass' Roman. Er ist, wie es heißt, »einer jener wenigen Gemeindegemeinden, der auf mildes Dauerlächeln, diese allen Zweifel wegschminkende Gewissheit der Pfaffen verzichtete« (301). Matull klagt sich selbst und seine Amtsbrüder an, vor dem Mauerfall nicht entschieden genug wie »Hirten der anderen Glaubensgemeinschaft«, der Evangelischen Kirche, an der »Zwingburg« gerüttelt zu haben. Martha, die ihn, nach dem Verlust ihres Glaubens an die Sache der Partei, um eine Perspektive bat, habe ihm die Augen geöffnet: Glaube brauche auch die Kehrseite, den Zweifel. Glaube sei leicht wohlfeil; und so warnt er auch vor einem neuen Glauben, dem Glauben an die Allmacht des Geldes. Martha stellt nun Pfarrer Matull in die große Reihe der Pastorenfiguren Fontanes und sieht am Ende der »protestantischen Garde« eben Pastor Lorenzen aus dem *Stechlin*-Roman (307). In der Tat, ihm steht Bruno Matull am nächsten. Aber zugleich steht er jenseits jener Verbrüderung des christlichen Glaubens mit der sozialistischen Idee, die Lorenzen vorschwebte; auch hat er Nietzsches These vom »Tod Gottes« als Provokation begriffen. Unter dem Protest des münsterländischen katholischen Bräutigams und des pietistischen Bruders der Braut verkündet er: »Gott existiert nur im Zweifel« (303). Glaube verlange geradezu Zweifel.

● Wir übersehen nicht, dass ein Begriff etwas undifferenziert ist, der sowohl religiösen Glauben wie politische Parteigläubigkeit oder gar die »Anbetung« des Geldes meint. Aber Matulls Botschaft ist doch eine Botschaft für die Zeit nach »Drittem Reich« und SED-Regime, nach dem zweifachen fundamentalen Missbrauch von Glaubensbereitschaft in Deutschland.

● Altersstil von Fontane im *Stechlin* und Altersstil von Günter Grass in *Ein weites Feld*, das wäre eine schöne Gleichung – wenn sie stimmte. Sie ist auch nicht ganz falsch, doch bleibt zuviel Unversöhntes in Grass' Roman. Nicht zuletzt deshalb, weil Grass unerbittlich Ähnlichkeiten der »Wendezeit« und der Vereinigung des geteilten Deutschlands mit der Reichsgründung von 1871 und der »Gründerzeit« belichtet. Fontanes Bewunderung der friderizia-

nischen Zeit (im Gedichtband *Männer und Helden*, 1850), seine Gemeinschaft mit dem »verseschmiedenden Adel« (36) im *Tunnel über der Spree* oder seine Festlyrik zur deutschen Einheit liegen längst hinter dem Autor des *Stechlin*, der zwar skeptisch geworden ist, aber die politische Entwicklung aus teils resignativer, teils heiterer Distanz betrachtet. Der Autor des Romans *Ein weites Feld* steht mitten in den Umbruchereignissen; Galle hat sich angesammelt. Die Vorbehalte gegen den Prozess und das Tempo der Wiedervereinigung spitzen sich zu in den satirischen Angriffen auf die – nach Grass – veruntreuende Praxis der »Treuhand«.

Fontanes *Irrungen, Wirrungen* ist offenbar einer der Lieblingsromane des Erzählers. Um die Figur der Lene Nimptsch, die aus Standesgründen ihrer Liebe entsagen muss, improvisiert Grass' erzählerische Phantasie eine kleine Herkunftsgeschichte herum, bei der eine Gärtnerstochter Lena Strehlenow in Dresden, Fontanes eigene Biographie und seine Verehrung für den Dichter Nikolaus Lenau (eigentlich Niembsch Edler von Strehlenau) eine Rolle spielen. *Irrungen, Wirrungen* ist auch das Lieblingsbuch der französischen Geliebten Theo Wuttkes, der Großmutter Madeleines, die nach dem Krieg als Kollaborateurin gebrandmarkt wurde. Das Thema »Treuhand« in Grass' Roman aber wird von *Frau Jenny Treibel* her beleuchtet und bespiegelt, von Fontanes »Roman aus der Berliner Gesellschaft« und seiner Kritik des »Bourgeoisstandpunktes« (Brief an den Sohn Theo, 9.5.1888). In seinem Vortrag in der »Kulturbrauerei« entwirft Fonty die Bilder eines literarischen Kostümfestes unter dem Titel »Frau Jenny Treibel läßt bitten«, zu dem die Chefin der »Treuhand« eingeladen hat. Unter den Masken Fontanescher Figuren versammeln sich hier, aus Anlaß der »tausendsten Abwicklung« (751), das Treuhandpersonal und illustre Gäste.

Trotz des Spiel-Charakters tritt (hier wie überhaupt im »Treuhand«-Komplex) humorvolles Erzählen unzweideutig das Szepter an die Satire ab. Und es ist ein Gesetz der Satire, dass ihre Optik Brennschärfe hat und nicht denen willkommen sein kann, die als Personen ihr Gegenstand sind. Der – dann ermordete – Vorgänger der »Treuhand«-Chefin Birgit Breuel, Rohwedder, ist im übrigen mit Sympathie beschrieben, keineswegs mit jener Pietätlosigkeit, die Grass von manchem Kritiker unterstellt wurde. Die Szenen, die ihn nachts auf den Korridoren bei einer ärztlich verordneten Sportübung, dem Rollschuhlaufen, zeigen, können doch im Ernst nicht überraschen bei einem Autor, der die groteske Gnomgestalt des Glasscheiben zersingenden »Blechtrommlers« erfunden hat.

Aber selbst im »Treuhand«-Komplex widerstehen artistische Mittel noch ihrer Funktionalisierung durch die Satire, behaupten sich Elemente der epischen Verkleidungskomödie. Und bedürfte es noch eines Beweises für die

Herrschaft der spielerischen Phantasie, so liefert ihn Grass mit Hoftallers Geschichte von der Abstammung Theo Wuttke/Fontys. In ihr exemplifiziert Grass – und reflektiert der Roman selbst – die im buchstäblichen Sinne »wunderbaren« Möglichkeiten der dichterischen Fiktion. Schon das Erscheinen Madeleines, der zauberhaften Enkelin, aus der von ferne Fontanes Melusine winkt und die dem Mißmut Fontys über die Wiedervereinigung Deutschlands energisch widerspricht, hat etwas Sternschnuppenhaftes. Aber nun erhält Fonty, als der Fontane redivivus, auch noch seine genealogische Beglaubigung. Ausdrücklich wird Hoftallers Erzählung als »absurde, aber in sich schlüssige Geschichte« (684) bezeichnet. Danach entspross aus dem Techtelmechtel Fontanes mit der Dresdner Gärtnerstochter Magdalena Strehlenow eine Tochter Mathilde, die einen verbummelten Referendar aus Westpreußen heiratete, August Wuttke, dessen Sohn Friedrich mit einer Hugenottin eine Ehe schloss, aus der Fontys Vater hervorging. Eine Lügengeschichte (bei der Grass auf Vermutungen über uneheliche Abkömmlinge Fontanes anspielt); eine abenteuerliche Geschichte, die dem Erbe des Pikaresken Romans, das Grass ja auch angetreten hat, nicht unangemessen ist. Ein vorzüglicher Stammbaum literarischen Adels, aber ein Märchen.

Ja, ein Märchen. Ich kann allen Kritikern des Romans nur empfehlen, den Roman noch einmal weniger aufgeregt zu lesen und ihren Ärger dämpfen zu lassen durch die Wahrnehmung auch des pikaresken, des komödien- und des märchenhaften Erzählens, der Vernetzung von literarischen und zeitgeschichtlichen Anspielungen, des heiteren, aber auch kritischen, nichts unter den Tisch kehrenden Stils. Auch wo ein polemischer Ton sich meldet, bleiben die Urteile aufgehoben in einer erzählerischen Ironie, die dem eigenständigen Leser seine Freiheit lässt.

Natürlich darf es für die Kritik kein Tabu geben, und ich verstehe meine Beobachtungen, meine Deutungen nicht als einen apologetischen Blindflug durch den Roman. Aber heute wird doch deutlicher als noch vor fünf Jahren, dass manche Gegensätze im Urteil über den Roman mit jenen Widersprüchen aus der Zeit des geteilten Deutschlands zusammenhängen, die auch zehn Jahre nach der Wiedervereinigung nicht gelöst oder beseitigt sind. Grass hat zweifellos den Roman mehr aus der Perspektive der Bürger des Ostens als aus der Perspektive des Westens geschrieben. Und noch eines: Wie Fontane in vielen seiner Stadtbeschreibungen Berlin buchstäblich »erwandert« hat, so hat Grass, wie Peter Wapnewski in seiner Rezension sagt⁹, »seinem Lehrer Alfred Döblin getreu, auch einen Berlin-Roman geschrieben, in präziser Beobachtung topographischer und sprachlicher Eigenheiten« – man möchte hinzufügen: auch seinem Lehrer Fontane getreu.

Es geht nicht darum, Grass an Fontane zu messen. Für *Ein weites Feld* gibt

auch Thomas Manns Goethe-Roman kein rechtes Maß ab. *Lotte in Weimar* ist – mit allen seinen Freiheiten – ein historischer Roman, eine dichterische Auseinandersetzung mit Goethe. Im Roman *Ein weites Feld* werden zwei historische und literarische Epochen unmittelbar zueinander in Beziehung gesetzt, ineinandergespiegelt. Ein Werk ist entstanden, in dessen Zenit die Sonne Fontane steht. Aber Grass' Huldigung ist kein Kniefall. Was von Fontane ausgeht, ist eben keine rezeptive, sondern eine höchst stimulierende, produktive Faszination.

Anmerkungen

- 1 THEODOR FONTANE: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von HANS-HEINRICH REUTER. Berlin 1960. S. 346.
- 2 GÜNTER GRASS: *Ein weites Feld*. Roman. Göttingen 1995. Seitenangaben künftig im Text hinter den Zitaten. Zur Einordnung in Grass' Werk und zur Fontane-Rezeption vgl. VOLKER NEUHAUS: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München 1997. S. 216–223.
- 3 29.8.1995, in: *Der Deutschunterricht* 50 (1998)4.
- 4 *Fontane-Blätter* 61/1996, S. 173.
- 5 *Flensburger Tageblatt*, 2.6.1995.
- 6 THEODOR FONTANE: *Werke, Schriften und Briefe*. Vier Abteilungen. Hrsg. von WALTER KEITEL und HELMUTH NÜRNBERGER. München/Wien 1962–1997. IV, 3, S. 206.
- 7 *Fontane-Blätter* 61/1996, S. 176f.
- 8 *Fontane-Blätter* 62/1996, S. 112–126; hier S. 124.
- 9 *Focus*, 28.8.1995.

Eine leicht gekürzte Fassung dieses Vortrages ist erschienen in: *Sinn und Form*, 52. Jahr/2000, Heft 6.

Meraner Brunnemann-Quelle, oder schon wieder Eulenburg?

PAUL IRVING ANDERSON

Die bekannten Fakten über die ›Geschichte aus dem Leben‹ hinter dem Roman *Unwiederbringlich* sind in Fontanes bereits 1910 veröffentlichtem Brief vom 23. November 1888 an seinen Herausgeber Julius Rodenberg skizziert. Alles beruhe auf einem (laut Tagebuch am 6. Februar 1885 erhaltenen) Brief der Frau Brunnemann aus Meran, an die (und deren Schwester) sich Rodenberg sicher erinnere. Obwohl nur die Anfangsbuchstaben der Namen wiedergegeben wurden, konnte Rosenfeld an Hand des *Gotha* die Personen der Vorlage identifizieren und aus einer gedruckten Familiengeschichte derer von Maltzahn ihre Darstellung der Vorgänge präsentieren.¹ Als dann der Originalbrief an Rodenberg freigegeben wurde, stellte sich heraus, daß nur Rosenfelds Auflösung des Buchstaben M nicht stimmte – Frau Brunnemanns Mädchenname war ›*Meyerinck*‹.

Die Personen der Vorlage sind Karl von Maltzahn (1797–1868) und seine Frau Karoline geb. von Bilfinger (1799–1855). Die geläufige Auskunft, Maltzahn sei ein Graf Plessen auf Ivenack stimmt nicht; zwar ist er als 4. Sohn des Grafen Plessen von Maltzahn in Ivenack geboren, aber den Grafentitel und das Gut Ivenack hat sein älterer Halbbruder Gustav (1788–1862) geerbt. Karl von Maltzahn hat 1819 geheiratet, sich 1842 in eine Strelitzer Hofdame verguckt und von seiner Frau getrennt, aber dann von der anderen einen Korb geholt. Erst durch den Tod einer Tochter hat sich das Paar wieder zusammengefunden und 1851 wieder geheiratet. Allerdings war die Gräfin schon immer »leberleidend«. »Bald aber machte ihr Leiden raschere Fortschritte [...] So geschwächt, verfiel sie zuletzt einer Schwermut, der sie erlag. Sie wurde am 20. August 1855 tot mit geöffneten Adern im Garten zu Vollrathruhe gefunden.«²

In Fontanes Brief-zitierendem Brief steht aber nichts von einem chronischen Leiden, sondern ein Rätselwort. »Plötzlich ist die wieder Getraute, die

wieder Strahlende, die wieder scheinbar Glückliche von der Seite ihres Mannes verschwunden, und als man nach ihr sucht, findet man sie tot am Teich. Und auf ihrem Zimmer einen Brief, der nichts enthält als das Wort: Unwiederbringlich.«³ Diese Variante ist nicht nur dezenter, sondern auch ›poetischer‹ als die offizielle Version, denn die Verrätselung ihres Motivs verschafft einen Freiraum, – auch der Interpretation gegenüber, die sich mit Christine Holks Freitod immer noch schwer tut. Es ist natürlich bedauerlich, daß wir Frau Brunnemanns Darstellung nicht haben, denn man möchte wissen, inwiefern sie von den anderen beiden abweicht.

Damit haben die Kommentatoren die Quellengeschichte ad acta gelegt, aber mir schien dies verfrüht. Selbst wenn der Teich und das Titelwort Fontanes Erfindung sind, hat Frau Brunnemann die Geschichte aus einer anderen, vermutlich näheren Quelle erfahren. Auch andere waren nicht zufrieden. Z.B. wurde spekuliert, daß der Name »›von Meyerinck‹ vielleicht von Anfang an nur Tarnung oder ein Irrtum« sei.⁴ Wer war sie überhaupt, daß sie Fontane mit einer solchen Geschichte versorgen sollte? Was soll die Auskunft, sie sei »Kusine des Hauses?« Wieder erweist sich der Adelskalender als des Fontane-Forschers bester Freund. Marie Brunnemann geb. von Meyerinck ist 1832 in Trier als älteste von fünf Schwestern geboren und 1894 in Meran gestorben; nach dem Tod ihres viel älteren Mannes, Geheimer Regierungsrat Bernhard Brunnemann im Jahre 1869, war sie mit einem Herrn Küntzel kurz verheiratet, aber 1874 wieder geschieden.⁵ Ihre jüngste Schwester hat den Neffen von Karl von Maltzahn geheiratet. So ist Fontanes Behauptung, sie sei »Kusine des Hauses« nicht zutreffend; ›Schwägerin‹ würde stimmen. Fontane kannte sie bereits; ein Brief an Frau Emilie vom 24. Juni 1878 erwähnt sie im Zusammenhang mit dem sog. Stockhausen-Fest (vor dessen Umzug nach Frankfurt). Da sie offenbar mit der Hauptstadt verwachsen war und ihn schon kannte, bekommt die Frage »Warum von Meran aus?« besondere Bedeutung. Und dann kam mir die Zeile im 17. Kapitel von *Cécile* in den Sinn, »Er ging aber vergeblich die Fremdenliste durch.« Aus Meran kam die Auskunft, daß die alten Ausgaben der Meraner *Kurliste* erhalten sind. Die folgenden, überraschenden Ergebnisse konnte ich zwischen den Zeilen herauslesen. Dabei fühlt man sich in eine Zeit zurückversetzt, in der Fontane überhaupt nicht museal genossen wurde, und in eine feine Gesellschaft eingeführt, die nach ungeschriebenen Regeln mit ihm regelrecht kokettiert.

Nicht nur Frau Marie Brunnemann, sondern auch ihre Schwester, »Frau verw. Geh. Medizinalrath Franziska Böhm geb. v. Meyerinck und Tochter aus Berlin« waren für die ganze Saison einquartiert, aber nicht unter dem gleichen Dach. Während Frau Brunnemann in der malerischen kleinen Pen-

sion *Villa Fanny* an der Promenade blieb, war ihre Schwester im wesentlich größeren, aber nur wenige Minuten entfernten Hotel *Deutsches Haus* (heute: *Meraner Hof*) untergebracht. In diesem Etablissement muß sich der eigentliche Vorgang abgespielt haben, denn die Nr. 5 vom 2. Dezember 1884 berichtet, daß ein Baron Alhard von Maltzahn aus Ivenack dort, und ein Baron von Plessen aus Schwerin ins *Erzherzog Johann* eingezogen seien. Der Vorname würde Rätsel⁶ aufgeben, wenn er nicht auch bei einem 1881 verstorbenen Schwager von Frau Brunnemann vorkäme. Wahrscheinlich handelt es sich um ihren Neffen, den Baron Albrecht von Maltzahn auf Ivenack (1858–1900), Sohn des Majoratsherrn Adolf Graf Plessen von Maltzahn (1835–1909) und Elisabeth (1837–1924) geb. von Meyerinck; sein Grossvater war Karl von Maltzahns Halbbruder. Bestimmt waren Baron Albrecht alle Details der Vorlage geläufig. Warum hat sich Frau Brunnemann aber ausgerechnet Anfang Februar 1885 und von hier aus bei Fontane gemeldet?

Ein erstklassiger Grund, warum und erst recht wann sie geschrieben hat, steht in der *Kurliste* vom 27. Januar 1885. Ein alter Bekannter und bewährter Stofflieferant – die Vorlage zu *Cécile* betrifft einen seiner Söhne –, Graf Philipp zu Eulenburg senior aus Liebenberg, war ins *Deutsche Haus* eingekehrt, also an den gleichen Table d'hôte mit Frau Böhm und Baron Maltzahn. Es steht also zu vermuten, daß Eulenburg, der selber gern solche Anekdoten erzählte, als ihm diese erzählt wurde, laut überlegt hat, ob sie nicht etwas für Fontane wäre. Wir wissen auch, daß Eulenburg Fontane weiterempfohlen hat, aber auch, daß die Empfehlung nicht immer zu gleichwertigen Ergebnissen geführt hat,⁷ vermutlich weil viele Familienmitglieder Indiskretionen ablehnten. Möglicherweise hat Frau Böhm angeboten, ihre Schwester Marie mit der Übergabe zu beauftragen, denn schließlich kannte auch sie Fontane von früher; möglicherweise hat Frau Brunnemann die Geschichte mitgehört und die Vermittlung selber angeboten. Aber gleichgültig wie die Anwesenden zu ihrer Handlungsweise gekommen sind, diese wenigen Indizien legen Wichtiges nahe, nämlich, daß die »besseren« Kreise Fontanes Romane zwar selten oder nie schriftlich erwähnen, aber nicht weil sie sie nicht gelesen haben! Die wenigen Meter vom *Deutschen Haus* zur *Villa Fanny* belegen, ja, in gewissem Sinne bemessen sie den Abstand, den man nach außen hin wahren wollte.

Was sagen uns diese Erkenntnisse? Mir scheint, sie verleihen dem kunstkritischen Urteil von Peter Demetz Gewicht, der gerade diesen Roman nach den Maßstäben des »Romans der guten Gesellschaft«⁸ zu Fontanes schönstem erklärt hat. Wer möchte widersprechen, daß *Unwiederbringlich* »wie mit dem Silberstift« geschrieben sei? Andererseits läßt gerade diese gute Gesellschaft Zweifel aufkommen, ob er wirklich, oder nur scheinbar, von allem

politischen »Ballast« frei sei. Die Eulenburgs haben unter Bismarck zwei Minister gestellt, und der jüngere Graf Philipp war, als *Unwiederbringlich* erschien, bekannt als »des Kaisers bester Freund.« Auch Marie Brunnemann ist sozusagen nicht ohne Ballaststoff: ihr Bernhard selig war Anfang der sechziger Jahre Vortragender Rat beim Thronfolger und nachmaligen Kaiser Friedrich III. Angesichts dieser Hintergründe und Kombinationen fällt es schwer, zwischen dem politisch hintergründigen und dem adelsbeflissenen Fontane einen Widerspruch zu finden. Im Sinne der soziologischen Gesellschafts- und Ideologiekritik mag Fontanes Romanwerk ungenügend sein. Das politische Talent, das er hat, lebt von seiner Nähe zu und Kenntnis der politischen Oberklasse. Viele Dichter phantasieren sich in eine solche Lage hinein; Fontane hat sie gelebt. Minister von Goethe hat sie unmittelbarer gelebt, aber in der Provinz. (Ist Holkeby nicht ein mit Weimarer Klassik veredeltes Strelitz?) Fontane ist damit die Ausnahme und kann erst dann in seiner eigentlichen Tiefe verstanden werden, wenn er nicht mit der Allerweltsele gemessen wird.

Anmerkungen

- 1 HANS-FRIEDRICH ROSENFELD: *Zur Entstehung Fontanescher Romane*. Groningen 1926, S. 25ff.
- 2 So ROSENFELD; zitiert nach HFA I/2, S. 987ff.
- 3 HFA IV/3, S. 657.
- 4 HFA I/2, S. 986.
- 5 Nach *Jahrbuch des deutschen Adels*. Berlin 1899, S. 267ff.
- 6 »Alhard« ist kein geläufiger deutscher Name. Frau Brunnemanns Schwester Anna war mit einem Freiherrn Alhard v.d. Busche-Ippenburg genannt v. Kessel verheiratet, Oberstleutnant à la Suite des Regiments Gardes du Corps und Kommandant von Swinemünde, wo er am 2.2.1881 gestorben ist. Klingt »Busche-Ippenburg« nicht nach »Ippe-Büchsenstein«?
- 7 Vgl. MICHAEL FLEISCHER: *Fontane auf Norderney*. Selbstverlag 1995, 114 Seiten – über Fontanes Bemühen um den Grafen Edzard zu Inn- und Knyphausen (Schloß Lütetsburg und Norderney) auf ein Empfehlungsschreiben des Grafen Eulenburg hin. Graf Edzard hat Fontane sein Schloßarchiv geöffnet, ihm aber keine romanreifen Stoffe geliefert.
- 8 *Formen des Realismus: Th.F. Kritische Untersuchungen*. tb Ullstein 1973 (Erstausgabe: Hanser 1964), 213 Seiten.

»Am 2^{ten} April 1857.« Original-Zeichnung aus Fontanes Tagebuch

KLAUS-PETER MÖLLER

Mehrfach ist offenbar Material aus den Tagebüchern Fontanes entnommen worden – und auf diese Weise erhalten geblieben. Bereits im Heft 70 konnten wir eine humorvolle Skizze von August von Heyden vorstellen, die überliefert wurde, obwohl das Tagebuch, zu der sie ursprünglich gehörte, seit Kriegsende verschollen ist. Eine witzige Federzeichnung (107 x 148 mm) von unbekannter Hand wird im Theodor-Fontane-Archiv unter der Signatur AI 128 aufbewahrt. Auch diese Zeichnung ist bisher noch nie veröffentlicht worden. An der rechten unteren Ecke hat Fontane das Blatt mit einem handschriftlichen Eintrag versehen: »Am 2^{ten} April 1857.« Auf der Rückseite der Zeichnung findet sich folgender Vermerk von der Hand Friedrich Fontanes:

»Einlage aus Tagebuch vom 6. April 1857.
am Flügel: Roquette
daneben sitzend: Kugler
stehend: Zöllner«

In seinem Tagebuch von 1857 hat Fontane unter dem 2. April notiert: »Zu Tisch zu Merckels. Ellora-fest; außer den Elloristen, Lepel und Kugler zugegen.« Die Zeichnung ist also vermutlich ein Andenken für den Ellora-Freund Noel, der zu einem kurzen Besuch aus London nach Berlin gekommen war.

Nach Redaktionsschluss
Ein denkwürdiger Fund
hayerische Ballade
Mittelschicht von Harzgerath
Man will nicht, was die Welt
Nach Nach und nach Fader
Ein Kammerherr war



Einlage aus Fontanes Tagebuch

Die Fälscher
Hier Ludwig
Der Fürst hat kein Schicksal
Die Zister ist das Fälscher
Der Fürst hat kein Schicksal
Die Zister ist das Fälscher

Nach Redaktionsschluß

Original-Zeichnung aus Fontanes Tagebuch

Ein denkwürdiger Fund – Fontanes unbekannte bayerische Balladen

Mitgeteilt von HELMUTH NÜRNBERGER

Nun zu den königlich-bayrischen Balladenstoffen. Ich bin für jeden Balladenstoff dankbar, und wenn er aus Lichtenstein und Vaduz wäre, was könnt' ich gegen einen Königlich-bayrischen einzuwenden haben! Das wichtigste bleibt zunächst, ihn überhaupt haben, ihn sehen, dann sehen wir weiter. [...] Bitte, befahre Du die Schächte bayrischer Archive, ich will dann münzen und prägen, so gut ich kann. –

(Theodor Fontane an Paul Heyse, 4. Februar 1855)

»Eine reizende Frau, Herr von Stechlin, die grad Ihnen ganz besonders gefallen würde. Glaubt eigentlich gar nichts und geriert sich dabei streng katholisch. Das klingt widersinnig und ist doch richtig und reizend zugleich. All die Süddeutschen sind überhaupt viel netter als wir, und die nettesten, weil die natürlichsten, sind die Bayern.«

(*Der Stechlin*, 35. Kapitel)

König Ludwig und Lola Montez*

I. Die Audienz

Herr Ludwig herrscht am Isarstrand und mit ihm Bayerns Leu,
 Der schützt das Bajuwarenland so wittelsbachisch treu.
 Den Fürsten lockt kein Schlachtenruhm, was liegt ihm spät im Sinn?
 Ein Zauber ist's, das Evatum der schönen Münchnerin.

Manch weiblich Bild von Stielers Hand läßt ihn nostalgisch träumen,
 Doch will er drum aus Unverstand das Heute nicht versäumen.
 Freut auch den Alternden die Kunst – der Haare Silberschein
 Hält ihn nicht ab, um Frauengunst ein Werbender zu sein.

Das spürt' die falsche Spanierin (sie stammt' aus Limerick!)
 Und legte 'nen Flamenco hin und wurde sein Geschick.
 Sein tiefster Wunsch, Ludwig bekennt's, war Konversation,
 Doch schon die erste Audienz schuf große Konfusion.

Man weiß nicht, was sie taten, der Fürst und Irlands Sproß,
 Nach Nadel und nach Faden ging jäh der Ruf durchs Schloß.
 Kein Kammerherr war zünftig mit Fingerhut und Scher',
 Der Königsdienst galt künftig als dienstliches Malheur.

Von St. Korbinians würd'gem Stuhl klang mahnend das Gebot,
 Sprach en passant vom Höllenpfehl – Louis sah ein andres Rot.
 »Behüte Deine Stola du, grausamer Erzbischof,
 Ich such' bei meiner Lola Ruh und mache ihr den Hof.«

Die, übermütig, warb ein Corps gehorsamer Studenten.
 Bald rüttelte ans Hochschultor der Sturm von allen Enden.
 Die Alemannen nähten aus Unterröcken Mützen.
 Die Jesuiten säten Neid, die Moral zu stützen.

II. Die Gräfin Landsberg

Der arme Ludwig, Zeil' um Zeil', gab sich den Musen hin
 (»Gedichte«, Cotta, Vierter Teil, »Die Andalusierin«).
 Besingt den Süden, preist die Lieb' und der Gefühle Strom.
 Dann – macht er seinen Herzensdieb zur Gräfin per Diplom!

Sie kommen nie alleine, die Schönheit und die Lust,
 Die eine wirft die Beine, die andre füllt die Brust.
 So geht's nun mal hienieden, und wer nicht wagt, verliert,
 Hier gibt es keinen Frieden, wenn Lola avanciert.

Perfid, mit einem Judaskuß, begann der Sängerkrieg.
 Ein Leipziger Schmierarius rühmt' spöttisch »Molas« Sieg:
 Wie deutsche Literaten wechselt die Länder sie,
 Verfolgt von bösen Taten der Aristokratie.

Der Bayernlöwe brüllte weithin bis an die Alb,
 Die sich in Nebel hüllte. Wut herrschte allenthalb.
 Als schwarzes Rößlein zeichnet' man den Gast aus Limerick
 Und legt' ihm keine Zügel an: »Montez, Herr Ludewig!«

Zuletzt das Frauenzimmer ward amtlich expediert.
 Dem König ging's noch schlimmer, er hat nicht mehr regiert.
 Zurück nur in der Galerie blieb Meister Stielers Bild.
 Das rührt ans Herz, man weiß nicht wie, und stimmt das Urteil mild.

Wenn nun auch Tränen quillen – die Welt nimmt ihren Lauf.
 Nicht um der Hähne willen geht klar die Sonne auf.
 Es weicht der Haß, die Lüge flieht, Lola schreibt Buch um Buch,
 Erst kürzlich macht' in Essex Street der Schönen ich Besuch.

Davon sei nächstens mehr erzählt in leichter Unterhaltung.
 Es fehlt der Form, die ich gewählt, die lockere Gestaltung.
 Einst finde ich, ich ahne, noch einen andren Ton.
 Es glänzt nur im Romane die Konversation.

*Im Lautstand unveränderte, dem heutigen Sprachgebrauch (unter Beibehaltung der alten Rechtschreibung) behutsam angenäherte Wiedergabe nach der Hs; auch F.s zuweilen von den Regeln abweichende Verwendung des Apostrophs wurde, weil charakteristisch, beibehalten. Die ebenso aufschlußreiche wie drastische Bearbeitung der vom Dichter wiederholt behandelten Problematik der Fürstengeliebten ist im ersten Teil (»Die Audienz«) unauffällig mit Motiven aus den Balladen *Der alte Derffling* und *Der alte Zieten* verbunden. Zum zweiten Teil (»Die Gräfin Landsberg«) vgl. besonders *Cécile*, Gordon-Leslies vielsagende Bemerkung: »Denn Gräfinnen werden sie schließlich alle [...]« (HFA I/2, 182) Die Lebenswege F.s und Maria Dolores Gilberts [i.e. Lola Montez], späteren Gräfin Landsberg, haben sich wiederholt gekreuzt, wenngleich eine persönliche Bekanntschaft bisher nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden konnte, s. das Londoner Tagebuch vom 17. Juni 1858: »Dr. Faucher getroffen, der mich dem Schauspieler Loewenthal vorstellt. Dann mit Faucher nach 34 Essex Street um Lola Montez auf-

zusuchen. Dann in's Café Divan [...]«. In solchem Zusammenhang ist auch Gordon-Leslies Bemerkung zu beachten, er entsänne sich noch »des Eindrucks, den der Kopf der Lola Montez« auf ihn gemacht habe. Die das Bildnis der Maria Stuart betreffende Faszination (die Cécile zu büßen hat) teilte unser Autor mit seiner Romanfigur, die Erinnerung an früher Gesehenes, die den Angelpunkt des Roman bildet, äußert sich auch in dieser scheinbar beiläufigen Bemerkung. Mutmaßlich hat die Künstlerin bereits 1843 in Dresden die Aufmerksamkeit des jungen Apothekers erregt. Man weiß ja, daß er sich damals allerlei Anfechtungen ausgesetzt sah. Der burschikose Ton des Gedichts – »Cécile verblaßt neben dieser Lola zu einem wasserpölnischen Waisenkind« (G. Friedrich) – läßt als sicher annehmen, daß es seine endgültige Prägung erst erhielt, als F. seine auf Bayern bezüglichen Pläne bereits aufgegeben hatte und sich im Berliner Freundeskreise keinen weiteren Zwang auferlegte. Dazu paßt auch das halbe Versprechen des »Causeurs«, sich dereinst dem Roman zuzuwenden. »Seit 20 Jahren redet man auf mich ein: »schreibe Deinen Roman.«« (An Emilie 18. 8. 1874, GBA *Ehebriefwechsel*, Bd. 3, S. 17). Heyses Vorhaben, den aus England heimgekehrten, in Berlin noch unversorgten Dichter als königlichen Privatbibliothekar und Vorleser in München unterzubringen, war mißlungen.

Isarstrand ... Bajuwarenland: Vgl. *Hubert in Hof* (HFA I/6, 367). – *Evatum*: Vgl. F.s Brief an Paul und Paula Schlenther vom 6. 12. 1894 (HFA IV/4, 404ff.). In seiner Charakteristik des bayerischen Monarchen schreibt Golo Mann: »Der Kronprinz wie der König, der alte wie der junge, war des Umgangs mit schönen Frauen weit über Durchschnitt bedürftig.« (*Ludwig I. von Bayern*. Frankfurt/Main 52000, S. 97). – *von Stieler's Hand*: Josef Karl Stieler (1781–1858) schuf von 1827 bis 1850 die Bildnisse der 37 »vaterländischen« und »ausländischen« Schönheiten für die Galerie im Schloß Nymphenburg. Lola Montez malte er 1847. – *Konversation*: Die Problematik des Romans *Graf Petöfy* und seines ominösen »Pakts« deutet sich an. Hier wie dort hat F. dieses Motiv gegenüber dem, was der Stoff vorgab, verstärkt. – *St. Korbinian*: Patron der Erzdiözese München und Freising. – *Alemannen*: Lola Montez erwirkte für die neubegründete Verbindung Alemannia, eine kleine Gruppe ihr ergebener Studenten, beim König alle Corps-Rechte. Die Folge waren Krawalle, die zeitweise zur polizeilichen Überwachung des Universitätsbereiches nötigten. Als Ludwig die vorübergehende Schließung der Hochschule anordnete, empörten sich die Gast- und Zimmerwirte. – *Leipziger Schmierarius*: Anonym, *Mola oder Tanz und Weltgeschichte. Eine spanisch-deutsche Erzählung*, Leipzig 1847. Möglicherweise hat. F. durch Wolfsohn von der Neuerscheinung Kenntnis erhalten, für die er damals zweifellos einen empfänglichen Leser darstellte. Zwar findet sich in den bisherigen Editionen

des Fontane-Wolfsohn-Briefwechsels darauf kein Hinweis, doch geht auch die Ausgabe von 1988, soweit es sich um F.s Briefe handelt, bekanntlich nicht auf die Originalhandschriften zurück. – *Das rührt ans Herz*: Vgl. die starke Wirkung eines weiblichen Porträts, mutmaßlich ein frühes Bildnis Maria Stuarts, auf den jungen F., Von *Zwanzig bis Dreißig* (HFA III/4, 303f.). Heyse hat, seinem Tagebuch zufolge, mit F. einen Ausflug nach Nymphenburg unternommen, dieser selbst läßt das allerdings unerwähnt. – *Ich ahne*: geändert aus »Fontane«, die erste Wortwahl vom Dichter wohl wegen der Betonung des von ihm besonders in gehobener Gesellschaft nicht gesprochenen Schluß-e verworfen, vgl. dazu auch den Brief an Wieland vom 15. (?) 4. 1887, gedruckt bei Erdmann, *Drei Fontanes und Neuruppin* 1995, S. 43. – *Buch um Buch*: Lola Montez veröffentlichte 1858 nicht weniger als drei Titel, *The Arts of Beauty; or Secrets of a Lady's Toilet*, *Lectures of Lola Montez (Countess of Landsfeld) Including her Autobiography* und *Anecdotes of Love: Being a true Account of the Most Remarkable Events Connected with the History of Love, in All Ages and Among All Nations*, sämtlich New York.

Eugen von Leuchtenberg*

Ein freier Geist, im Wandel treu, Fortunas Diplomat,
Beweglich zwischen Alt und Neu, ein Hofmann und Soldat,
Klug, doch an Mut den Bravsten gleich, flexibel, aber zäh –
Den Leuchtenberger rühm' ich Euch, Eugène de Beauharnais.

Der Vater, Graf und General, packt' rauh das Glück beim Schopf.
Als er den Rückzug anbefahl, kostet' ihm das den Kopf.
Die Witwe blieb nicht lang allein im prächtigen Palais.
Da sah das Kind die Mutter frei'n, der junge Beauharnais.

Der fremde Mann, der Bonapart', hält auf Familienehre.
Den Stiefsohn fand er recht apart, der machte nun Karriere.
Ward in Italien Vizekönig und sagt' Paris Adieu.
In Mailand glänzt', das ist nicht wenig, der schöne Beauharnais.

In München, in der Residenz, beehrte er die Braut.
Da gab es keine Abstinenz, sie ward ihm anvertraut.
Wenn er auch manchen Tört erfuhr, Genealogenschmäh –
Er war geadelt von Natur, der kecke Beauharnais.

Man braucht für einen Königsthron nur Samt und etwas Holz.

In Warschau gab's genug davon für seines Gustchens Stolz.

Er zog des Kaisers Nähe vor – berichtet uns Darnay –,

Nach Moskau führte er sein Korps, der tapfre Beauharnais.

Im Schein des Monte Rosa und Rußlands tiefem Schnee,

Er war kein Mann der Prosa, Le Prince de Beauharnais.

Bei Leipzig und bei Belle-Alliance zerbrach des Korsen Glück.

Postwendend fordert' Kaiser Franz die Lombardei zurück.

Nun wärd ein rechter Bayer er, vom Wirbel bis zum Zeh,

Zu Eichstädt, Duc de Leuchtenberg, weiß-blau, der Beauharnais.

Den Kindern, fern in Swinemünd', hat man von ihm erzählt.

Ich merkt' es mir, hab ihn geschwind, zum Liebling mir erwählt.

Das Leben bleibt doch mächtiger als jegliche Idee.

Das lehrt der Duc de Leuchtenberg, der treue Beauharnais.

*Auf der Rückseite einer Speisekarte des als preiswert bekannten Münchner Hotels *Augsburger Hof* (wo F. logierte) vom 19. März 1859, möglicherweise unter dem Eindruck seiner am selben Tage erfolgten Audienz bei König Max II. Joseph entstanden. Hs in flüchtigem, großzügigem Duktus, einige nicht sicher entzifferbare Zeilen mit Hilfe der von Walter Hettche entwickelten Technik der Intuitionsphilologie rekonstruiert. Zur Persönlichkeit von F.s Helden: »Im engeren Umkreis Napoleons ist Eugen die bei weitem sympathischste Figur; einer, der seinem Motto: ›Honneur et Fidélité‹ treu blieb. Während Napoleons letzter Kämpfe, spät im Jahre 1813, und noch einmal 1814, waren allerlei Versuchungen an ihn herangetreten. Sein Schwiegervater schickte ihm einen gewichtigen Abgesandten, einen Prinzen von Thurn und Taxis, mit diesem Vorschlag, der von Metternich stammte: wenn er mit seinen italienischen Truppen von Napoleon abfiele und sich in Neutralität zurückzöge, noch besser, mit den Alliierten gemeinsame Sache machte, dann würden sie aus dem bloßen Vizekönig einen echten König von Italien machen. Eugen lehnte ab: wohl mache er sich die ernsthaftesten Sorgen um die Zukunft seiner Familie, aber seinen Herrn und Wohltäter in der Not im Stich lassen, er könne es nimmermehr. Erst als alles vorüber war, fühlte er sich frei und wählte nun München zum Wohnsitz [...]; nun blieb er dem neuen Vaterland gegenüber so loyal, wie er sich bis dahin gegenüber dem alten verhalten hatte.« (Golo Mann, a. a. O., S. 80ff.) Hatte F. sich nach dem Sturz des Ministerpräsidenten Manteuffel und dem Beginn der »Neuen Ära« nicht

ähnlich verhalten? Die in der Ballade offen geäußerte Anpassungsbereitschaft an weiß-blaue Verhältnisse blieb jedoch unbelohnt. Über Gewährsmänner im *Krokodil* in die Umgebung des Monarchen einpassiert (was freilich nicht belegt ist), mochten ihm die Verse wegen ihres Desinteresses in bezug auf die Nichtebenbürtigkeit des Leuchtenbergers sogar zum Nachteil gereicht haben. Vgl. hierzu auch *Vor dem Sturm*, General Bamme: »Ich mache mir nichts aus diesen Windbeuteln von Franzosen, aber in all ihrem dummen Zeug steckt immer eine Prise Wahrheit. [...] Mensch ist Mensch.« (HFA I/3, 706). F., der den Sohn der Josephine de Beauharnais bewunderte, war nicht im selben Maße wie dieser »Fortunas Diplomat«. Die problematische Neigung der Literaten, alles, was sie empfinden, auch auszudrücken, war ihm immer wieder im Wege.

Zwischen Alt und Neu: Erste bisher bekannte Erwähnung der bis hin zum *Stechlin* zäh verfolgten Thematik. – *Im prächtigen Palais*: Das Palais, seit 1817 Sitz der preußischen Gesandtschaft, später der deutschen Botschaft in Paris, wurde erst 1803 von Eugène de Beauharnais erworben und im Stil des Empire renoviert und ausgestattet; auch F.s Darstellung der etwas zwielichtigen Familienverhältnisse entspricht nicht durchgehend der Realität. – *In Warschau*: Beauharnais lehnte die allerdings nur vage gegebene Möglichkeit, König von Polen zu werden, ebenso ab wie – in Übereinstimmung mit seiner Gattin Auguste – Napoleons Angebot der Thronfolge in Schweden. – *Darnay*: Schwerlich dürfte F. Baron Darnays *Notices historiques sur S. A. R. le Prince Eugène, Vice-Roi d'Italie tirées 25 exemplaires*, Paris 1830, selbst kennengelernt haben. Er stützte sich vermutlich auf seinen Vater, dessen Wissen, was »französische Kriegs- und Personal-Anekdoten aus der Zeit von Marengo bis Waterloo« anbetraf, »geradezu stupend« war. »Wo er alles herhatte, ist mir rätselhaft.« (HFA III/4, 91). – *tapfre Beauharnais*: Eugen zeichnete sich während des russischen Feldzugs besonders aus. Vgl. *Vor dem Sturm*, 3. Bd., 11. Kap. (»Der Vizekönig nahm Borodino«, HFA I/3, 421) und 12. Kap. (»An »Borodino« knüpften sich hundert Fragen [...]. Es konnte dabei nicht fehlen, daß [...] Neys oder Nansoutys, noch häufiger Murats und des Vizekönigs, mit wenig verhehlter Vorliebe gedacht wurde.« (ebd., 429) Im Ms danach gestrichen: »Napoleon resignierte, mit ihm fuhr Caulaincourt./ Murat prompt echappierte, dacht' an Neapel nur. / Eugène bestand die Krise, den Rückzug deckte Ney, / Gehorsam der Devise: Honneur, Fidélité.«

Damit war F. offenbar nicht zufrieden. Erkennbar strebte er über den Ton des patriotischen Gassenhauers, wie er ihn in seinen Liedern auf preußische Feldherrn kultiviert hatte, hinaus, auch mochte die fernere Auflistung militärischer Details als unnötig erscheinen. So begann er erneut: »Umsonst! Es heischt des Krieges Wahn / Blutopfer sonder Zahl. / Auch Inkerman,

Afghanistan, / Sie mahnen Mal um Mal.« In einem Gedicht *Volkslied*. (In den *Londoner Straßen gesungen im Winter 1855*), einer Übersetzung, hatte er die Leiden des Krimkriegs beklagt und in einer Ballade *Das Trauerspiel von Afghanistan* mit deutlicher Anspielung auf Napoleons Niederlage in Rußland den vollständigen Untergang eines britischen Heeres in Afghanistan geschildert. Die Ballade hatte er in München vorgetragen und lebhaften Beifall gefunden (vgl. zur Wirkung das aus der Feder Sigmund Lichtensteins stammende, ansprechende Ghasel, gedruckt in *Fontane-Blätter*, Heft 50, 1990, S. 88f.) Aber zum Preisgedicht auf Beauharnais paßte dieser zweite Versuch gleichwohl auch nicht. So verzichtete F. auf die realistische Vergegenwärtigung des Kriegsgeschehens überhaupt – es bleibt dem Leser überlassen, im Geiste nachzuvollziehen, was der Dichter nicht ausspricht beziehungsweise verklärt. *Im Schein des Monte Rosa*: Wiederum poetische Lizenz, wohl in Anspielung auf »Leuchtenberg« (für F. charakteristisches Spiel mit den Namen), der Berg ist wegen der zumeist über der Ebene liegenden Dunstglocke von Mailand aus nicht sichtbar. Diese und die folgende Zeilen am Rande des Mss. (vielleicht ein neuer Textentwurf, wenn nicht ein Resümee); vom Hrsg. kursiviert. – *Le Prince de Beauharnais*: geändert aus »ganz einfach Beauharnais«, vgl. F.s Brief an Lepel vom 1. 12. 1858, »ich bin ganz einfach Fontane« (HFA IV/1, 635). – *fern in Swinemünd'*: Vgl. *Meine Kinderjahre*, die von Henri Louis Fontane mittels seiner »sokratischen Methode« vorgestellte Reihe von Persönlichkeiten aus dem Umkreis Napoleons I. Erwähnt werden im »autobiographischen Roman« Bertrand, Cambronne, Duroc, Friant, Lannes, Latour d'Auvergne, Lefèvre, Nansouty, Ney und Rapp, aber nicht Beauharnais, der »Liebling«, der F. vom psychologischen Typus her wohl am nächsten stand – ein Beispiel für die von Anderson beobachtete »Versteckspielmethode«?

»Sissi, komm!« oder Die Ischler Verlobung*

Tief im stillen Bayernlande,
 Wo das Schlößchen Possenhofen
 Weich in Starnbergs See sich spiegelt,
 Wuchs des Reiches wilde Rose
 Kräftig auf, die zweite Tochter
 Ihrer Mutter Ludovica
 Und des Herzogs Max in Bayern,
 Lebensfrohen Privatiers –
 Wittelsbach'sche Nebenlinie.

Sissi hieß sie. »Sissi, komm!«
Hört' man es im Garten schallen,
Wenn sie mit Gespielen tobte,
Quick und munter, ein Naturkind,
Wie sie wohl der Herzog nannte,
Ihre kapriziöse Laune
Väterlichen Herzens duldend.
Zahlreich war des Mannes Nachwuchs
In- und außerhalb des Schlosses.

Von den Plänen ihrer Mutter,
Fürsorglich in Wien betrieben,
Wußte unsre Sissi wenig,
Galten sie doch auch der Schwester,
Der gebildeten Helene,
Die dereinst den Thron von Östreich
Neu mit Bayern zu verbinden
Schien geeignet – Vetter Franz,
Kaiser, ging auf Freiersonnenfüßen.

Ihm zu seinem Wiegenfeste
Fristgerecht zu gratulieren,
Wie Familiensinn es eingibt,
Brach zu dritt man auf nach Ischl,
Ludovica und die Töchter
(Herzog Max schien nicht recht passend).
Sissi ward zur Camouflage
Mitgeführt, doch kaum beachtet,
Ein Naturkind, leise schmollend.

Welch ein Fest! Der junge Kaiser,
Schlank, im weißen Waffenrocke,
Goldnes Vließ und rote Hosen,
War bezaubernd – aber Sissi,
Ganz Natur, war noch viel schöner,
Und des Fürsten Neigung wandte
Jäh sich ihr zu, nicht Helenen.
Ein verliebter Österreicher
Kennet Türe nicht noch Riegel.

Zweifellos ist Franz der Richt'ge,
 Sieht gut aus und ist von Adel,
 – Sagt der Vater –, seinerzeit
 Eingewandert aus dem Aargau.
 Einem Kaiser gibt man keinen
 Korb, so meint die kluge Mutter.
 Nun fehlt nur noch das Gelöbniß,
 Das der Ringtausch festlich ausdrückt,
 Vielgefeiert, kaum verstanden.

Wünschen wir dem edlen Paare,
 Das so zeitig sich versprochen,
 Alles Glück! Es scheint gegründet.
 Glanz umgibt die Bayerntochter
 Und die Liebe ihres Mannes.
 Selten sind an Fürstenhöfen
 Glanz und Liebe so verbunden.
 Nur im Park von Possenhofen
 Tönt es leise: »Sissi, komm!«

*Das in Trochäen verfaßte Sissi-Gedicht, in der vorliegenden Fassung offensichtlich wie *König Ludwig und Lola Montez* für den Berliner Freundeskreis bestimmt, darf als die eigentliche Überraschung des unverhofften Balladenfunds gewertet werden. Freilich wird der Tieferblickende unschwer verstehen, daß auch F. sich zuletzt des von Platen und Heine, seiner bewunderten Vorbilder, souverän gehandhabten Versmaßes bemächtigte. Die erste stoffliche Anregung empfing der Dichter mutmaßlich während seines mehrtägigen Aufenthalts in München 1856, der auch einen Ausflug in die weitere Umgebung einschloß. »Nach Starnberg. Reizende Fahrt über den See. In Seeshaupt ›Brenken‹ gegessen.« (Tagebuch, 9. 10. 1856) Kaiser Franz Josephs vielbeachtete Verlobung mit der wittelsbachischen Prinzessin Elisabeth, Herzogin in Bayern, lag damals erst drei Jahre, die Hochzeit erst zwei Jahre zurück. F. vermeidet den Tonfall konventioneller Huldigung, die Verse zeigen aber insgesamt doch heiteren Charakter. Um so bemerkenswerter – noch ohne nähere Kenntnis der die Ehe des Kaiserpaares schon bald überschattenden Ereignisse – die ingeniöse Vorahnung, die sich in der Schlußwendung ausspricht, einer frühen Vorwegnahme des berühmteren: »Effi, komm!« Das Leben der österreichischen Kaiserin endete nur wenige Tage vor dem F.s. »Die Kaiserin Elisabeth muß eine hervorragend gute und interessante Frau gewesen sein und eine Kreuzträgerin dazu«, schrieb er an

Emilie (13. 9. 1898, HFA IV/4, 753). Auf der Rückseite der Hs Entwurf eines nicht überlieferten Briefes, mutmaßlich an Paul Heyse: »Die Sendlinger Mordweihnacht werde ich *nicht* beschreiben. Ein Fürst soll Gnade gewähren, wie mein Jakob es tat; der Savoyer gewährte sie nicht. Auch Agnes Bernauer überlass' ich dem Hebbel. Fründ, si mi nicht bö, awers all dat Tüg is to spektakulös.« – *verliebter Österreicher*: Anspielung auf den Titel des Romans von Johann Beer (1655–1700)? – *Kennet Türe nicht noch Riegel*: Vgl. Matthias Claudius' Vierzeiler *Die Liebe hemmet nichts. – sieht gut aus ... ist von Adel*: Vgl. *Effi Briest*, 3. Kap. (HFA I/4, 20). – *aus dem Aargau*: »Das eigentümlich sympathisch berührende Selbstgefühl all derer, die »schon vor den Hohenzollern da waren« (HFA I/5, 9), das Dubslav von Stechlin kennzeichnet, scheint in ähnlicher Weise Herzog Max im Hinblick auf die Habsburger zu erfüllen. Die historischen Rechte der »alten Familien«, hat. F. um 1860, also ungefähr zur Zeit der Entstehung seines Gedichts, auch an anderer Stelle betont.

Fragmente: Melusinen, Soldaten und Professoren

Von den hier nicht abgedruckten Balladen sind einige unabgeschlossen oder wurden schon nach wenigen Versen aufgegeben. Als ein Beispiel hierfür mag ein unbetitelt Gedicht gelten, von dem nur der Anfang überliefert ist:

Heut sing' ich von der schönen Lau,
Der wohlbekannten Wasserfrau
Im Topfe von Blaubeuren.
Ich träumt' ihr blasses Konterfei,
So stumm-beredt von mancherlei
Geschichten, nicht geheuren.

Die Arme kreuzweis auf der Brust,
Als wär' sie einer Not bewußt,
Die keinen Namen kennt.
An Fingern nur und Zehen
Konnt' man die Herkunft sehen
Vom feuchten Element.

Einst als vom Kloster Orgelklang
Hinunter in die Tiefe drang,

Kam sie emporgeschwommen.

Ein Hirtenbub hat sie entdeckt

Und voller Übermut geneckt:

»Hei, Laubfrosch, willst nicht kommen?«

Da packte ihn das arge Weib

Und riß ihn fort, zum Zeitvertreib

In ihren nassen Kammern [...]

Hier bricht das Gedicht unvermittelt ab. Dazu erfolgt am Rande die unlustige Bemerkung: »Was soll der Unsinn? Paolo sagt, Blaubeuren läge bereits im Württembergischen.« Inhaltlich folgt F., gelegentlich sogar in der Wortwahl, Mörikes Prosaerzählung im *Stuttgarter Hutzelmännlein*, allerdings mit einem bemerkenswerten Unterschied. Bei Mörike nimmt die Lau den Hirtenjungen mit, um ihn zu bestrafen, F. hingegen führt das Motiv der Langleweile ein. Nicht zufällig erinnert die Formulierung »zum Zeitvertreib« an Spielhagens gleichnamigen Roman über den auch von F. behandelten Ardenne-Stoff. Eine mit Tinte kräftig durchgestrichene Strophe (es sind sogar einige Tintenspritzer sichtbar) lautet:

Ihr Mann, der alte Donaunix,

Versuchte sie mit vielen Tricks

Zum Lachen zu bewegen.

Doch nichts schlug an, ob zart, ob derb,

Stets blieb sie streng, stets blieb sie herb,

Und darauf ruht kein Segen.

Man mag da auch an den Grafen Helmuth Holk und Christine Holk (*Unwiederbringlich*) denken sowie an die Eindrücke, die F. als Knabe gewann, wenn er in Swinemünde die Gespräche der Eltern hörte.

Heyse hatte natürlich recht, als er den Freund darauf hinwies, daß das Kloster Blaubeuren bereits 1648 endgültig an Württemberg gekommen war. Man weiß in Berlin zuwenig von Süddeutschland. Gleichwohl hat der vorschnelle Hinweis leider bewirkt, daß eine erste Behandlung des Melusinen-Themas durch F. unvollendet blieb. Den Dichtern schadet Wissen oft nur. Auch als F. den bayerischen Löwen bis hin zur (schwäbischen) Alb anstatt zu den Alpen brüllen ließ, irrte er im historisch-geographischen Sinne, gleichwohl ist der Fehler der gewählten Form zugute gekommen.

Die eine oder andere Gedichtidee verdankt sich überhaupt nur den mit dem Reimzwang verbundenen Möglichkeiten. (Sollten Verse wie »Zu

Flügen, höhern, vollern, / Raff auf dich, Land der Zollern«, HFA I/6, 566, oder »die Amazonen / Sie hatten alles, fehlten nur Kanonen«, ebd., 477, nicht alsbald, möglichst in einer Dissertation, im Hinblick auf F.s geistige Nähe zu Morgenstern untersucht werden?) Ein *Die Kapitulation von Ulm* betitelt Balladenfragment lebt ersichtlich nur von dem Versuch (oder erschöpft sich in ihm), aus dem Namen des unglücklichen österreichischen Oberkommandierenden, Feldmarschalleutnant Freiherrn Karl Mack von Leiberich, durch Anklänge an die Ballade von Klein-Zack (E. T. A. Hoffmann/ Jacques Offenbach) Kapital zu schlagen – eine schonungslose Bloßstellung des in anderen Kriegszügen durchaus bewährten Mack, den das stürmische Zickzack der französischen Truppenbewegungen offenbar überforderte (vgl. *Schach von Wuthenow*, 4. u. 6. Kap., HFA I/1, 583 u. 595). Man fühlt sich an die ungezügelten Angriffe F.s bei künstlerischen Fehlleistungen Lepels erinnert.

Für den »Zauber der Montur« ist der Dichter stets anfällig gewesen. In München verbindet sich diese Faszination nicht zufällig mit jenem leise katholisierenden Element, auf das die Forschung erst in jüngster Zeit aufmerksam geworden ist. Wie in Edinburgh an den kiltbewehrten Highlandern, so findet F. in der Ludwigstraße an den kernigen bayerischen Soldaten Gefallen, verarbeitet aber auch (noch unsicher) Eindrücke einer Prozession:

Sie werden standhaft sein, es kräftigt sie der Glaube,
 Sie schmückt der Raupenhelm und nicht die Pickelhaube.
 Hell blitzt ihr Manteltuch, man merk' es nur genau,
 Das ist nicht nüchtern Preußisch-, 's ist Madonnenblau.

Sanft wie ein Page führt das Aspergill ein Hofkaplan,
 Dran schließt das schmucke Defilee Ettaler Knaben an.
 Potz Blitz, discipuli! Heut seid ihr Ministranten,
 Und wedelt mystischen Weihrauch unter uns Passanten.

Wie fühl ich mich geteilt! Ein Brieffreund der Revolte,
 Empfind ich doch, daß man die Macht nicht schmähen sollte.
 Der feste Krummstab und die goldne Bischofsmitra
 Die widerstehen noch der liberalen Hydra.

Nun folgen Ordensritter aus dem nahen Weyarn,
 So gut genährt und fromm, so kennen es die Bayern
 Und träumen dennoch von dem opernhafteinen,
 Dem schwanengleichen blonden Lohengrin, dem Reinen.

Die Décadence ist da! Sie scheint unwiderstehlich,
 Jedoch sie hat Geschmack und ist erkennbar fröhlich.
 Mit Alpenhörnern, Jodeln und mit Paukenschalle
 Geht es vom röm'schen Siegestor zur Feldherrnhalle.

Zuletzt Staccato unter seidenweichem Himmel,
 Das harte Hufgeklapper der Trompeterschimmel.
 Ein schlanker ›Schwoleschee‹, chevaleresk im Sitze,
 Grüßt abschiednehmend mit der blanken Säbelspitze.

Das erinnert natürlich an den Deutschen Orden und den Bayreuther Hexenmeister, partiell auch an Joseph Roth! Marcel Reich-Ranicki hat darauf hingewiesen, F. und Roth haben in Berlin in derselben Straße gewohnt – und das meint nicht nur die Adresse. Ist denn der *Stechlin* nicht auch ein Abschiedsroman wie nur noch der *Radetzkymarsch*? Vorderhand aber sind wir mit diesen Bildern aus der Ludwigsstraße bereits ganz nah an dem von Storm ob seiner handwerklichen Qualität willen anerkannten, wegen des mangelnden sittlichen Inhalts gleichwohl entschieden abgelehnten, ersten der Berliner Einzugsgedichte (»Oberst von Hartmann, fest im Sitze« usw., HFA I/6, 238). Während seines Besuchs in München 1856 sah F. eine Parade, bei der das bayerische und das preußische Königspaar sowie das Großherzogspaar von Hessen-Darmstadt zugegen waren (Tagebuch vom 7. Oktober, mit Hinweis auf die Feldherrnhalle und die Denkmäler Tillys und Wredes). Am folgenden 10. Oktober fuhr er in umgekehrter Richtung, als es sich im Gedicht beschrieben findet, über den Boulevard in Richtung des noch dörflichen Schwabing (»durch die Ludwigsstraße und das Siegesthor bis ins Freie«). So hatte er den Blick, der Charles de Gaulle die Worte entlockte: »C'est vraiment une capitale.«

Eine ausgeschiedene Strophe des Ludwig-Straßen-Gedichts läßt vermuten, daß F., was bisher nicht bekannt war, gelegentlich in Kellers *Grünen Heinrich* hineingesehen hat: »Studenten seh ich in verschnürten Röcken schreiten / Und Künstler, die sich fratzenhaft und modisch kleiden. / Mit bloßen Schultern streben zu erhellten Sälen / Lebhaftige Frauen, die sich ihre Tänzer wählen.« Bei der phonetischen Fixierung umgangssprachlich verballhornter Fremdwörter (»Schwoleschee«) mag Geibel, Schack oder ein anderes Münchner Nordlicht behilflich gewesen sein. Die ästhetisch günstigen Eindrücke, die F. 1859 gewann, scheinen übrigens dazu beigetragen haben, daß er die panikartige Flucht der bayerischen Reiterei bei Hünfeld und Gersfeld in seinem Buch *Der deutsche Krieg von 1866* in überaus schonender Weise beschrieben hat. »Natürlich soll dergleichen nicht vorkommen; aber

(alle Kriege bezeugen es) *es kommt immer wieder vor* (A. a. O., Bd. 2, S. 86) Die Chevaulégers, leichte Kavallerie, waren der Stolz der bayerischen Armee. In Frankreich bereits unter Napoleon in Chasseurs à cheval oder Lanciers, in Österreich 1852 in Ulanen, in Hessen in Dragoner umgewandelt, blieben sie unter dem alten Namen nur in Bayern (und in Italien als Cavallerieri) bestehen. – *wie fühl ich mich geteilt*: Die bekannte F.sche Ambivalenz wirft ihre Schatten. – *Die Décadence ist da*: Ebenso – wengleich in anderem Zusammenhang« – F. an seinen Sohn Friedrich am 11. 8. 1892 (HFA IV/4, 204) und der davon abgeleitete, nunmehr vermehrt gerechtfertigte Titel der Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2001 in München.

Sozialkritische Töne fehlen bei alledem nicht, allerdings vermag F. Ludwig Thoma, Ödön von Horvath, Marieluise Fleißer (*Pioniere in Ingolstadt*) und neuerdings Ernst Maria Lang (*Das wars wars das? Erinnerungen*, Kap. »Bei den Pionieren in Ingolstadt«, München 2000), was die Intimität soldatischer Amouren anbetrifft, nicht zu erreichen. Zum Vorschein kommt vielmehr, für unvorbereitete Leser möglicherweise verwirrend, jene »bodenlose Objektivität und Ironie«, die, wie Sebastian Haffner formuliert, F.s »Eigentlichstes, Eigenstes und Größtes« gewesen ist. Sie wird in Entwürfen und frühen Fassungen (dazu aufschlußreich *Die preußische Idee*, HFA I/7, 504ff.) deutlicher als in abgeschlossenen Texten: »Es kommt die Ärmste noch auf der sozialen Leiter / Ein Stückchen weiter mit 'nem leichten Reiter. / Wer war in Seeshaupt nicht schon mal des Lebens froh, / Begleitet von Margot und Isabeau.« Anscheinend sammelte F. in Seeshaupt Eindrücke, die denen in Hankels Ablage nicht unähnlich waren und die er später verwertete. Nicht zuletzt aus der Biographie Oskar Maria Graf's wissen wir, daß die Orte am Starnberger See schon früh unter den bedenklichen Einfluß Münchens gerieten. Zu Isabeau, der aus Schillers Drama bekannten Mutter Karls VII. von Frankreich, die aus Bayern stammte, vgl. *Irrungen, Wirrungen*, 13. Kap. (HFA I/2, 390).

Auch vor der Verballhornung fremder Dichtungen – die er bei anderer Gelegenheit respektvoll zitiert – schreckte F. nicht immer zurück, so in dem folgenden unbetitelten Bruchstück:

Bei Bronzell war das Treffen, das ich nicht schildern mag,
 Wo Österreich und Bayern mit uns im Streite lag.
 Ein Rückzug ohn' Verluste blessiert das Renomme,
 Da rettete ein Schimmel den Kampfgeist der Armee.
 Er wollt' vom Feind nicht weichen – wer nun den Streifschuß nennt,
 Ehrt auch in diesem Zeichen das zehnte Regiment.

Bei dem von F. wiederholt erwähnten »Bronzell-Tag« (HFA I/6, 574), der »Schlacht bei Bronzell« (HFA III/4, 1326), einem ganz unbedeutenden Rencontre in der Nähe von Fulda am 8. November 1850 war auf preußischer Seite nur der Trompeterschimmel des 10. Husarenregiments verwundet worden. Nun verbindet der Dichter, der als Kind mit dem polnischen Freiheitskampf so anrührend sympathisiert hatte, dieses Gefecht mit dem überaus populären Lied von Julius Mosen (vgl. dazu *Unterm Birnbaum*, 5. Kap., HFA I/1, 481).

Weiterhin finden sich unter dem noch unerschlossenen Material Notizen zu einer dem Münchner Oktoberfest gewidmeten Ballade (der Dichter besuchte die Theresienwiese am 7. Oktober 1856), die ebenfalls Merkmale der seinerzeit populären Berliner Einzugsgedichte zeigen. Einzelne Zeilen erscheinen aus der Sicht heutigen Wissens fast verdächtig bekannt. Die Forschung hat jedoch längst darauf aufmerksam gemacht, daß manche von F.s Gedichten anmuten, als wolle er sich selbst parodieren. Abgerissene Reimpaare vergegenwärtigen den unmittelbaren sinnlichen Eindruck (»Wer kommt, wer? / Vier Pinzgauer Rösser von Spaten her«) oder raten zur Mäßigung (»Dann hebt er den vollends geleerten Krug: / Bon soir, ihr Lackl'n, nun ist es genug.«) Aber wer ist dieser »er«, wer spricht? Wir wissen, daß F. Ölbilder und Denkmäler zum Reden brachte, aber ist es denkbar, daß er sie auch Maßkrüge schwenken ließ? Immerhin hat die Frage, ob Droschkenpferde aus Seideln trinken können, den Autor von *Frau Jenny Treibel* beschäftigt, vgl. den Brief an Julius Rodenberg vom 23. 11. 1891 (HFA IV/4, 164). »Selbst Rektor Thiersch räumt heute das Katheder« – so lesen wir –, »Trifft sich jovial mit Nachbar Permaneder. / »s« ist halt a Kreiz, denkt der und sucht das mot / Für seine Lüb'sche Gattin mit Niveau.« Erkannte F. im Theresienwiesen-Rausch 1856 wie im Wilhelm-im-(weiten)-Felde-Rausch 1871 ein einigendes Element der nationalen Leitkultur, oder wollte er vielmehr die Chancen einer separaten bayerischen Leitkultur ins Licht setzen? Mit vermehrter Entschiedenheit läßt sich jedenfalls nunmehr Willi Winkler entgegenen, der in einem im Dichtergedenkjahr 1998 in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Artikel von ungehemmter Hohenzollernhörigkeit schrieb (und im Preußenjahr 2001 erneut zur Feder zu greifen versucht sein könnte!).

Künstler kennen sich gut – das merkt man an der Art, wie sie über einander schreiben. Auch F. hat den »Nordlichtern« nichts geschenkt. Ein sorgfältig liniertes Bogen ist *Einzug der Münchner Geschichtsprofessoren in die Walhalla* überschrieben. Der kundige Leser denkt sofort an den »Kunstfex« Innstetten (HFA I/4, 37) und an die 1888 entstandene Ballade *Walter Scotts Einzug in Abbotsford*, F. hat sich das Gedicht aber anscheinend als eine Art lyrisches Dramolett vorgestellt. Pikant ist der Einfall, den Professoren bereits während ihrer Amtszeit Einlaß zu gewähren. Möglicherweise hielt F. es auch

poetisch nur für schwer glaubhaft zu machen, daß man sich ihrer nach der Emeritierung und weiteren Unvermeidbarkeiten noch erinnert hätte. Klio führt den Zug der Gelehrten an, die ihre Talare ordentlich (nicht wie manchmal bei Antrittsvorlesungen schief) umgehängt haben. Felix Dahn spricht eine Art Inneren Monolog:

Mein Cethegus, der macht Realpolitik / Und eint Italien in einem Stück.
Auch mit dem Papst legt er sich an, / Weil man nicht alles glauben kann.
Doch wird ihm die Sache zu schwer / In Ermangelung von Militär.

Wilhelm Heinrich Riehl denkt an eine neue kulturgeschichtliche Novelle, für die er ein weiteres Mal den bewährten Titel »Land und Leute« verwenden will (vgl. auch F.s *Reisebriefe vom Kriegsschauplatz*, HFA II/5, 349f.), an den Gegensatz von Mann und Weib, die soziale Ungleichheit als ewiges Naturgesetz im Leben der Menschheit und reimt probeweise »Lilie« auf »Familie«. Eine von einem Kaplan geführte, in Trachten gekleidete Wallfahrergruppe respondiert am Wegrand: »Und führe uns nicht in Versuchung, / Sondern erlöse uns von dem Sybel«, wird aber von den Kehllauten in Bärenfelle gekleideter Männer übertönt:

Wir Goten sind nicht nur Germanen, / Wir sind auch des Kaiserreichs Ahnen.
Wir geben dem dorischen Tempel / Den vaterländischen Stempel,
Und mißfall'n wir den bayrischen Leut', / Dann zieh'n wir halt gleich nach Bayreuth.

Vermutlich ist F. Ludwigs I. Buch *Walhallas Genossen* zugänglich gewesen, in dem dieser die Stämme der Völkerwanderung, Ost- und Westgoten, Vandalen, Heruler und Gepiden, zu den Deutschen gezählt hatte (auch des Dichters bereits erwähnte Ablehnung Eugens von Savoyen deutet darauf hin, denn Ludwig hatte den Eroberer Bayerns nicht für Walhalla-würdig erachtet). Die genannten Professoren waren ihm persönlich bekannt, Dahn bereits aus dem *Tunnel*. Gleichwohl bleibt seine Imaginationskraft erstaunlich (Wagner lebte Anfang 1859 noch in Venedig und *Ein Kampf um Rom* ist erst 1876/78 erschienen.) Wie der Dichter von seinem Vater, so möchte der Herausgeber von seinem Dichter sagen: »Wo er alles herhatte, ist mir rätselhaft.«

Allerdings kann an dieser Stelle mit einer letzten Überraschung nicht länger hintangehalten werden: F.s bayerisches Balladenschaffen endete nicht 1859. Nach dreißig Jahren griff er erneut zur Feder.

Beim Hexenmeister. Willkommen und Abschied

Es schlug mein Herz, geschwind zum Zuge!

Es war getan, fast eh gedacht.

Das Dampfroß regte sich zum Fluge,

An Bayreuths Hügeln hing die Nacht.

Schon wusch das Festspielhaus, das neue,

Ein jäher Regenschauer blank,

Wo sich das Publikum, das treue,

Versammelte zu ernstem Klang.

Wie tropften Mantel, Schuh' und Hosen,

Ging unser Atem feucht und schwer.

Wie bang fühlt' ich den grenzenlosen

Kunstenthusiasmus um mich her.

Wie ward es mählich still und düster,

Wie traf mein ungeübtes Ohr,

Als nun verglomm der letzte Lüster,

Der feierliche Tubachor.

So bläst es einst zum Weltgerichte!

Wie tief ergriffen lauscht das Haus.

Kein Balladier übt im Gedichte

Wohl eine solche Wirkung aus.

Zukunftsmusik ist hier im Gange,

Nase und Nerven streiken schon.

Mich schwindelt's – denn das währt das noch lange –,

Stehl' ich mich eilig nicht davon.

Schad' bleibt's um Kundrys Zaubergarten

Und des Amfortas Mißgeschick.

Dem Pförtner schenkt' ich meine Karten,

Er sah mir nach mit nassem Blick.

Nun will ich an Emilie schreiben,

Sodann nach Kissingen zurück.

Und doch – Soldat der Kunst zu bleiben

Und Künstler sein – Gott, welch ein Glück.

Wir verzichten auf jeden weiteren Kommentar – der Zusammenhang ist all-
bekannt –, und fassen zusammen: F.s bisher unbekannte Balladen über

bayerische Stoffe (lediglich ein 1850 entstandenes Gedicht über Von der Tann hat er selbst veröffentlicht und ein 1998 von Rudolf Muhs wiederentdecktes Huldigungsgedicht feiert in Gestalt der preußischen Königin Elisabeth zugleich die geborene Prinzessin von Bayern) sind bei Gelegenheit letzter Vorbereitungen zu der von der Theodor Fontane Gesellschaft geplanten Frühjahrstagung in München 2001 aufgefunden worden. Das kostbare Konvolut lag unbeachtet in der Depositenkammer der Berliner Humboldt-Universität in einer *Isarland* beschrifteten Mappe, die lediglich den lapidaren Vermerk »Gesehen. Ad acta. Gustav Roethe« trägt. Mithin ist nicht auszuschließen, daß F. zeitweilig auch an Wanderungen im süddeutschen Raum gedacht hat und Germanisten der sogenannten »Berliner Schule« vor der zumindest partiellen Unterdrückung des dichterischen Gedankenguts nicht zurückschreckten. Gewiß zählen die »bayerischen« Balladen nicht zu des Dichters eigentlichen Meisterwerken, doch geben sie insbesondere dem umstrittenen »mittleren Fontane« schärferes Profil und sind reich an Vorausdeutungen. Unsere Erläuterungen können darauf aus Raumgründen nur knapp hinweisen (Zweideutiges ist grundsätzlich unkommentiert geblieben), dem Pflug künftiger Interpreten aber eröffnet sich, metaphorisch gesprochen, ein geräumiger Acker. Der »zweite Balladenfrühling« (vgl. Reuter, *Fontane*, Bd. 2, S. 776) ist möglicherweise neu zu datieren. Günter Grass' Hoftaller scheinen die Aufzeichnungen entgangen zu sein.

Als Franz Kugler zusammen mit seiner Frau Clara Weihnachten 1854 in München weilte, bat Heyse ihn, F. zur Niederschrift bayerischer Balladen zu ermutigen. In seinem Einladungsbrief an Fontane nach München vom 11. Februar 1859 erneuerte er seinen Vorschlag. Es sei »des Königs Lieblingwunsch, eine stattliche Reihe bayrischer Balladen entstehen zu sehn« und der Freund sei »besser als irgendein lebender oder längst begrabener Poet« geeignet, diesen Wunsch zu erfüllen, vorausgesetzt, daß, wie er hinzufügte, »Du einige Jahre die Wohlthat bayrischer Bergluft und möglichster Sorglosigkeit genössest«. Heyses Anregung verdankt auch die vorliegende Publikation ihre Entstehung. Freilich läßt sie weit eher den unermüdlichen Fleiß des Verfassers als Entspannung in alpiner Atmosphäre vermuten.

An seine Mutter schreibt F. am 3. März 1859 aus München, eine »Stellung wie die um die es sich jetzt handelt«, sei ihm »früher oder später so gut wie sicher«, wenn er sich dazu verstehen könne, »einige Vorgänge der bairischen Geschichte in Balladenform zu behandeln«. Und er fügt hinzu, »im nächsten Herbst, gestützt auf dann vorliegende Arbeiten«, würde der König Entscheidungen treffen können (HFA IV/1, 656). Zu diesem Zeitpunkt scheint er noch immer unentschlossen, dann aber hat ein nicht mehr rekonstruierbarer Vorgang, vielleicht ganz beiläufiger Natur, auslösend gewirkt.

Auf dem vorletzten Blatt des Konvoluts, kaum leserlich, wie zuweilen in Briefen von links oben schräg eingefügt, finden sich die Verse: »Im Kopf lebt das Balladenland, / Ob Weiße Frau, ob Lola Montez. / Ich sah's im Geist, allein ich konnt' es / Erreichen nur an Freundeshand. / Die liebevoll mir Halt gegeben, / Sie halfen dem Gedicht zum Leben. Für F. u. E. S.«

Peter Wruck gab den entscheidenden Hinweis zur Auffindung der verschollenen Manuskripte. Ihm sei stellvertretend auch für all jene gedankt, die zur Veröffentlichung rieten und deren namentliche Nennung aus guten Gründen unterbleiben muß. Einige weniger bekannte historische Zusammenhänge konnten mit Hilfe des Quellenwerkes *Lola, Ludwig und der General*, von W. Lukas Kristl, Pfaffenhofen 1979, entschlüsselt werden. Der Herausgeber möchte mit der vorliegenden ersten Zusammenstellung zugleich den Kolleginnen und Kollegen in Archiv und Redaktion sowie allen Lesern für die Wünsche und Grüße zu seinem 70. Geburtstag Dank sagen. Honi soit qui mal y pense. Vivant sequentes.

Eine merkwürdige kleine Fontane-Ausgabe. Brief an die Sammler

Sehr geehrter Sammler,
vielleicht können Sie uns hier weiterhelfen: vor einiger Zeit brachte uns ein älterer Herr drei Bücher ins Haus und fragte, ob wir etwas über diese Ausgabe wüßten. Die schmalen Bände haben einen grauen Pappdeckel und einen roten Leinenrücken. Im selben Rot tragen die Deckel ihre Titelprägung. Einer der Bände kam mir bekannt vor, und richtig: Band III stand bei uns im Regal, war im Katalog und im Schobeß aber nicht verzeichnet. Offenbar wußte der Bibliothekar vor mehr als 40 Jahren auch nichts Rechtes mit dem Bändchen anzufangen. Vom Band I finden Sie nebenstehend eine Abbildung des Deckels sowie der Titelseite. Beim Betrachten der Titelseite werden vermutlich auch Sie Ihre Stirn runzeln: warum beginnt ein Band I bereits im Inhaltsverzeichnis (wenn man den Vermerk auf der Titelseite dafür gelten läßt) mit einer Seite 25? Enthielten die Seiten 1 bis 24 ein nicht mehr opportunes Vorwort? Und was ist das für eine uns ganz unbekannte Fontane-Archiv-Sammlung? Nirgends findet sich der Name eines Herausgebers, weder Ort noch Jahr werden genannt. Band I endet mit einer ganzseitigen Zeichnung, *Grete Minde* benannt. Es könnte sich dabei um das (falsch eingebundene?) Frontispiz des Bandes II handeln, denn der enthält *Grete Minde* und *Stine*. Band II endet wiederum mit einer Zeichnung, *Wanderungen* betitelt, und richtig: Band III enthält etwas aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*: das Kapitel *Pfaueninsel*. Alle Bücherverzeichnisse, Bibliotheks- sowie Antiquariatskataloge schweigen, nichts läßt sich über Ort, Jahr, Verlag, beteiligte Personen oder den Anlaß der Publikation ermitteln.

Druck und Papier lassen die 30er Jahre vermuten. Doch auch eine Zeit vor 1928 (Auslaufen der Schutzfrist) wäre denkbar, dies könnte auch das Verschweigen eines Herausgebers erklären. Doch Fontane-Archiv-Sammlung? Wäre es eine Publikation des seit 1935 existierenden Theodor-Fontane-

THEODOR FONTANE

GEDICHTE
ROMANE
ERZÄHLUNGEN

BAND I

LIEDER * GEDICHTE * BALLADEN

S. 25 - 64

FONTANE . ARCHIV . SAMMLUNG

Titelblatt

Archivs, dann stünde dort mit Sicherheit der Name eines Herausgebers wie Hermann Fricke oder auch Friedrich Fontane.

Auch eine Art Jahresgabe wäre theoretisch möglich, doch wäre dann wohl der »Stifter« – Verlag oder Firma – genannt worden.

Im Kollegenkreis wurde der Verdacht geäußert, die Bände könnten auch nach 1945 erschienen sein. Ich glaube das nicht; es hätte sich dann wohl ein Impressum mit einer Publikationsgenehmigung (SMAD oder anderes) finden lassen müssen. Und noch später – also nach 1949 – hätte man diese Schrifttype wohl nicht verwendet.

Ich habe auch versucht, eine »Vorlage« für diese Textzusammenstellung zu finden, doch erfolglos.

Sehr geehrter Sammler – kennen Sie diese ominöse Ausgabe? Besitzen Sie vielleicht ein oder mehrere Exemplare davon? Und am schönsten wäre es natürlich, wenn Ihnen irgendetwas dazu bekannt wäre. Eventuell gibt eine Widmung näheren Aufschluß.

In der Hoffnung auf eine positive Antwort und mit guten Wünschen verbleibt

freundlich grüßend –

PETER SCHAEFER

Nachruf auf Horst Kunze

Am 18. Juli 2000 verstarb Prof. Dr. Horst Kunze, der ehemalige Generaldirektor der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (O). Er war einer der namhaftesten Förderer des Theodor-Fontane-Archivs. Etwa 10 Monate zuvor, an seinem 90. Geburtstag, konnte er noch mit Freude die Ehrung von annähernd 300 Freunden, Kollegen und Schülern entgegennehmen. Als ich ihm die Festschrift zum 90. Geburtstag für Frau Prof. Jolles überreichte, war seine erste Frage »Wie geht es ihr?« Für Horst Kunze war die Frage nach dem Befinden des anderen stets vorrangig.

Während seines langen verdienstvollen Wirkens als Bibliotheksdirektor unterstützte er maßgeblich durch Rat und Tat die Potsdamer Fontane-Stätte bei der Entwicklung zu einem wissenschaftlichen Literaturarchiv. In Anerkennung der Leistungen des damaligen Archivleiters, Joachim Schobeß, und aufgrund der verheerenden Einbußen des Archivs infolge Kriegseinwirkungen übergab Horst Kunze bereits 1965 die im Besitz seiner Bibliothek befindlichen Fontane-Autographe dem Fontane-Archiv als Dauerleihgabe. Damit beschritt er einen neuen (ungewöhnlichen) Weg zur Konzentrierung von Nachlaßteilen, wodurch der Fontane-Forschung und Edition eine unschätzbare Hilfe zuteil wurde. Sein Verdienst ist es auch, dass sich die Stadtbibliothek von Berlin (O) sowie die Bibliothek der Humboldt-Universität diesem Weg anschlossen. Ohne diese umfangreichen Sammlungsteile wäre das Fontane-Archiv wohl kaum zum Zentrum der internationalen Fontane-Forschung geworden. Darüber hinaus förderte Horst Kunze die kooperativen Beziehungen zwischen Literaturarchiv, Forschung und Verlagswesen sowie das Erscheinen des archiveigenen Periodikums *Fontane Blätter*.

Als die Potsdamer Landes- und Hochschulbibliothek, in die das Archiv integriert war, 1969 aufgelöst wurde, setzte sich Horst Kunze – gemeinsam mit Joachim Schobeß – für einen Anschluss des Instituts an die Staatsbibliothek ein. Damit wurden nicht nur erhebliche Erwerbungen von Handschriften Fontanes und von Literatur ermöglicht, sondern das Archiv konnte nun auch bibliotheks-wissenschaftlich zielgerecht unterstützt werden. Im gleichen Jahr konnte Horst Kunze etwa 200 Germanisten und Fontane-Freunde anlässlich einer ersten internationalen Tagung in Potsdam begrüßen und künftige Aufgaben und Ziele des Zusammenwirkens zwischen Archiv und Staatsbibliothek darlegen.

Seine Zuneigung für das Fontane-Archiv und seine Liebe zu Fontane bewahrte er sich bis ins hohe Alter.

1990/91 gehörte er zu jenen Persönlichkeiten, die sich mit Nachdruck für den Erhalt der Fontane-Stätte mit allen Sammlungsteilen in Potsdam einsetzten. In ihm verbanden sich stets Hilfsbereitschaft, Pflichtbewußtsein und menschliche Güte – gewürzt mit Humor – zu seltener Harmonie. Von seiner unermüdlichen Forschungsarbeit zeugen etwa 800 Publikationen, vorwiegend zur Buchkultur und -illustration, zur Literaturgeschichte und Literatursoziologie. Mit seinem Beitrag im Jubiläumsband zum 60. Jahrestag des Fontane-Archivs 1995 hat sich Horst Kunze noch einmal in die Geschichte unseres Hauses eingeschrieben, dessen Leistungsfähigkeit in vieler Hinsicht seinem Wirken zu verdanken ist.

Wir werden sein Andenken in Ehren bewahren.

MANFRED HORLITZ

Auswahlbibliographie

Neuerscheinungen und -erwerbungen des Fontane-Archivs bis 7. Februar 2001

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

Handschriften

I. 10 Briefe Fontanes an seine Frau Emilie aus Thale, August 1877

Aus privater Hand hat das Theodor-Fontane-Archiv zehn Briefe Fontanes an seine Frau Emilie zurückerhalten, die im von Jutta Fürstenau erarbeiteten Vorkriegsbestandsverzeichnis des Theodor-Fontane-Archivs (Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Pr. Br. XI, 871) mit den Nr. 308 bis 317 verzeichnet sind. Die Briefe sind abgedruckt in den *Fontane-Blättern* 61/1996, S. 6-26, daher werden hier nur die formalen Angaben wiedergegeben. Im Verzeichnis der vermißten Bestände (Horlitz) sind diese Briefe ausgewiesen auf S. 101-102. Die Briefe waren mit einem Streifband zusammengefaßt, auf das Emilie Fontane geschrieben hatte: »Briefe an Fr. Fontane. 1877. Kann benutzt werden. 18/11 01. Frau Fontane.« Von anderer Hand wurde mit Bleistift die Bemerkung hinzugefügt: »14. 19. 20. 8. 77 entnommen«.

- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 10.08.1877
4° 4 Bl. (2 Bg.), 1^r-4^r Text, 4^v leer. (HBV: 77/28) Signatur: B 652
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 13.08.1877
4° 4 Bl. (2 Bg.), 1^r-4^v Text. (HBV: 77/29) Signatur: B 653
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 19.08.1877
4° 4 Bl. (2 Bg.), 1^r-4^v Text. (HBV: 77/31) Signatur: B 654
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 20.08.1877
4° 2 Bl. (1 Bg.), 1^r-2^v Text. (HBV: 77/32) Signatur: B 655
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 21.08.1877
4° 2 Bl. (1 Bg.), 1^r-2^v Text. (HBV: 77/33) Signatur: B 656
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 22.08.1877
4° 2 Bl. (1 Bg.), 1^r-2^v Text. (HBV: 77/34) Signatur: B 657

- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 23.08.1877
4° 2 Bl. (1 Bg.), 1^r-2^v Text. (HBV:77/35) Signatur: B 658
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 25.08.1877
4° 2 Bl. (1 Bg.), 1^r-2^v Text. (HBV:77/36) Signatur: B 659
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 27.08.1877
4° 2 Bl. (1 Bg.), 1^r-2^v Text. (HBV:77/37) Signatur: B 660
- FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Emilie Fontane, Thale,
Hotel Zehnpfund, 29.08.1877
4° 2 Bl. (1 Bg.), 1^r-2^v Text. (HBV:77/38) Signatur: B 661
- FONTANE, EMILIE: eigh. Streifband, um die vorgenannten Briefe
zusammenzuhalten.
1 Streifen

II. Sammlung Spangenberg

Neu im Bestand unserer Handschriftensammlung ist seit dem vergangenen Jahr die dem Archiv dankenswerter Weise von Christa Spangenberg überlassene Sammlung von Briefwechseln des Verlegers Berthold Spangenberg, der 1959 in einer Umfrage 18 Persönlichkeiten bat, sich über ihr Verhältnis zu Theodor Fontane zu äußern. Gottfried Erler hat die Sammlung im Heft 70, S. 155-158 vorgestellt. Sie enthält, wie Berthold Spangenberg in seinem Brief an Wolfgang Kayser vom 11. September 1959 schrieb, »eine Fülle tiefer und schöner Äußerungen über Th. Fontane, seine Bedeutung für uns und unsere Zeit«. Die Briefwechsel beginnen jeweils mit einem Durchschlag des Anschreibens Spangenbergs, dem in mehreren Fällen wenig später eine Konkretisierung des Rückmeldetermins nachgeschickt wurde. Die Antwortschreiben liegen bis auf Ausnahmen im Original vor. In wenigen Fällen schloß sich ein kurzer Briefwechsel an. Die Schenkung wurde als »Sammlung Spangenberg« archiviert. Sie umfaßt außer einigen Blättern mit Exzerpten über Fontane, die Spangenberg für seine Ausgabe des Briefwechsels von 1976 verwendet hat, die Briefwechsel mit folgenden Persönlichkeiten:

Werner Bergengruen	Theodor Heuss	Walter Muschg
Willy Brandt	Karl August Horst	Max Rychner
Georg Britting	Ernst Jünger	Emil Staiger
Heimito von Doderer	Erich Kästner	Werner Weber
Romano Guardini	Wolfgang Kayser	
Rudolf Hagelstange	Walther Kiaulehn	
Hermann Hesse	Wilhelm Lehmann	

Eine Auswahl der Antworten auf die Umfrage wurde abgedruckt in der Broschüre: *Theodor Fontane. Sämtliche Werke. Einladung zur Subskription. Die Aktualität Fontanes. Ergebnis einer Umfrage.* [München:] Nymphenburger Verlagshandlung, [1960] (TFA Signatur: 59/6509). Vollständiger dargeboten ist das Material in dem 1976 anlässlich des Abschlusses der Nymphenburger Fontane-Ausgabe herausgegebenen Druck: *Für Fontane. Eine Umfrage und die Antworten von Werner Bergengruen, Georg Britting, Heimito von Doderer, Rudolf Hagelstange, Theodor Heuss, Erich Kästner, Walter Kiaulehn, Wilhelm Lehmann, Max Rychner, Emil Staiger, Werner Weber,* zusammengestellt und vorgelegt von Berthold Spangenberg, München: Ellermann 1976 (TFA Signatur: 87/62). In dieser Ausgabe wurden auch die nicht vollständig abgedruckten Zuschriften in Auszügen zitiert, nur der Briefwechsel mit Karl August Horst fand keine Erwähnung.

III. Deponat

Wir danken dem Eigentümer, Herrn Dr. Hermann Kremer (Haltern), für das Vertrauen und für die Genehmigung der Abbildung.

FONTANE, THEODOR: eigh. Eintrag auf einem Blatt mit mehreren Unterschriften (Abbildung auf S. 167)

1 Bl. (nur dieses Blatt vorhanden, Rückseite leer) Signatur: Dep. 2

IV. Kopien

Wir danken den Eigentümern für die Überlassung der Kopien.

FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Friedrich Scherenberg, o. O., 14.08.1876
(Original: Feuchtwanger Memorial Library, Special Collections, University of Southern California)

Inhalt: geringfügige orthographische Korrekturen gegenüber der Veröffentlichung in Fr I, 366

Xerokopie, 2 Bl. (HBV 76/61) Signatur: Ca 1802

FONTANE, THEODOR: eigh. Br. m. U. an Unbekannt, Berlin, 26.04.1867

Inhalt: Verabredung eines Treffens für »morgen (Sonabend) 2 Uhr«.

Xerokopie, 2 Bl. (HBV 67/10) Signatur: Da 1242

Primärliteratur

FONTANE, THEODOR: Königs Wusterhausen. Aus den Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Hrsg. von HANNA DELF VON WOLZOGEN und HANS JOACHIM GIERSBERG. – Potsdam: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Theodor Fontane Archiv 2000. 64 S. (2001/9=1)

FONTANE, THEODOR: Schloß Oranienburg. Aus den Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Hrsg. von HANNA DELF VON WOLZOGEN und HANS JOACHIM GIERSBERG. – Potsdam: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Theodor Fontane Archiv 2001. 92 S. (2001/9=2)

Helma Fuchs
 Berlin 1879

Hr. Fontane
 London
 17. Februar 90.

F. Karbina
 Berlin, April 1890.

Eigenhändiger Eintrag Fontanes auf einem Blatt mit mehreren Unterschriften

- FONTANE, THEODOR: Sie hatte nur Liebe und Güte für mich. Briefe an Mathilde von Rohr. Hrsg. von GOTTHARD ERLER. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000. 424 S. (atv; 5287) (2000/84)

Sekundärliteratur

I. Bücher und Zeitschriftenbeiträge

- ATTWOOD, KENNETH: Fontane und das Preußentum. – Flensburg: Baltica 2000. 361 S. [inhaltlich unveränd. Neuausg. d. 1970 bei Haude & Spener erschienenen Diss.] (2000/83)
- AUST, HUGO: Kulturelle Traditionen und Poetik; Literatur- und Kunstkritik. – In: Fontane-Handbuch, S. 306–465; 878–888. (2000/88)
- BECKER, SABINA: Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Theodor Fontanes Roman »Mathilde Möhring«. Versuch einer Neubewertung. – In: Zeitschrift für Germanistik 10 (2000) 2, S. 298–315. (ZA 2000+,1)
- BERBIG, ROLAND: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. – In: Fontane-Handbuch, S. 192–280. (2000/88)
- BERBIG, ROLAND; HARTZ, BETTINA (Mitarb.): Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen u. Zeitschriften, Verlage u. Vereine. – Berlin, New York: de Gruyter 2000. 498 S. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft; 3) (2000/89)
- BIENER, JOACHIM: Fontane in den audiovisuellen Medien. – In: Fontane-Handbuch, S. 982–1007. (2000/88)
- CHAMBERS, HELEN: Die Fontane-Rezeption im westeuropäischen Raum. – In: Fontane-Handbuch, S. 964–976. (2000/88)
- COATES, PAUL: National socialism and literary adaptation: Gustaf Gründgens's »Der Schritt vom Wege« and Helmut Käutner's »Kleider machen Leute«. – In: German Life and Letters 53 (2000) 2, S. 231–242. (ZA 2000+,2)
- DEL F VON WOLZOGEN, HANNA: »Die Ausbeute in Oranienburg«. – In: Fontane, Theodor: Schloß Oranienburg. Potsdam 2001, S. 79–85. (2001/9=2)
- DEL F VON WOLZOGEN, HANNA: Königs Wusterhausen in den Wanderungen. – In: Fontane, Theodor: Königs Wusterhausen. Potsdam 2000, S. 52–59. (2001/9=1)
- DIEDERICHS, ULF: Der Dichter Theodor Fontane und der Verlagslehrling Eugen Diederichs. – In: Börsenblatt für den Dt. Buchhandel Nr. 35 v. 30. April 1998, S. A271–A273. [enth. Erstdr. eines unbek. Briefes Fontanes an Eugen Diederichs v. 18. 4. 1890 sowie eines Briefes von Diederichs an Fontane vor o.g. Datum] (ZA 1998+,27)
- DOWNES, DARAGH: Cécile. Roman; Effi Briest. Roman. – In: Fontane-Handbuch, S. 563–575; 633–651. (2000/88)

- von
000.
- EHlich, KONRAD: Die Fremde als Spuk: Fontane. – In: *Deutsch als Fremdsprache* 24(1998), S. 83–96. [dass. in: *Merkur* 52 (1998) 8, S. 746–752.] (ZA 1998+,28)
- ERHARD, WALTER: Die Wanderungen durch die Mark Brandenburg. – In: *Fontane-Handbuch*, S. 818–850. (2000/88)
- ERLER, GOTTHARD: Die Reisetagebücher; Druck- und Editions-geschichte, Nachlaß, Forschungsstätten. – In: *Fontane-Handbuch*, S. 771–772; 889–905. (2000/88)
- ESTER, HANS: Fontane und die zeitgenössische Kritik. – In: *Fontane-Handbuch*, S. 906–927. (2000/88)
- Fontane-Handbuch. Hrsg. von CHRISTIAN GRAWE u. HELMUTH NÜRNBERGER. – Stuttgart: Kröner 2000. 1055 S. [Beiträge einzeln verzeichnet] (2000/88)
- GÄDTKE, ERNST-CHRISTIAN: Potsdamer Str. 134c – Einweihung einer Gedenktafel. – In: *Mitteilungen der Theodor Fontane Gesellschaft* 19 (2001), S. 16–18. (95/62=19)
- GEISSLER, ROLF: Ein Ende des »weiten Feldes«? – In: *Weimarer Beiträge* 45 (1999) 1, S. 65–81. (ZA 1999+,17)
- GEPPERT, HANS VILMAR: »A Cluster of Signs«. Semiotic Micrologies in Nineteenth-Century Realism: »Madame Bovary«, »Middlemarch«, »Effi Briest«. – In: *The Germanic Review* (Washington, DC) 73 (1998) 3, S. 239–250. (ZA 1998+,29)
- GRAWE, CHRISTIAN: Der Fontanesche Roman; Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 1813; Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik; Ellernklipp. Nach einem Harzer Kirchenbuch; L'Adultera. Novelle; Schach von Wuthenow. Eine Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes; Graf Petöfy; Irrungen, Wirrungen. Roman; Quitt. Roman; Stine; Unwiederbringlich. Roman; Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«. Roman. – In: *Fontane-Handbuch*, S. 466–554; 575–627. (2000/88)
- HEYDENREICH, CLEMENS: Was wächst am Grab eines Drehpunkts? Die Dynamik des Chinesenmotivs im Roman »Effi Briest« u. ein Widerspruch in d. Pflanzenmetaphorik. Seminararbeit. – Friedrich-Alexander-Universität Erlangen/Nürnberg 2000. 25 S. (99/55q=6)
- HORCH, HANS-OTTO: Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus. – In: *Fontane-Handbuch*, S. 281–305. (2000/88)
- HORLITZ, MANFRED [Hrsg.]: Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs. Eine Dokumentation im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs. – Potsdam 1999. 245 S. (2000/82)
- JENSEN, BIRGIT A.: Die Entfaltung der kindlichen Vitalität in Theodor Fontanes »Grete Minde«. – In: *German Life and Letters* 50 (1997) 3, S. 339–353. (ZA 1997+,21)
- JOLLES, CHARLOTTE: Die Tagebücher. – In: *Fontane-Handbuch*, S. 763–770. (2000/88)
- I S.
iss.]
- In:
- Ma-
stik
- ne-
- Le-
yter
- ch,
- on-
- Der
nan
- ne,
- In:
=1)
- gen
98,
chs
ZA
- ch,

- JURGENSEN, MANFRED: Das Briefwerk. – In: Fontane-Handbuch, S. 772–787. (2000/88)
- KLÜNNER, HANS-WERNER: Theodor Fontane als »Erster Sekretär« der Königlichen Akademie der Künste. Eine enttäuschende Beziehung u. ihre histor. Dokumentation. – In: Der Bär von Berlin Neunundvierzigste Folge (2000), S. 47–62. (2001/5)
- KRAUSE, EDITH H.: »o Himmel, jetzt kommt Hegel an die Reihe«: Fontane and Hegel on Social Substance. – In: Seminar. A Journal of Germanic Studies Bd. 35 (1999) 1, S. 38–54. (ZA 1999+,13)
- KULLER, OLIVER: Der Verlag Friedrich Fontane & Co. – Schriftl. Hausarb. Univ. Köln 2000. 63 S. Anh. S. 64–173. 30 cm (2001/58q)
- MUHS, RUDOLF: Theodor Fontane und die Londoner Deutsche Presse. Mit einem unbek. Brief des Dichters [an Metzel v. 13. Oktober 1858, HBV 58/31]. – In: Jahrb. d. Dt. Schillerges. 44 (2000), S. 36–61. (2001/2)
- NEUHAUS, STEFAN: Bücher über Großbritannien. – In: Fontane-Handbuch, S. 806–818. (2000/88)
- NIEMIROWSKI, WIENCZYSLAW: Fontane-Rezeption im osteuropäischen Raum (1891–1995). – In: Fontane-Handbuch, S. 976–981. (2000/88)
- NÜRNBERGER, HELMUTH: »Du hast den Sänger Rizzio beglückt ...« Schillers Mortimer u. Fontanes Gordon-Leslie – ein Motiv in »Cécile« [zuerst in Fontane-Blätter 63/1997]; Epigrammatik und Spruchpoesie. Zugespitzte Sätze bei Fontane u. Grillparzer [zuerst in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 3. Würzburg 2000]; Eine Künstlerfreundschaft. Storm u. Fontane in ihren Briefen [zuerst in Jahrb. d. Raabe-Ges. 1985]; Ein »unsicherer Kantonist« als »unechter Korrespondent« [zuerst in FAZ 1999]; Dichterfrauen sind (nicht) immer so. Emilie u. Theodor Fontane in ihren Briefen [zuerst in Flensburger Tageblatt 1998]; Zwei Berliner Literaten. Theodor Fontane u. Fritz Mauthner [zuerst in: Literarisches Doppelporträt Theodor Fontane / Fritz Mauthner. Stuttgart 2000]. – In: DERS., Das Schloß der Kinderfrau. Kl. Beitr. zur Lit. des 19. u. 20. Jhds. Flensburg: Baltica 2000. (2001/70)
- NÜRNBERGER, HELMUTH: Goethes »Wahlverwandtschaften« und Fontanes Romane. Erster Teil: Unter Palmen. Zweiter Teil: Ottilie und Effi. – In: Deutsches Adelsblatt. 39. Jg. (2000) Nr. 8 u. 9, S. 200–203; 228–231. (99/55g=07)
- NÜRNBERGER, HELMUTH: Theodor Fontane: Leben und Persönlichkeit; Das autobiographische Werk. – In: Fontane-Handbuch, S. 1–102; 748–763. (2000/88)
- OSBORNE, JOHN: Die Kriegsbücher. – In: Fontane-Handbuch, S. 850–865. (2000/88)
- PLETT, BETTINA: Frühe Erzählungen; Fragmente und Entwürfe. – In: Fontane-Handbuch, S. 690–705. (2000/88)
- RICHTER, KARL: Das spätere Gedichtwerk. – In: Fontane-Handbuch, S. 726–747. (2000/88)

87. SAGARRA, EDA: Unterm Birnbaum; Von, vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten; Die Poggenpuhls. Roman; Der Stechlin. Roman; Mathilde Möhring. – In: Fontane-Handbuch, S. 554–563; 627–632; 651–690. (2000/88)
- nen
ta-
/5)
gel
99)
- SCHIEFFEL, MICHAEL: Die Literaturkritik im 20. Jahrhundert und der aktuelle Forschungsstand; Fontanes Einfluß auf die Literatur des 20. Jahrhunderts. – In: Fontane-Handbuch, S. 927–964; 1008–1024. (2000/88)
- SCHÜPPEN, FRANZ: Das frühere Gedichtwerk. – In: Fontane-Handbuch, S. 706–726. (2000/88)
- iv.
un-
rb.
- STORCH, DIETMAR: Theodor Fontane – Zeuge seines Jahrhunderts. – In: Fontane-Handbuch, S. 103–191. (2000/88)
- STREITER-BUSCHER, HEIDE: Die politische Journalistik. – In: Fontane-Handbuch, S. 788–806. (2000/88)
- THUNECKE, JÖRG: Theaterkritiken. – In: Fontane-Handbuch, S. 865–878. (2000/88)
- ch,
am
- VILLMAR-DOEBELING, MARION: Theodor Fontane im Gegenlicht. Ein Beitr. zur Theorie des Essays u. des Romans. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. 156 S. (2000/87)
- am
rti-
ter
u.
rz-
erst
re-
u.
wei
nes
s.,
al-
ne.
att.
io-
8)
id-
47.
- WÖRFEL, UDO: Theodor Fontane im Riesengebirge. – Husum: Verl. der Nation 2000. 190 S. (2001/6)

2. Rezensionen

- Berbig, Roland: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Berlin: de Gruyter 2000. Rez.:
- M. HORLITZ: Eine verdienstvolle Forschungsarbeit. In: Berliner LeseZeichen 12/2000, S. 104–105.
- Fontane-Handbuch. Hrsg. von Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Kröner 2000. Rez.:
- H. FALL: Fundgrube für Fontane-Fans. In: Westdeutsche Allgemeine vom 23. 12. 2000.
 - JS: Wer schrieb »Effi Briest«? Bessere Fragen beantwortet das »Fontane-Handbuch« – In: Nürnberger Ztg v. 23./24.–26. 12. 2000.
- Grawe, Christian: Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke. Stuttgart: Reclam 1996. Rez.:
- M. LOWSKY: Chaos und Ordnung beim Lesen. In: Die Horen 41 (1996) 3, S. 209–211.
 - D. PFANNKUCH in Literatur in Wissenschaft und Unterricht Bd. 31 (1998) 3, S. 301–302.
- Hasubek, Peter: »Wer am meisten red't, ist der reinste Mensch.« Das Gespräch in Th. Fontanes Roman »Der Stechlin«. Berlin: Erich Schmidt 1998. Rez.:
- E. SAGARRA in Jahrb. d. Raabe-Ges. 2000, S. 167–171.

- Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane u. die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München: Fink 1997. Rez.:
- R. BERBIG in Jahrb. d. Raabe-Ges. 1999, S. 190–193.
- Horlitz, Manfred [Hrsg.]: Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs. Eine Dokumentation. Potsdam 1999. Rez.:
- H. CASPAR: Verschwundene Handschriften. In: Märkische Allgemeine vom 2. 1. 2001.
 - H. CASPAR: Wo sind die Handschriften Theodor Fontanes? In: Märkische Oderztg v. 4. 1. 2001.
- Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998. Rez.:
- R. KOLK in Arbitrium 1/2000, S. 93–95.
- Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Berlin: Siedler 1997. Rez.:
- J. H. KNOLL in Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 51 (1999) 2, S. 183–185.
- Wörfel, Udo: Theodor Fontane im Riesengebirge. Husum: Verl. der Nation 2000. Rez.:
- C.R. in Dresdner Neueste Nachrichten v. 12. 1. 2001.

3. Zeitungsartikel

- ANON.: Veranstaltungen über den Dichterfürsten. Angebote des Fontane-Kreises. – In: Märkische Allgemeine v. 12. 1. 2001.
- BRENNECKE, ERNST: Anzüglich, zynisch und frivol. Walter Jens sprach über Fontane. – In: Hamburger Anzeigen und Nachrichten v. 8. 1. 2001.
- KRAUSE, TILMAN: Wahrheiten sind langweilig. Preußen in d. Literatur: Trotz Fontane keine erfreuliche Geschichte. – In: Die Welt v. 13. 1. 2001.
- LEPENIES, WOLF: Irrungen und Wirrungen. Hohe Schule d. Zweideutigkeiten: Th. Fontanes Wanderungen durch Preußens Widersprüche. – In: Süddeutsche Ztg v. 18. 1. 2001.
- LORENZ, DAGMAR: Von Queckensuppe zur Literatur. Der Apotheker Th. Fontane. – In: Apotheken Praxis v. 15. 1. 2001.
- MS: Fontane mit eigenem Zentrum. Gedenken am Denkmal des Dichters. – In: Märkische Allgemeine v. 29. 12. 2000.
- MS: Warten auf Fontane. Neuruppin eröffnet nach drei Jahren Bauzeit ein Zentrum mit Sammlungen zum Werk des Dichters. – In: Märkische Allgemeine v. 2. 1. 2001.
- OVERTHEIL, ALINE: »Hinterm Berg sind auch noch Leute.« Die Fontane-Gesellschaft ist stolz auf japanische Literaturliebhaber. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 29. 1. 2001.
- SCHNAIBEL, MARLIES: Fontane-Zentrum eröffnet. – In: Märkische Allgemeine vom 5. 1. 2001.

- STEY: Ein märkischer Wanderer unterwegs in Italien. Eine virtuelle Reise mit Fontanes Briefen u. Tagebuchnotizen: Es reizte ihn nicht sehr, den Süden zu sehen. – In: Märkische Allgemeine v. 16. 1. 2001.
- TARGIEL, RALF-RÜDIGER: Wollte Theodor Fontane in Frankfurt Apotheker werden? Stadtarchivar berichtet über Pläne des Dichters zum Kauf d. Löwenapotheke. – In: Märkische Oderztg v. 23.–26. 12. 2000.

4. Fontane in den elektronischen Medien

Audio-CDs:

- FONTANE, THEODOR: Effi Briest. Eine Lesung von Cornelia Kühn-Leitz. – Hannover: Leuenhagen & Paris 1999. CD. 61 Min. (CD 39/1999)

5. Nachträge

- ABITZ, WENDY J.: A note on the motif of ivy in Fontane's »Effi Briest«. – In: Germanic notes and reviews (Bemidji, Minn.) 24 (1993) 2, S. 80–81. (ZA 1993+)
- ERFURTH, ERIC: Bananen und Stachelbeeren oder: Krapp, Fontane, Beckett und die Bibliotheksphänomene. – In: Forum Modernes Theater (Tübingen) 7 (1992) 1, S. 36–45. (ZA 1992+)
- FONTANE, THEODOR: Das Oderland. Barnim-Lebus. 4. Aufl. – Berlin: Hertz 1889. VII, 506 S. (Wanderungen durch die Mark Brandenburg; 2)(Hf 50/5870=2⁴.)
- FONTANE, THEODOR: Unterm Birnbaum. – Berlin: Hillger 1929. 213 S. (2001/55)
- FRÄNZEL, MARIUS: »Alles geht nämlich unterirdisch vor sich«. Einige Anm. zu einer angewandten Etymystik u. Th. Fontanes »Effi Briest«. – In: Zettelkasten 12 (1993), S. 229–256. (ZA 1993+)
- HOTHO-JACKSON, SABINE: »Dazu muss man selber intakt sein«. Innstetten and the portrayal of a male mind in Fontane's »Effi Briest«. – In: Forum for Modern Language Studies 32 (1996) 3, S. 264–276. (ZA 1996+,846)
- HOWE, PATRICIA: Faces and fortunes: ugly heroines in Stifter's »Brigitta«, Fontane's »Schach von Wuthenow« and Saar's »Sappho«. – In: German Life and Letters 44 (1991) 5, S. 426–442. (ZA 1991+)
- KIM, TAE-HYUN: Eine Studie über Theodor Fontanes »Der Stechlin«. – In: Dogilmunhak (Seoul) 33 (1992) 49, S. 363–387. [in japan. Sprache, deutsche Zusammenfassung S. 386–387] (ZA 1992+)
- KNOLL, IRENE: »Aber wer kann alles? Nur sehr wenige«. Der »Kriminalautor« Fontane. – In: Berliner Lesezeichen 4 (1996) 5, S. 24–30. (ZA 1996+)
- KRAUSE, EDITH H.; HICKS, STEVEN V.: Illusion and Dissolution: Fontane's »Stine«. In: German Studies Review (Tempe, Ariz.) 18 (1995) 2, S. 223–240. (ZA 1995+,517)

- REUTER, HANS-HEINRICH (Rez.): Kunstrichter und Kritiker. Joachim Biener: Fontane als Literaturkritiker. Hrsg. in d. Reihe »Wir diskutieren« von Fritz Zschech. Greifenverlag Rudolstadt 1956. – In: Sonntag. Wochentzgt für Kultur, Politik u. Unterhaltung. Nr. 24 v. 16. 6. 1957, S. 8. (ZA 1957+)
- SAGARRA, EDA: Fontane's Arabella Fitzpatrick as mediator between Ireland and Germany? National stereotypes and the mid-nineteenth-century German book market. – In: German Life and Letters (Oxford) 48 (1995) 3, S. 390–400. (ZA 1995+,516)
- TAKEDA, KAZUKO: Fontanes »Der Stechlin«: Der Stechlin und die Gespräche im Zusammenhang mit der Reichstagswahl. – In: Forschungsberichte zur Germanistik (Osaka) 37 (1995), S. 19–36 [in japan. Sprache, deutsche Zusammenfassung S. 134–136] (ZA 1995+,515)

ane
rei-
ter-
LA
ier-
lar-
ZA
Zu-
stik
ng

Informationen

Das Foto zeigt ein Bildnis des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm III., in der Uniform eines Generals. Er ist im Profil dargestellt, trägt eine Krone und eine Mantel mit einem hohen Kragen. Die Inschrift unter dem Bildnis lautet: 'FRIEDRICH WILHELM III. KÖNIG VON PREUSSEN 1797-1840'.

Das Foto zeigt ein Bildnis des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm III., in der Uniform eines Generals. Er ist im Profil dargestellt, trägt eine Krone und einen Mantel mit einem hohen Kragen. Die Inschrift unter dem Bildnis lautet: 'FRIEDRICH WILHELM III. KÖNIG VON PREUSSEN 1797-1840'.

Das Foto zeigt ein Bildnis des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm III., in der Uniform eines Generals. Er ist im Profil dargestellt, trägt eine Krone und einen Mantel mit einem hohen Kragen. Die Inschrift unter dem Bildnis lautet: 'FRIEDRICH WILHELM III. KÖNIG VON PREUSSEN 1797-1840'.

Das Foto zeigt ein Bildnis des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm III., in der Uniform eines Generals. Er ist im Profil dargestellt, trägt eine Krone und einen Mantel mit einem hohen Kragen. Die Inschrift unter dem Bildnis lautet: 'FRIEDRICH WILHELM III. KÖNIG VON PREUSSEN 1797-1840'.

Das Foto zeigt ein Bildnis des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm III., in der Uniform eines Generals. Er ist im Profil dargestellt, trägt eine Krone und einen Mantel mit einem hohen Kragen. Die Inschrift unter dem Bildnis lautet: 'FRIEDRICH WILHELM III. KÖNIG VON PREUSSEN 1797-1840'.

Zehn Briefe Fontanes aus Thale an Emilie ins Fontane-Archiv zurückgekehrt

Als Gotthard Erler vor gut fünf Jahren zehn Briefe Theodor Fontanes an seine Frau Emilie in den *Blättern* veröffentlichte, wagte kaum jemand zu hoffen, was nunmehr eingetreten ist.

Die zehn Briefe, sämtlich aus dem August 1877 und sämtlich aus Thale nach Berlin gerichtet, die Gotthard Erler seinerzeit nur als Fotokopie vorlagen, befinden sich nunmehr im Original im Fontane-Archiv.

Die Briefe, die zum Vorkriegsbestand des Archivs gehörten und seit Kriegsende als vermißt galten, befanden sich, lange Zeit unerkannt, im Besitz der Familie Reuter aus Köln. Familie Reuter hatte es schon 1996 möglich gemacht, daß die Briefe in Heft 61 der *Blätter* publiziert werden konnten.

Nunmehr hat sich die Familie entschlossen, die Briefe endgültig an das Fontane-Archiv zurückzugeben, so daß diese sich seit Herbst 2000 wieder in den Beständen des Archivs befinden.

Wir, und mit uns alle, die Fontane schätzen und lieben, möchten uns an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich bei Familie Reuter bedanken. Ihr Entschluß zur Rückgabe ist keineswegs selbstverständlich und kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Wir vom Archiv würden uns freuen, wenn das Beispiel der Familie Reuter Schule machen würde und noch andere Stücke aus dem Vorkriegsbestand den Weg ins Archiv zurück fänden.

HANNA DELF VON WOLZOGEN

Autorenverzeichnis

Dr. WOLFGANG RASCH, studierte Germanistik, Philosophie und Geschichte in München und Berlin; 1996 Promotion; Veröffentlichungen zu Arno Schmidt, Karl Gutzkow und Peter Rühmkorf, arbeitet seit 1996 im Rahmen eines DFG-Projekts an einer *Theodor Fontane Bibliographie* im Theodor-Fontane-Archiv Potsdam

Dr. MARIA E. BRUNNER, Promotion in Germanistik (Univ. Innsbruck) 1983; Veröffentlichungen zu Theodor Fontane, Hans Fallada, Elfriede Jelinek, Alfred Andersch sowie zur Migrations- und Kinderliteratur; seit 2001 Professorin an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch-Gmünd.

Dr. MARKUS JOCH, geboren 1966; wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt *Literatur- und Kulturgeschichte des Fremden 1880–1918* an der Humboldt-Universität zu Berlin; Promotion zum intellektuellen Habitus bei Heine, Heinrich Mann und Enzensberger; Veröffentlichungen u. a. zu Thomas Bernhard und Gustave Flaubert.

Prof. Dr. KARL RICHTER, geboren 1936; Promotion 1966 über Fontane; Habilitation über Lyrik und Naturwissenschaft in der Aufklärung; Forschungsschwerpunkte: Lyrik des 17. Jhdts., Goethe (u. a. Ausgabe J. W. Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 33 Bde. 1985–1998), Roman des 19. Jhdts., Fontane, Drama des 20. Jhdts., Verhältnis Literatur und Naturwissenschaften im Wandel der Epochen.

Prof. Dr. WALTER HINCK, Prof. für deutsche Literatur an der Universität Köln, Veröffentlichungen u. a.: *Die Dramaturgie des späten Brecht; Das moderne Drama in Deutschland; Theater der Hoffnung; Die Wunde Deutschland. Heinrich Heines Dichtung; Im Wechsel der Zeiten* (Autobiographie).

PAUL IRVING ANDERSON, Ph.D., geb. 1942; Promotion, Indiana University 1974; selbständiger Übersetzer und Lehrbeauftragter an der Fachhochschule Aalen; seit 1980 versch. Veröffentlichungen über Fontanes Leben und Werk.

Prof. Dr. HELMUTH NÜRNBERGER, geb. 1930; Promomotion und Habilitation in Hamburg; lehrt bis 1996 in Flensburg und Hamburg; seit 1990 Vorsitzender der Theodor Fontane Gesellschaft. Edition (Fontane, Keller), Monographien (Fontane, J. Roth, O. v. Wolkenstein), Aufsätze und Parodien des 19. und 20. Jahrhunderts (*Das Schloß der Kinderfrau*, 2000)

Vertriebshinweise

Die Fontane-Blätter können als Einzelheft (DM 15,- /Doppelheft DM 30,- zuzüglich Versand) oder auch im Abonnement (2 Hefte jährlich) direkt bezogen werden vom Theodor-Fontane-Archiv, PF 60 15 45, 14415 Potsdam.

Direkt beim Theodor-Fontane-Archiv können gegen eine Gebühr (zuzüglich Versandkosten) bestellt werden:

- das Register der Fontane-Blätter für die Hefte 1/1965–57/1994. 126 S. (DM 6,50)
- das Inhaltsverzeichnis der Hefte 1/1965–71/2001 (eine Liste aller Inhaltsverzeichnisse). 29 S. (DM 3,00)
- Angebotsliste älterer, noch lieferbarer Hefte (ohne Gebühr)
- eine Diskette (DOS, 3 1/2, 1,44 MB, virengeprüft), die folgende Dateien im ASCII-Code (als reinen Text) enthält:
 - das Register der Fontane-Blätter für die Hefte 1/1965 bis 67/1999 (geht über das o.g. gedruckte Register hinaus);
 - das o.g. Inhaltsverzeichnis;
 - die laufenden Bibliographien (Primär- und Sekundärliteratur) aus den Heften 53/1992–71/2001. (DM 8,50)
- Horlitz, Manfred (Hrsg.): Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. 1935–1995. Berichte, Dokumente, Erinnerungen. – Berlin: Berliner Bibliophilen Abend 1995. 206 S. Mit zahlr. Abb. (ohne Gebühr)
- Ich bin ganz einfach nur Fontane. FontaneJahrBuch. Museumspädagogischer Dienst Berlin; Theodor-Fontane-Archiv. 1998. 118 S. Mit Karte, zahlr. Abb. (DM 3,-)
- Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Die Fontane-Sammlung Christian Andree. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Theodor-Fontane-Archiv. Potsdam 1998. (KulturStiftung der Länder – PATRIMONIA 142). 84 S. Mit zahlr. Faks. (DM 3,-)

Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der *Fontane Blätter*

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

Über die Veröffentlichung entscheiden die Herausgeber gemeinsam mit dem Redaktionsbeirat. Der Umfang der Beiträge sollte 20 Manuskriptseiten nicht überschreiten, Rezensionen sollten auf 3 Manuskriptseiten beschränkt bleiben und auf Anmerkungen möglichst verzichten. Autoren werden gebeten, eine max. vierzeilige Autoreninformation beizufügen.

1. Manuskriptform

Die Texte sollen auf fortlaufend nummerierten Seiten (30 Zeilen/Seite, 60 An-

schläge/Zeile) geschrieben werden. Anmerkungen sollen als Endnoten auf besonderen Seiten stehen. Absätze: Einzug der ersten Zeile ohne vorherige Leerzeile. Bei Computerdruck sollte eine durchgängige Schriftgröße von 12 Punkten in einer nichtproportionalen Schrift (möglichst Courier) gewählt werden, linksbündig als Fließtext (ohne Silbentrennung). Zwischen - (kurzem) Trennungs- und – (längerem) Gedankenstrich wird unterschieden. Die Texte sollen in zweifacher Ausfertigung und nach Möglichkeit zusätzlich auf Diskette in zwei Dateien eingereicht werden: einmal im Format der Textverarbeitung (bevorzugt WordPerfect für Windows 6.1), einmal unformatiert als ASCII-Datei (*Endnoten in eigener Datei!*).

2. Titel

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

3. Hervorhebungen im Manuskript

Kursiv; falls nicht möglich, mit Wellenlinie unterstreichen.

Auslassungen des Autors bzw. Herausgebers: drei Pünktchen in eckigen Klammern [...]; Einfügungen des Autors bzw. Herausgebers: in [eckigen Klammern].

4. Zitate im Manuskript

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

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

Kursiv; falls nicht möglich, mit Wellenlinie unterstreichen.

Der Stechlin erschien bereits ...

In: *Fontane Blätter* 62/1996, ...

Sein Auftreten im *Tunnel über der Spree* ...

6. Anmerkungen im Manuskript

Anmerkungen als fortlaufend gezählte Endnoten, im Text hochgestellt ohne Klammern oder Punkt. Eine Endnotenziffer folgt auf das Satzzeichen, wenn sie sich auf den ganzen Satz, sie steht vor dem Satzzeichen, wenn sie sich nur auf das vorausgehende Wort bezieht. Die Endnotenziffern erscheinen freistehend ohne Klammer vor dem Text der Endnoten. Namen von Autoren und Herausgebern unterstrichen (werden im Heft zu Kapitalchen).

1 Charlotte Jolles: *Theodor Fontane*. 4., überarb. u. erw. Aufl. – Stuttgart, Weimar 1993, S. 16.

10 Theodor Fontane: *Kriegsgefangen. Erlebtes 1870*. Hrsg. von Otto Drude. – Frankfurt am Main, Leipzig 1993, S. 37–38.

Beim ersten Zitieren eines Titels gilt folgende Form:

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

Bei Zeitschriftenaufsätzen und anderen nicht selbständig erschienenen Schriften:

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

Bei wiederholten Zitaten in direkter Folge: Ebd., S. X; sonst Name und Hinweis auf die laufende Anmerknungsnummer des erstmaligen Zitats. Verweise: vgl. (nicht s.)

8 Schobeß, wie Anm. 3. Vgl. Schreinert, wie Anm. 7.

Bei Zitaten oder Nachweisen aus Fontanes Werken gelten folgende *Siglen*:

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

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

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

GBA (Grosse Brandenburger Ausgabe) Hrsg. von GOTTHARD ERLER. – Berlin,

Weimar: Aufbau 1994ff. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S.)

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

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

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

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

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

München: Carl Hanser 1962-97. (Abteilung/Band evtl. Aufl. Jahr, S.)

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

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

GROSS, KURT SCHREINERT u. a. – München: Nymphenburger 1959–75. (Bd. Jahr, S.)

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

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

geführt u. mit einem Nachw. vers. von CHARLOTTE JOLLES. – Berlin: Propyläen 1968–71.

7. weitere Abkürzungen

Abb.	Abbildung	Diss.	Dissertation
Aufl.	Auflage	eigh.	eigenhändig
Bd.	Band	Einl.	Einleitung
Br.	Brief	erw.	erweitert
bearb.	bearbeitet		

FA	Theodor-Fontane- Archiv Potsdam	Jg. m.U.	Jahrgang mit Unterschrift
FBI	Fontane Blätter	Nachw.	Nachwort
Fs.	Festschrift	Nr.	Nummer
H.	Heft	S.	Seite
Hrsg.	Herausgeber	überarb.	überarbeitet
hrsg.	herausgegeben	Vorw.	Vorwort
Jb.	Jahrbuch		

8. Briefeditionen

Briefnumerierung in römischen Ziffern, mittig, ohne Klammern, ohne Leerzeile nach unten;

Adressat, Anrede u. Textbeginn linksbündig, nicht eingerückt;

Ort, Datum und Unterschrift rechtsbündig; das als Trennungszeichen verwendete = wird ebenso stillschweigend aufgelöst wie die Konsonantenverdopplung;

wenn Erläuterungen des Herausgebers dem Text direkt folgen, sind diese durch einen schmalen Strich vom Briefftext abzusetzen.

9. Abbildungen

Abbildungsvorlagen: Schwarzweißzeichnungen oder Hochglanzfotos, rückseitig analog zu den Abbildungsnummern im Manuskript numeriert. Platzierungsvorschläge im Text. Bildlegenden mit genauem Quellennachweis auf gesondertem Blatt beifügen. Die Reproduktionserlaubnis ist vom Autor selbst einzuholen.

DIE REDAKTION

Impressum

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

Redaktion: Bettina Plett, Köln; Peter Schaefer, Potsdam

Redaktionsbeirat: Hugo Aust, Köln; Roland Berbig, Berlin; Gotthard Erler, Berlin; Hubertus Fischer, Hannover; Charlotte Jolles, London; Michael Masanetz, Leipzig; Eda Sagarra, Dublin; Peter Wruck, Berlin

Anschriften:

Theodor-Fontane-Archiv
Am Bassin 4, 14467 Potsdam
Postfach 60 15 45, 14415 Potsdam

neu: Telefon: 0331/20 13 96

neu: Fax: 0331/2 01 39 70

e-mail: wolzo@rz.uni-potsdam.de

Theodor Fontane Gesellschaft e.V.

Am Alten Gymnasium 1

16816 Neuruppin

Telefon/Fax: 03391/65 27 72

Koordination: Bernd Thiemann

Alle, die über Fontane arbeiten, bitten wir, auch künftig ein Exemplar ihrer Veröffentlichung, einschließlich Diplomarbeiten und Dissertationen, im Interesse der Forschung an das Theodor-Fontane-Archiv einzusenden. Wir sind für alle Hinweise dankbar.

Für die uns im letzten Halbjahr von Fontane-Freunden, Institutionen und Verlagen zugesandten Materialien danken wir im Namen aller Benutzer des Archivs.

Alle Rechte vorbehalten, auch das der fotomechanischen und elektronischen Wiedergabe.

Die Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion und der Herausgeber wieder.

Umschlagentwurf, Typographie, Satz:

Therese Schneider, Berlin

Druck und Verlag:

Königsdruck, Berlin

sell-
rger

rlin;
ozig;

fent-
For-
weise

n zu-

eder-

geber

ISSN 0015-6175