
106 | 2018

Fontane Blätter

In diesem Heft: **Hasenfußdiplomatie? Fontane an Botho von Hülsen** – Klaus-Peter Möller (Hrsg.) / **Fontane in der zeitgenössischen österreichischen Presse** – Wolfgang Rasch / **Gretes Amulett und Effis Chinese** – Fälle von **Bildmagie** – Christoph Wegmann / **Der Mond über dem *Stechlin*** – Georg Wolpert / **Interviews mit Heike Gfrereis und Christiane Barz** – Peer Trilcke / **Fontane im digitalen Labor / Rezensionen / Bibliographie / Fontanes Medien (1819–2019). Internationaler Kongress Juni 2019 – Ausblick**

106 | 2018

Fontane Blätter

Halbjahresschrift, begründet 1965

Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs und
der Theodor Fontane Gesellschaft e.V.

herausgegeben von Peer Trilcke
und Roland Berbig

»In unseren sogenannten aufgeklärten Zeiten finde ich
mehr Ungereimtheiten als vordem.«

Friedrich Leopold von Hertefeld am 5. August 1809
an seine Tochter Alexandrine Danckelmann,
zitiert von Fontane in *Fünf Schlösser*,
Anhang zum Kapitel »Liebenberg«

7 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

- 10 Hasenfußdiplomatie? Fontanes Antwort an den
Generalintendanten Botho von Hülsen
Herausgegeben von Klaus-Peter Möller
- 26 Theodor Fontane in der zeitgenössischen
österreichischen Presse.
1. Karl von Thaler über Fontane
Wolfgang Rasch

Literaturgeschichtliches, Interpretationen, Kontexte

- 44 Gretes Amulett und Effis Chinese – Fälle von
Bildmagie in Fontanes Romanwelt
Christoph Wegmann

Freie Formen

- 68 Der Mond über dem *Stechlin*
Georg Wolpert
- 72 Ein sanft bewegtes Meer aus Papieren und Zeichen.
Heike Gfrereis, Kuratorin der Leitausstellung
fontane.200/Autor, im Interview mit *Peer Trilcke*
- 85 Mit der Wünschelrute auf Wanderung.
Christiane Barz, Kuratorin der Ausstellung
fontane.200/Brandenburg – Bilder und Geschichten,
im Gespräch mit *Peer Trilcke*

Labor

- 98 Fontane im digitalen Labor. Zur Einführung
Peer Trilcke

- 102 Zwischen »Weltverbesserungsleidenschaft« und »Schmetterlingschlacht«.
Seltenste Substantive in Fontanes Romanen
*Peer Trilcke in Zusammenarbeit mit Luisa Billepp,
Kristina Genzel, Lena Keil, Tabea Klaus, Mona Mia Kurz,
Anneke Siedke, Christian Ziesmer*
- 113 Es riecht, es schmeckt, es berührt. Sinneswahr-
nehmungen in Fontanes Romanen
Christian Ziesmer, Mona Mia Kurz, Anneke Siedke
- 122 Ein weites Wortfeld. Digitale Spurensuche in *Effi Briest*
Luisa Billepp, Kristina Genzel, Lena Keil, Tabea Klaus
- 135 Fontanes »Force« und die Figurensprache in *Effi Briest*
Sandra Murr, Nils Reiter, Sarah Schulz, Tim Strohmayer

Rezensionen und Annotationen

- 144 Katharina Grätz: Alles kommt auf die Beleuchtung an.
Theodor Fontane – Leben und Werk. Stuttgart: Reclam
2015
Christine Hehle
- 147 Roland Berbig, Richard Faber, H. Christof Müller-
Busch (Hrsg.): Krankheit, Sterben und Tod im Leben
und Schreiben europäischer Schriftsteller. Band 1:
Das 18. und 19. Jahrhundert; Band 2: Das 20. und
21. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen &
Neumann 2017
Debora Helmer
- 151 Hinrich C. Seeba: Berliner Adressen. Soziale Topo-
graphie und urbaner Realismus bei Theodor Fontane,
Paul Lindau, Max Kretzer und Georg Hermann.
Berlin: de Gruyter 2017
Lutz Winckler
- 159 Theodor Fontane w świetle faktów i interpretacji.
Hrsg. von Jan Pacholski. Wrocław: Quaestio 2017
Agnieszka Hudzik

- 167 An der Kunst Altare. Aus der Korrespondenz des Theatersekretärs und Dramaturgen Julius Pabst. Hrsg. von Eva Chrambach. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2017
Klaus-Peter Möller

Bibliographie

- 174 Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Informationen

- 182 Fontanes Medien (1819–2019)
Internationaler Kongress, Universität Potsdam,
13. bis 16. Juni 2019
- 186 Autorenverzeichnis
- 188 Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs
- 191 Publikationen der Theodor Fontane Gesellschaft
- 193 *Fontane Blätter* im Abonnement
- 193 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der *Fontane Blätter*
- 196 Impressum

Editorial

Werte Leserinnen und Leser,

in einer »guten Kritik«, so hat Theodor Fontane einmal in einem Brief an Paul Schlenther bemerkt, sähe »man sich wie in einem Spiegel. Eigentlich weiß man nicht, wie man aussieht, und am wenigsten, was mit einem los ist. Und nun sieht man sich: ›also so: nu ganz nett, beinah besser als ich dachte«. Gar nicht »nett« fand Botho von Hülsen, *Generalintendant der Königlichen Schauspiele*, was der Theaterkritiker Fontane (den neu zu entdecken die in diesen Tagen erscheinenden GBA-Bände *Theaterkritik* einladen) im November 1871 in der *Vossischen Zeitung* verlauten ließ. Hülsens Kritik an Fontanes Kritik und Fontanes Entgegnung darauf können Sie – im ersten Beitrag der Rubrik *Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes* – in diesem Heft nachlesen. Dass Fontane von der zeitgenössischen österreichischen Literaturkritik weitaus öfter der Spiegel vorgehalten wurde, als bisher angenommen, legt der zweite Beitrag in dieser Rubrik dar, der zugleich mit Karl von Thaler einen der eifrigsten österreichischen Fontane-Rezensenten vorstellt.

Theater und Zeitungen sind nur zwei Beispiele für die Medien, mit denen Fontane nahezu täglich umging: studierend, kritisierend, konsumierend. In die Bildwelten Fontanes führt Christoph Wegmanns Beitrag, der auf einem Rundgang durch das Romanwerk mal mehr, mal weniger bekannte Spuren der »Bildmagie« untersucht und dabei auf jene schummrigen Grenzbereiche des Gespenstischen blickt, in die sich Fontanes Realismus zuweilen vorwagt.

Ganz im Tageslicht der Kritik bewegen sich hingegen die in diesem Heft erfreulich zahlreichen Rezensionen von wissenschaftlichen Neuerscheinungen zu Fontane und seiner Zeit. Dass wir Ihnen hier u.a. auch einen Einblick in die regen Forschungen unser polnischen Nachbarn geben können, freut uns besonders.

Neues Terrain betreten die *Fontane Blätter* mit zwei Rubriken, die Ihnen in diesem Heft erstmals begegnen und mit denen wir zukünftig, von Zeit zu Zeit, das Spektrum der Formate und Perspektiven der *Blätter* erweitern

wollen. Die Rubrik *Labor* wird dabei Texte aufnehmen, die aus laufenden Vorhaben berichten, die etwa Einblicke in Promotions- oder Forschungsprojekte geben, Thesen profilieren, Zwischenergebnisse präsentieren. Zum Auftakt dieser Reihe blicken wir in ein »digitales Labor«, das im Sommer im Theodor-Fontane-Archiv aufgebaut wurde: Was zeigt sich, so wurde in diesem Labor gefragt, wenn man Fontanes Werke mithilfe des Computers analysiert? Erste, experimentelle Antworten darauf geben die Beiträge in dieser Rubrik.

Mit der Rubrik *Freie Formen* möchten wir in Zukunft einen lebendigen Raum schaffen, in dem wissenschaftliche Essays und Glossen – wie die kleine Beobachtung von Georg Wolpert zum *Stechlin* – ebenso einen Platz haben wie etwa wissenschaftliche Interviews, mit denen wir die Rubrik in diesem Heft eröffnen. Die beiden Interviews, geführt zum einen mit Heike Gfrereis, zum anderen mit Christiane Barz, blicken dabei voraus ins Fontane-Jahr 2019 und erkunden die (noch laufende) Entstehungsgeschichte der beiden großen Ausstellungen in Neuruppin und in Potsdam, mit denen das kommende Jahr aufwarten wird. – Und in der Rubrik *Informationen* finden sie Hinweise zum Kongress »Fontanes Medien (1819–2019)«, den das Theodor-Fontane-Archiv im Juni 2019 veranstalten wird.

So schreiten wir, die Theodor Fontane Gesellschaft und das Theodor-Fontane-Archiv, mit diesem Heft also guten Mutes ins kommende Geburtstagsjahr unseres Autors, freuen uns auf die zahlreichen Begegnungen mit Ihnen – und vergessen gleichwohl nicht, jenen nachträglich zu gratulieren, die schon vor Fontane einen runden Geburtstag feiern durften: Dem Ehrenmitglied des Redaktionsbeirats der *Fontane Blätter*, Prof. Dr. Eda Sagarra gratulieren wir zum 85. Geburtstag, dem ehemaligen Herausgeber unserer Zeitschrift, Prof. Dr. Hubertus Fischer, zum 75. Geburtstag.

Die Herausgeber

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

Hasenfußdiplomatie? Fontanes Antwort an den Generalintendanten Botho von Hülsen

Herausgegeben von Klaus-Peter Möller

Theaterkritiker agieren auf einem komplizierten Feld konträrer Interessen, auf dem sie sich bemerkbar machen und behaupten müssen. Auch der neue Rezensent der *Vossischen Zeitung* stand bereits 1871 vor einer spannungsreichen Bewährungsprobe. Wie er diese gemeistert hat, davon zeugt der folgende Briefwechsel.

Botho von Hülsen an Theodor Fontane, Berlin, den 18. November 1871.

Standort der Handschrift unbekannt.

Erstdruck: Theodor Fontane: *Plaudereien über Theater. 20 Jahre Königliches Schauspielhaus*. Neue, vermehrte Ausgabe. Besorgt von seinen Söhnen Theodor und Friedrich. Berlin: Grote [1926], S. 605 f.

Druck: NFA 22,3, S. 234 ff.

Berlin, den 18. November 1871.

Geehrter Herr!

Obwohl ich seit zwanzig Jahren gewohnt bin, mich selbst derjenigen Kritik gegenüber passiv zu verhalten, welche eine entschiedene Unkenntnis in theatralischen Verhältnissen dokumentiert, so habe ich es doch niemals unterlassen, Aussprüchen entgegenzutreten, welche durch das Unterlegen kleinlicher Motive meine *guten Absichten* zu verdächtigen scheinen.

So möchte ich denn auch Ew. Wohlgeboren bezüglich Ihres Referats über »Wallensteins Tod« (Vossische Zeitung, Nr. 273, zweite Beilage) fragen, was in meiner Verwaltung Sie berechtigt, anzunehmen, daß bei der Erwerbung von Kräften für das Königliche Institut bloße Geldrücksichten für mich jemals maßgeblich gewesen seien, wie Sie dies am Schluß besagten Referats *wenigstens andeuten*. Schwerlich werden Sie diese Ansicht genügend begründen können, und ich glaube meinerseits, daß die fortwährenden Anstrengungen, welche gemacht werden, dem Schauspiel neue Darsteller zuzuführen, Ihnen gerade das Gegenteil hätten beweisen müssen.

Die Gründe, welche momentan die Ausfüllung dieser und jener Lücke im Personal unmöglich machen, liegen in ganz anderen, durch keine Theater-Verwaltung zu beseitigenden Umständen, wofür der schlagende Beweis schon dadurch geführt sein dürfte, daß gegenwärtig kein deutsches Theater ein den Kunstansprüchen gerechtwerdendes Ensemble besitzt. Jene Umstände spezifizieren sich dahin, daß unsere Zeit an wirklichen Talenten für szenische Darstellung überhaupt arm ist, und daß die irgend vorhandenen, begabteren Persönlichkeiten infolge der neuerdings eingeführten Theaterfreiheit von den so zahlreich entstandenen kleineren Bühnen in einer Weise absorbiert werden, die ihre künstlerische Entwicklung geradezu untergräbt. Jeder, welcher unter guter Leitung und vorsichtig beschäftigt, in einem zweiten oder dritten Fache ein Gewinn für das Ensemble eines ersten Theaters sein könnte, entzieht sich nur allzu gern einer ihm unbequemen Schulung, indem er an eines jener kleinen Theater geht, und dort für ein erstes Fach engagiert wird, welches er auszufüllen außerstande ist. Die natürliche Folge hiervon ist, daß es schon jetzt, wo die Theaterfreiheit erst zwei Jahre besteht, fast eine Unmöglichkeit geworden, zweite und dritte Fächer ausreichend zu besetzen; und da selbst Geldopfer nicht imstande sind, den in jeder Weise aufgestachelten und genährten Ehrgeiz der ohne Berechtigung in erste Fächer gestellten Individuen in die richtige Bahn zu leiten, so werden Sie mir zugestehen müssen, daß der Geldpunkt hierbei überhaupt nicht in Betracht kommt.

Schließlich möchte ich nicht annehmen, daß Ihre Bemerkung etwa auf den immer wieder auftauchenden Gemeinplatz hinzielte, als ob ich das Schauspiel auf Kosten der Oper stiefmütterlich behandelte. Es beruht dieser Gemeinplatz auf einer einfachen Verwechslung von Ursache und Wirkung: für die Oper sind eben gegenwärtig bedeutendere Talente vorhanden, als für das Schauspiel, und die Erfolge der Wirksamkeit dieser Talente treten deshalb auch eklatanter zu Tage.

Sehr wünschenswert muß es mir erscheinen, daß die Kritik den Schwierigkeiten, mit denen die Verwaltung zu kämpfen hat und die im Obigen nur nach *einer* speziellen Richtung hin angedeutet worden sind, wenigstens insoweit Rechnung trüge, daß Sie mit Andeutungen, wie Ihr Referat sie ausspricht, vorsichtiger zu Werke ginge.

Von Ihrer ehrenwerten Gewinnung, sowie davon überzeugt, daß Sie bei Ihren Äußerungen eine übelwollende Absicht gewiß nicht gehegt haben, hoffe ich übrigens, daß Sie diese unumwundenen Auslassungen nicht mißdeuten, sondern in dem Sinne aufnehmen werden, in welchen sie gegeben werden.

Mit Hochachtung
Ihr ergebener v. Hülsen

Theodor Fontane an Botho von Hülsen, Berlin, 21. November 1871
 Handschrift: TFA, Signatur: Hülsen A 27
 HBV: 71/69

[Blaustift, von anderer Hand:] Fontane.

[Posteingang:] 22/11 71

Hochwohlgeborner Herr,
 Hochzuverehrender Herr General-Intendant.

Ihr eingehendes und schon dadurch mich auszeichnendes Schreiben vom 18. d. M. habe ich zu empfangen die Ehre gehabt.

Ich nehme nicht Anstand ohne Weitres auszusprechen, daß es mir leid thut, die mir anempfohlene »Vorsicht« nicht schon bei Abfassung meiner Wallenstein-Kritik geübt zu haben. Ich betrachte alle diese Sachen nicht als Gewissens-Sachen, und finde deshalb, meiner ganzen Charakteranlage nach, keine Schwierigkeit darin, Fragen unberührt zu lassen, deren Berührung eben nur – Anstoß giebt. Die Bretter bedeuten ja nur die Welt. Ich verspreche Ihnen also, hochzuverehrender Herr General-Intendant, auf solche und ähnliche Dinge nie wieder zurückzukommen, und leiste dieses Versprechen um so lieber, als ich – ganz im Gegensatz zu Annahmen, die mir zufällig zu Ohren gekommen sind – von dem Tage an, wo Sie die Königlichen Theater übernahmen, zu den unverbrüchlichen Champions Ihrer Verwaltung gehört habe. Freilich fasse ich das Wort nicht in dem Sinne, daß nicht eine abweichende Meinung, selbst eine durchaus irrthümliche, gestattet sein sollte. Wollen Sie deshalb, hochzuverehrender Herr General-Intendant, zum Schluß dieser meiner Erwiderung auch die ergebenste Bemerkung verzeihn, dass ich das in No 273 der Vossischen Zeitung Gesagte, auch noch jetzt für richtig, jedenfalls aber – auch wenn ich irren sollte – das Aussprechen einer wohlüberlegten, auf individueller Ueberzeugung beruhenden Ansicht für mindestens berechtigt halte. Dazu bin ich da. Dies alles übrigens nur zur Wahrung des Prinzips; meine Zusagen können dadurch in nichts alterirt werden.

Auf andre, meinem Selbstgefühl nicht allzu schmeichelhafte Parthien Ihres geehrten Schreibens, glaube ich nicht näher eingehen zu dürfen, um so weniger als es – wie Sie ja auch selbst die Erwartung aussprechen – nie meine Sache gewesen ist, mich durch cursirende »Gemeinplätze« in meinem Urtheil bestimmen zu lassen. Selbstständig war ich immer; vielleicht etwas zu sehr.

Ihrem Wohlwollen auch für die Zukunft mich empfehlend, mit der aufrichtigen Bitte auch an meine »guten Absichten« glauben zu wollen, hochzuverehrender Herr General-Intendant,

Berlin
 d. 21. Novemb. 71.

Ihr ganz ergebenster
 Th: Fontane.

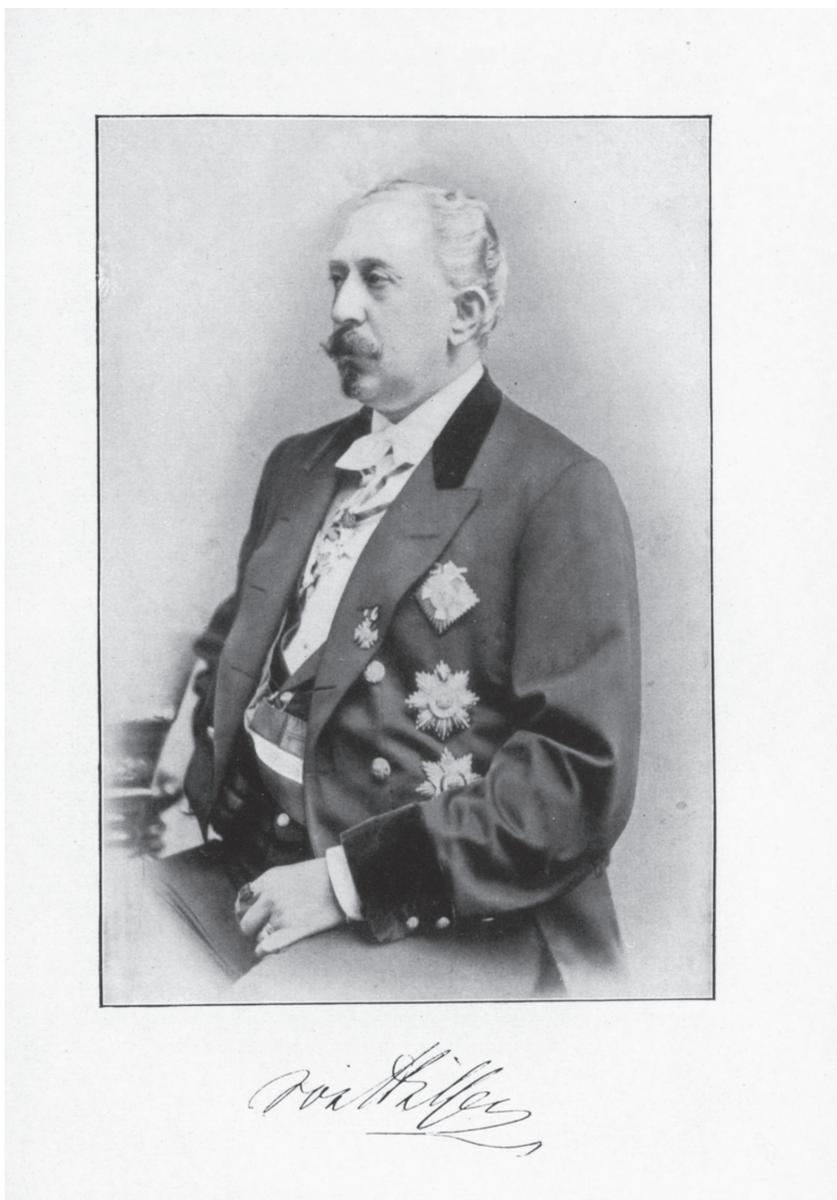


Abb. 1: Porträt Botho v. Hülsen

Der Brief, den der Generalintendant der Königlichen Schauspiele Botho von Hülsen (1815–1886) am 18. November 1871 an Theodor Fontane richtete, um sich über eine kritische Bemerkung des Rezensenten der *Vossischen Zeitung* zu beschweren, ist heute verschollen. Er gehört nicht zu den vermissten Beständen des Theodor-Fontane-Archivs. Er wurde auch 1933 nicht mit angeboten, als Fontanes Nachlass versteigert wurde. Nicht einmal eine Abschrift ist im Theodor-Fontane-Archiv vorhanden. Glücklicherweise haben Fontanes Söhne dieses Dokument in einer Anmerkung vollständig wiedergegeben, als sie 1925 eine neue, reich mit Material aus dem Nachlass ausgestattete erweiterte Ausgabe der *Causerien über Theater* zusammstellten, die den Titel *Plaudereien über Theater* tragen sollte.¹ Nach dieser Edition wird der Brief hier noch einmal abgedruckt, da sie (wie auch der Band 22,3 der Nymphenburger Fontane-Ausgabe, die diesen Briefftext aus den *Plaudereien* übernommen hat)² nicht überall verfügbar sein dürfte.

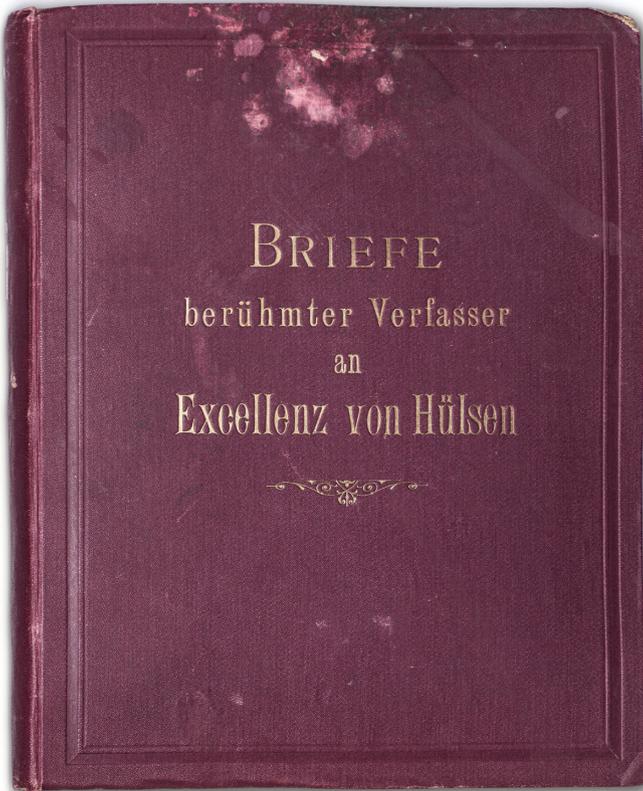


Abb. 2:
Mappe von außen

Fontanes Replik vom 22. November 1871 wird an dieser Stelle erstmals publiziert. Sie war bislang völlig unbekannt. Es ist ein eigentümliches Dokument, das von der schwierigen Stellung Fontanes als Theaterkritiker zeugt sowie von seinem zwiespältigen Verhältnis zu dem seinerzeit übermächtigen Generalintendanten der Königlichen Schauspiele zu Berlin, Kassel, Hannover und Wiesbaden, Botho von Hülsen.

Überliefert ist der Brief in der repräsentativen Autographen-Sammlung Botho von Hülsen, die ca. 90 Schriftstücke umfasst, zumeist an Hülsen oder seine Frau gerichtete Schreiben prominenter Persönlichkeiten, eingenäht oder eingeklebt bzw. lose eingelegt in eine extra vom Buchbinder angefertigte Leinen-Mappe mit vergoldeter Titelprägung auf dem vorderen Deckel »BRIEFE berühmter Verfasser an Excellenz von Hülsen«. Die Aufschrift der Mappe evoziert die Frage, ob Hülsen selbst diese Sammlung zusammengestellt hat oder eine ihm nahestehende Person, etwa seine Frau

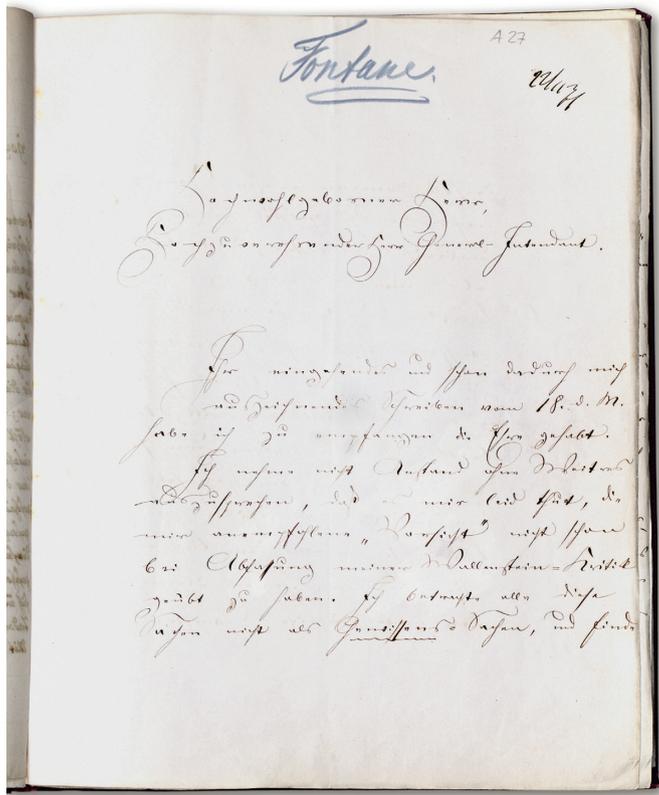


Abb. 3:
Ausschnitt

Helene von Hülsen geb. Gräfin Haeseler, die ihrem verstorbenen Mann auch mit dem Erinnerungsbuch *Unter zwei Königen*³ ein repräsentatives Denkmal setzte. Einige der Briefe von Wilhelm I. und anderen hochgestellten Personen, die in der Autographensammlung überliefert sind, wurden in diesem Band abgedruckt.

Die wertvolle Autographen-Sammlung wurde im Heft 95 der *Fontane Blätter* ausführlich als Neuwerbung vorgestellt.⁴ Die Mappe enthält Handschreiben von Wilhelm I., Kaiserin Augusta, Prinz Karl von Preußen und anderen Angehörigen des herrschenden Hauses, vor allem aber von bekannten Autoren jener Zeit, darunter Berthold Auerbach, Albert Emil Brachvogel, Hugo Bürger, Gustav Freytag, Emanuel Geibel, Karl Gutzkow, Paul Lindau, Oscar von Redwitz und Elise Schmidt. Der Brief Fontanes ist fest in die Mappe eingebunden. Er erhielt im Theodor-Fontane-Archiv die Signatur Hülsen A 27.

Die einzelnen Briefe sind interessante Forschungs-Objekte, genauso wie die Sammlung als Ganzes, auch wenn sie nur einen winzigen Ausschnitt aus der umfangreichen Korrespondenz Hülsens präsentiert. An dieser Stelle soll nur der Brief Fontanes näher untersucht werden. Dass dieses Schreiben in die Autographensammlung Botho von Hülsens aufgenommen wurde, beweist den Respekt, den sich dieser Schriftsteller im Lauf der Zeit erarbeitet hat. Es handelt sich allerdings auch um ein besonders attraktives Schmuckstück, geschrieben auf großem Briefbogen mit der schönsten kalligraphischen Handschrift Fontanes. Dass der Brief an eine Kontroverse erinnert, also einen unangenehmen Hintergrund hat, störte bei seiner Auswahl offenbar nicht.

Schon bald nach dem Beginn seiner Laufbahn als Theaterkritiker sah sich Fontane einem ganz ähnlichen Konflikt ausgesetzt wie Otto Brahm im Jahr 1883.⁵ Auch er hatte sich mit einem Theatergewaltigen angelegt, und es war sogar ein ganz ähnlicher Kritikpunkt, der die Kontroverse ausgelöst hatte. In Fontanes Ressort fiel der Bericht über das Königliche Schauspielhaus, und damit auch über die anlässlich der festlichen Einweihung des Berliner Schillerdenkmals für den 10., 11. und 12. November 1871 angesetzte Aufführung der *Wallenstein*-Trilogie. Ausführlich referierte Fontane über das große Schiller-Fest des Berliner Zweigvereins der *Deutschen Schillerstiftung* und die drei Theaterabende. Sein insgesamt positives Urteil relativierend, zog er schließlich das Resümee:

Es ist diese Anerkennung indessen [...] nur eine relative, eine bedingungsweise, insoweit sie ausgesprochen ist mit Rücksicht auf die Mittel, über die das Königliche Schauspiel zur Zeit Verfügung hat. Es muß gesagt sein: *diese Mittel sind unzureichend*, ganz besonders auch in Bezug auf Zahl und Umfang. Der Personal-Bestand ist einfach nicht groß genug; so werden die Kräfte nicht nur ungebührlich angestrengt, sondern auch an *offenbar falscher Stelle verwendet*. [/] Unter diesem Verfahren

haben die Schauspieler doppelt zu leiden. [...] Man muß hervorragende Schauspieler gar nicht in die Lage bringen, Dinge spielen zu sollen, zu denen sie nicht passen. Soll dabei etwa von »Geldrücksichten« gesprochen werden, so berührt uns dies geradezu komisch. Diese dürfen in der neuen Kaiserstadt, einem solchen Institut gegenüber, gar nicht existieren. Es *muß* sich finden.⁶

Diese Sätze waren am 14. November 1871 in der *Vossischen Zeitung* zu lesen. Fontane hatte damit offenbar einen wunden Punkt getroffen, denn der Generalintendant der Königlichen Schauspiele, Botho von Hülsen, verwahrte sich in seinem persönlichen Schreiben vom 18. November 1871 gegen diesen Vorwurf. Er erklärte, dass die unübersehbaren Lücken im Ensemble eine Folge der 1869 eingeführten Theaterfreiheit seien, die zur Vergabe zahlreicher neuer Konzessionen geführt hatte,⁷ wodurch eine bis dahin unbekannte Konkurrenz um die gesuchten Kräfte und ein spürbarer Mangel an guten Darstellerinnen und Darstellern verursacht worden war. Eingebettet ist die sachlich vorgetragene Replik des Theaterintendanten in die Unterstellung mangelnder Kompetenz und die unverhohlene Aufforderung an den Kritiker, sein Urteil zukünftig mit größerer Vorsicht zu formulieren. Nicht zufällig berief sich Botho von Hülsen auf seine Erfahrung von zwanzig Dienstjahren, angesichts derer der Kritiker, der sein Rezensenten-Amt am 15. August 1870 angetreten hatte, wie ein unerfahrener Adept erscheinen musste.

Auch wenn Hülsen seinen Disziplinierungsversuch nicht öffentlich machte, sondern in privatem Rahmen beließ, sah sich Fontane durch dieses Schreiben in Verlegenheit gesetzt. Der Verfasser war eine übermächtige Gestalt im literarischen Leben Berlins und Preußens in der zweiten Jahrhunderthälfte, eine Instanz, mit der er es sich nicht verscherzen durfte. Botho von Hülsen, 1815 in Berlin geboren, Sohn eines Generals, selbst Militär, Leutnant im Regiment Alexander und Regimentsadjutant, hatte durch Laientheater-Aufführungen im Regiments-Casino die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich gezogen. Friedrich Wilhelm IV. besuchte am 31. Januar 1846 mit seinem gesamten Hofstaat die Aufführung einer Parodie von *Wallensteins Tod*, die Hülsen verfasst und mit Regimentskameraden einstudiert hatte. Bernhard von Lepel gab den Wallenstein, Hülsen selbst, weil keiner der Regimentskameraden eine Frauenrolle übernehmen wollte, die Thekla. Stolz berichtete Hülsen in einem ausführlichen Brief an seinen Onkel und seine Tante von dem glänzenden Erfolg dieses Abends.⁸ Der König kam während der Aufführung aus dem Lachen nicht heraus. Auch der Prinz von Preußen fand lobende Worte für den begabten Schauspieler und Dichter. Als 1851 die Stelle des Generalintendanten des Königlichen Schauspielhauses vakant wurde, berief Friedrich Wilhelm IV. Hülsen auf diese Stelle. Unanfechtbar blieb dieser in dem Amt bis zu seinem Tod im Jahr 1886, hoch dekoriert, mit Ehrungen und Ämtern überhäuft, der Protektion des

preußischen Königs und des Prinzregenten, der später selbst König wurde, gewiss.

Fontane nur an Hülsens glanzvolle Stellung und hohe Gönner mochte sich Fontane beim Lesen des Briefes erinnern, den er von diesem erhalten hatte, sondern auch an seine eigenen Anfänge als Dichter und seinen 20 Jahre später erfolgten Start als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung*. Am 23. Juli 1851 hatte Fontane seinen Freund Bernhard von Lepel gefragt, ob er Hülsen die Entwürfe für sein *Carl-Stuart*-Drama einsenden und ihn um ein »perpetuirliches Freibillet« bitten sollte. In einem Brief an Mathilde von Rohr berichtete er am 18. August 1870: »Gestern (im Wilhelm Tell; Hülsen unmittelbar neben mir oder ich neben ihm) hab ich mein neues Amt als – Theaterkritiker angetreten.«⁹ Schließlich hatte Fontane als Theater-Kritiker auch die Interessen des Berliner Zweigvereins der Deutschen Schillerstiftung zu wahren, den er 1855 selbst mitbegründet hatte, zu dem er als Rütli-Mitglied ein besonders enges Verhältnis unterhielt und für den er später als Vorstandsmitglied über 25 Jahre Mitverantwortung tragen sollte. Die Denkmalsweihe am 10. November 1871 war eine der glänzendsten Veranstaltungen, die der Berliner Zweigverein in seiner Geschichte mitgestaltete. Der Reinerlös der von Fontane rezensierten Festvorstellung vom 10. November 1871 war für den Berliner Zweigverein bestimmt. Auch zukünftig war der Zweigverein auf die Gunst des General-Intendanten angewiesen.

Es kann also nicht überraschen, dass sich Fontanes Antwort vom 21. November 1871 an Botho von Hülsen wie ein kleines diplomatisches Kabinettsstück liest. Zunächst entschuldigte sich der Rezensent in aller Form bei dem Generalintendanten und versicherte ihn seiner vollkommenen Loyalität, ja er erklärte sich zu einem enthusiastischen Sympathisanten (»Champion«) seiner »Verwaltung«, alles natürlich in einem Stil, den er dem mit dem Ehrentitel Exzellenz ausgezeichneten Intendanten schuldig war. Fontane versprach darüber hinaus, dass er zukünftig in seinen Kritiken jede Bemerkung unterlassen werde, die bei Hülsen Anstoß erregen mochte, das sei für ihn keine Frage des Gewissens. Zwar nehme er sich heraus, gelegentlich auch eine abweichende Meinung zu vertreten, er sei schließlich dazu da, Kritik zu üben. Auch halte er die von Hülsen angegriffene Passage seiner Rezension nach wie vor für richtig. Trotzdem bekräftigte Fontane sein devotes Verzichts-Versprechen. Er habe dies »nur zur Wahrung des Prinzips« gesagt, seine Zusagen würden dadurch »in nichts alterirt«. Schließlich insistierte er nochmals auf sein Recht, sich eine eigene Meinung zu bilden und diese zu vertreten.

Wie man es drehen und wenden mag, mit diesem zwiespältigen, mehrfach »halten-zu-Gnaden-haft« die Argumentationsrichtung ändernden Schreiben hat Fontane einen Weg gefunden, weiteren Verwicklungen aus

dem Weg zu gehen. Den beleidigenden Vorwurf der Inkompetenz registrierte er, ohne darauf einzugehen. Auch das eine kluge Volte.

Tatsächlich hatte Fontane bereits früher die Verwaltungstätigkeit Hülsens lobend erwähnt.

In seinem biographischen Beitrag für Lorcks Sammelwerk *Männer unserer Zeit* formulierte er ein abgewogenes Urteil über Hülsen und fand mit seiner positiven Darstellung – etwas anderes war in so einem Lexikonartikel gar nicht denkbar – immerhin einen Weg, auf geschickte Weise auch einige öffentliche Kritik-Punkte anzusprechen:

»Ob die Berliner Bühne unter seiner nunmehr neunjährigen Leitung an künstlerischem Gehalte eingebüßt und den Vergleich mit früheren Verwaltungen zu scheuen hat, darüber wird sich erst ein gerechtfertigtes Urtheil abgeben lassen, wenn auch seine Verwaltung der Vergangenheit angehören wird. [...] Auch der künstlerische Gehalt der Hülsen'schen Verwaltung wird schließlich nicht wesentlich leichter befunden werden, als die Verwaltung seiner Vorgänger. Gewisse Vorzüge aber liegen schon jetzt klar zu Tage. Sie hängen zum Theil genau mit dem zusammen, was man in früheren Jahren nicht müde geworden ist ihm vorzuwerfen – mit seiner militärischen Schulung. Er hat dem Schlendrian, dem apathisch-bequemen »Es war immer so« ein Ende gemacht, und hat einen Geist der Ordnung, der Disciplin, der Gerechtigkeit, eine straffere Haltung, die dringend noth that, an die Stelle gesetzt. Außerdem hat er den Beweis geführt, daß auch eine königliche Hofbühne ohne Zuschüsse und Geldopfer bestehen, vielmehr wie jedes andere gut und verständig geleitete Theater sich selber halten kann.«¹⁰

Als Grundprinzipien der Amts-Verwaltung Hülsens hebt Fontane hervor: ein »möglichst gutes Ensemble [...], Feindschaft dem bloßen Virtuositenthum, [...] Pflege des classischen Repertoire's, Förderung der deutschen dramatischen Dichtkunst, Verbannung des falschen Pathos, Kräftigung der Regie und ihres Ansehens und möglichste Wahrheit und Natürlichkeit in der Darstellung sowohl wie in der Scenirung.«¹¹

Fontane berief sich also in seiner Ergebenheitsadresse auf sein positives Urteil, das er bereits früher formuliert hatte. Nach 1871 finden sich in Fontanes Rezensionen keine kritischen Äußerungen mehr über den Generalintendanten und seine Amtswaltung, obwohl Fontane keinen Hehl daraus machte, dass Tätigkeit und Person Hülsens durchaus in einigen Punkten angreifbar waren. Fontane gratulierte artig zu den Jubiläen, Hülsen dankte höflich dafür. Freitickets wurden bereitgelegt. Man bezeugte sich gegenseitig Respekt.

Als Paul Schlenther 1883 anlässlich des fünfzigjährigen Dienstjubiläums Hülsens (der Militärdienst wurde einfach zu den Jahren der Theaterdirektion hinzugezählt) seine kritische Broschüre *Botho von*

Hülsen und seine Leute publizierte, hatte Fontane zwar lobende Worte für den Autor und viele Details, fand das Ganze jedoch, wie er seiner Frau Emilie in einem Brief mitteilte, unsinnig und überflüssig, ja ungerecht.¹²

Auch in seinem Nachruf, den Fontane dem am 30. September 1886 verstorbenen Generalintendanten widmete, ist nichts von Ressentiments zu spüren, wofür diese Gattung ohnehin nicht der richtige Ort ist. Allerdings schrieb Fontane diesen Text in eigenem Auftrag. Die Zeitung hatte bereits am Vortag einen ausführlichen Essay publiziert. Fontanes Resümee über Hülsen klingt geradezu pastoral: »Er hat seines Amtes in seltener Treue gewaltet, und dieser Treue hat die Liebe nicht gefehlt.«¹³ Auch auf die »Verwaltung« Hülsens kam Fontane hier noch einmal zu sprechen, an der es eigentlich nichts auszusetzen gebe. Er sei bis auf wenige Einschränkungen vielseitig und offen gewesen. »Hinfällig [...] ist der Vorwurf, daß die deutsche dramatische Dichtung unter von Hülsens Bühnenleitung jedes Ansporns entbehrt hätte, hinfällig nicht minder jene zweite Klage, daß die darstellenden Kräfte schwach und unzureichend gewesen wären.«¹⁴ Fontane lobte an dem Verstorbenen seinen Takt, sein Urteilsvermögen, seine Erfahrungen, besonders seinen Charakter. »Botho von Hülsen gehörte zu den Beneidenswerten, die durch ihre Persönlichkeit erzieherisch wirken, einfach dadurch, daß sie da sind.«¹⁵ Und er fand zur Charakterisierung der Tätigkeit Hülsens die bemerkenswerte Formel: »Ordnung schafft kein Genie, aber das Genie, das dem Gesetze gehorcht, verdoppelt seine Kraft und vervierfacht seinen Segen.«¹⁶ Diese Zeilen sind das Resultat einer tiefen Übereinstimmung, die sich in den langen Jahren des gemeinsamen Umgangs entwickelt hatte. Auch Hülsen schätzte Fontane, wie sein Brief an das Ministerium des königlichen Hauses vom 23. März 1883 beweist: »wirklich tüchtige und zur Kritik vorgebildete Männer gibt es in Berlin vielleicht nur 5 oder 6, von welchen wieder nur einige eine Kenntnis von der Bühne besitzen, wie z. B. Theodor Fontane, während die andern oft wie Blinde von der Farbe sprechen.«¹⁷

Die hier abgedruckten Briefe zeigen einmal mehr, dass vom Meinungsstreit um das Theater und die Theaterkritik nur der Teil sichtbar ist, der publik gemacht und in die Öffentlichkeit getragen wird, kaum mehr als die Spitze des Eisberges. Der Diskurs, an dem die Theater-Rezensenten beteiligt sind, ist von existenzieller Bedeutung für einen umfangreichen Kreis von Personen: Autoren, Theaterdirektoren, Regisseure, Schauspieler jeglicher Couleur, Primadonnen und Stars, Gäste, Ensemblemitglieder und Komparsen, – je kleiner die Rollen, desto größer die Ambitionen, – Prinzipale und Eigner, Verlage und Theateragenturen, Zeitungsmogule und Redakteure, man kann gar nicht alle aufzählen, die durch und für das Theater leben. Nicht zuletzt gehören die Kritiker selbst dazu. Schließlich wollen sich auch Zuschauer und Leser ernstgenommen sehen, auch sie haben ihre Favoriten, Vorlieben, Erfahrungen und Grundsätze. Ruhm und Eitelkeit,

Geld und Koterie, öffentliche Meinung und Politik sind Mächte, mit denen sich Rezensenten mitunter anlegen müssen. Schließlich stehen sie noch mit den Kollegen der anderen, gleichfalls referierenden Periodika im Wettstreit.

Kehrseite der oft extremen Interessenkonflikte, in die die Theater-Rezensenten durch ihre Tätigkeit zwangsläufig geraten, sind die Versuche, auf ihre Haltung Einfluss zu nehmen. Auch Fontane war in seiner Tätigkeit als Theater-Rezensent vielfältigen Anfechtungen ausgesetzt. Auch er erhielt anonyme Briefe, teilweise von bedrohlichem Charakter,¹⁸ auch er sah sich Bestechungsversuchen und Rachegeleüsten ausgesetzt, auch seine Redaktion wurde mit empörten Zuschriften bombardiert. So erhielt der Chefredakteur der *Vossischen Zeitung* Hermann Kletke am 15. Januar 1871 einen Beschwerdebrief von Karl Gutzkow, der sich »dem wüthendsten, alle Billigdenkenden im Berliner Publikum geradezu erschreckenden Anfall« des neuen Theaterreferenten Fontane preisgegeben sah.¹⁹ Die meisten Dokumente dieser Art sind nicht überliefert. Je größer die Autorität, die ein Kritiker angriff, desto höher war auch das Risiko, das er selbst dadurch einging. Aber auch die Reaktionen der kleinen Chargen konnten recht eindrucksvoll ausfallen. Theatralische Auftritte gehörten schließlich zum Metier. Fontane selbst resümierte scherzhaft: »[...] man bilde sich nur nicht ein, daß ein Theaterkritiker ein Richter ist, viel öfter ist er ein Angeklagter. »Da sitzt das Scheusal wieder«, habe ich sehr oft auf den Gesichtern gelesen.«²⁰ Ja, es kamen sogar Handgreiflichkeiten vor. Im Januar 1910 soll die Schauspielerin Ida Roland empört mit dem Regenschirm über den Herausgeber der Zeitschrift *Die Schaubühne*, Siegfried Jacobsohn, hergefallen sein und ihn in aller Öffentlichkeit geohrfeigt haben, was dieser aber durch seinen Anwalt dementieren ließ. Die Presse berichtete genüsslich über solche pikanten Zwischenfälle.

Nicht nur aus den »freundlichen« Blicken, die ihm von der Bühne aus zugesandt wurden, auch aus Zuschriften, mündlichen Reaktionen und heimlichen Racheakten wird Fontane erfahren haben, wie beliebt man sich durch öffentlich geäußerten Tadel macht. Theodor Döring, seinerzeit ein Star von Rang (120 x Nathan, 100 x Mephisto), hatte sich Fontane auch von seiner empfindlichen Seite offenbart: »Grenzenlos verwöhnt. Tyrann. Wer ihn tadelte, war sein Feind«. Diese Stichworte notierte Fontane für die geplanten Kapitel im Entwurf seiner autobiographischen Erinnerungen *Kritische Jahre, Kritikerjahre*. Obwohl er eigentlich ein bekennender Döring-Schwärmer war und den Schauspieler (jedenfalls für seinen Geschmack) »über den weißen Klee« gelobt hatte, musste sich Fontane eingestehen: »Er hätte mich gern vergiftet.«²¹ Da das nicht gut anging, wurde als probates Mittel versuchter Rufmord eingesetzt. In der Berliner Montagszeitung erschien bereits 1871 ein Beitrag, in welchem Fontane die »Referentenbefähigung« schlicht abgesprochen und sein Verfasserkürzel

»Th. F.« zu »Theater Fremdling« verunglimpft wurde, ein Witz, über den Fontane (später) mitlachen konnte und den er elegant entkräftete.²² Mit Personen und Zusammenhängen gut vertraut, kombinierte Fontane, dass er keinem anderen als Döring diesen »Ehren-Titel« zu verdanken habe.

Nicht selten eskalierten die Konflikte wie in jenem öffentlichen Kräfte-messen zwischen dem Wallner-Theater und der *Vossischen Zeitung*, das 1883 durch eine Rezension von Otto Brahm ausgelöst wurde.²³ Da war Fontane schon ein alter Hase und konnte dem jungen Kollegen guten Rat erteilen. Die gegen Kritiker und die Kritik gerichteten Manipulationsversuche gehörten jedenfalls zum Alltagsgeschäft. Auch Fontanes Brief an Otto Brahm vom 14. Oktober 1883 kann als Beispiel angeführt werden, in dem es darum ging, dass Brahm den Schauspieler Friedrich Haase milder behandeln sollte, als der verdiente. Schlenther resümierte 1883 über das Zutrittsverbot des Wallner-Theaters gegen Otto Brahm:

»Vom tragikomischen Schicksale Brahms fühlten sich einige andere Kritiker mitgetroffen. Dennoch scheiterte eine gemeinsame Boykottierungsaktion am Widerstand anderer, der sich zum Teil auch gegen Brahms Person richtete. Es gab Kunstrichter in Berlin, die erwarteten, daß ein Kollege auch ihre Stücke kollegial behandle; dafür war Brahm nicht zu haben.«²⁴

Auch Hülsens Brief an Fontane war ein unverhohlener Versuch der Einflussnahme auf einen Kritiker, der nicht publik wurde, weil er sich hinter den Kulissen abspielte, im privaten Bereich. Selbst die verhältnismäßig kleine Autographen-Sammlung, die nur einen kleinen Ausschnitt aus der Korrespondenz von Botho von Hülsen umfasst, enthält einige weitere Schreiben von Theaterkritikern, die sich gegen Hülsens Manipulationsversuche verwahren.²⁵ Sie sind kurz und schroff abgefasst oder als formvollender diplomatischer Kratzfuß, wie ihn Fontane hingelegt hat.

Ludwig Stein, Philosoph, Soziologe, Rabbiner und Publizist, schrieb im Vorwort zu seiner 1884 unter dem Pseudonym Ed. Vollmer erschienenen Essaysammlung über die Berliner Theaterkritiker:

Unser Zeitalter ist ein eminent kritisches. Alle eingreifenden Erscheinungen des Lebens: Religion, Staat, Gesellschaft, Wissenschaft und Literatur müssen vor dem Forum der Kritik erscheinen, um dort ihre Daseinsberechtigung nachzuweisen. Jedermann, der die ihn beengende Barrière des Privatlebens überspringt, muß vor der obersten Zollbehörde: Kritik Halt machen und sich einen Passirschein ausstellen lassen; nur das »Visum« der Kritik öffnet diese gutbewachten Zollschränken. [/] Wenn nun Alles sich vor diesem absoluten Alleinherrscher: Kritik beugen muß, warum nicht auch – die Kritik selbst?²⁶

Mit der Bedeutung, die diese Instanz für die Entwicklung der Bühnenkunst hat, begründet Stein seine Kritik der Kritik. Über Fontane heißt es in diesem Buch, er sei gar kein echter Theaterkritiker und werde es »wohl auch

niemals so recht zu dieser Würde und Bürde bringen.«²⁷ Weil er Bühnenauctoren und Schauspieler zu nachsichtig behandelte, sei Fontane nicht mehr als ein »theaterkritischer Sonntagsjäger«.²⁸ Wenn er wirklich ausnahmsweise einmal eine kritische Volte schlug, würde er sich sogleich ängstlich entschuldigen und Besserung geloben.

Steins Sammlung ist nur ein Beispiel dafür, wie die Rezensenten durch ihre Tätigkeit selbst ins Kreuzfeuer der Kritik gerieten. Für einiges Rauschen im Blätterwald sorgte auch die 1883 unter dem Titel *Berliner Kunstkritik mit Randglossen von Quidam* erschienene Zitatensammlung, die beweisen sollte, wie absurd und einander widersprechend die Urteile der Kunstkritiker zu den Exponaten der 56. Akademieausstellung ausgefallen waren. In der Annahme, ein in seiner Eitelkeit verletzter Künstler habe diese Publikation veranlasst, brach Karl Frenzel eine Lanze für das Recht der Kritiker auf Individualität und Subjektivität. Die Bedeutung der Kritik könne nicht hoch genug veranschlagt werden, ja er stellte die Kritik sogar über die Künstler, die tagtäglich als Bittsteller an seiner Klingeltür erschienen, ein Satz, der eine heftige Kontroverse mit Anton von Werner nach sich zog, der das nicht auf sich sitzen lassen wollte.²⁹

Ist Fontanes beflissene Loyalitätsversicherung Hülsen gegenüber ein Beweis für sein Urteils-Ängstlichkeit und sein »theaterkritisches Sonntagsjägerei«, die ihm von Ludwig Stein bescheinigt wurden? Oder muss man seinen Brief eher als Schlüsseldokument werten für den Gewinn von Einsicht in die komplexen Zusammenhänge des Kritikerberufs? Bei aller Ergebenheit wollte Fontane nicht gänzlich darauf verzichten, seine auf »individueller Ueberzeugung« beruhenden persönlichen Ansichten auszusprechen, »nur zur Wahrung des Prinzips«, wie er betonte. Ein fundamentales Prinzip, wie es durch die schrullige Figur Niels Wrschowitz in Fontanes letztem Roman *Der Stechlin* vertreten wird, war das wohl nicht: »[...] wo Gutes sein will, muß sein Kritikk. [...] Erst muß sein Kunst, gewiß, gewiß, aber gleich danach muß sein Kritikk. Kritikk ist wie große Revolution. Kopf ab aus Prinzipp. Kunst muß haben ein Prinzipp. Und wo Prinzipp is, is Kopf ab.«³⁰ Das Prinzip, das Fontane selbst als Kritiker vertrat, war offenbar ein ganz anderes.

Anmerkungen

1 Theodor Fontane: *Causerien über Theater*. Hrsg. von Paul Schlenther. Berlin: Fontane 1905. – Theodor Fontane: *Plaudereien über Theater. 20 Jahre Königliches Schauspielhaus (1870–1890)*. Neue, verm. Ausg., besorgt von seinen Söhnen Theodor und Friedrich. Berlin: Grote [1926], S. 605 f.

2 NFA 22,3. 1967, S. 234 ff.

3 »Unter zwei Königen«. *Erinnerungen an Botho von Hülsen, General-Intendant der Königlichen Schauspiele. 1851–1886*. Gesammelt und hrsg. von Helene von Hülsen. Berlin: Eckstein 1889.

4 *Fontane Blätter* 95 (2013), S. 152–156.

5 Vgl. *Fontane Blätter* 104 (2017), S. 8–25.

6 Theodor Fontane: *Sonntag, den 12. November: »Wallensteins Tod«, Trauerspiel in 5 Akten von Schiller*. In: *Vossische Zeitung* Nr. 273, 14.11.1871, 2. Beilage. Zit. n. NFA 22,1, S. 94. Vgl. GBA Theaterkritiken Bd. 1, S. 110 f.

7 Vgl. Ruth Freydank: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*. Berlin: Henschelverlag 1988, S. 286–312.

8 »Unter zwei Königen«, wie Anm. 3, S. 27–34.

9 Theodor Fontane: *Sie hatte nur Liebe und Güte für mich. Briefe an Mathilde von Rohr*. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag 2000, S. 152.

10 Theodor Fontane: *Botho von Hülsen*. In: *Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart*. Leipzig: Lorck 1962, 2. Serie, Sp. 382 f.

11 Ebd.

12 An Emilie Fontane, 30. August 1883, GBA *Ehebriefwechsel* Bd. 2, S. 375.

13 NFA 22,2. 1964, S. 749.

14 Ebd., S. 750.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Zit. n. Charlotte Klinger: *Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Botho von Hülsen*. Berlin 1954, S. 2.

18 Vgl. etwa *Fontane Blätter* 19 (1974), S. 238. – Rüdiger R. Knudsen: *Der Theaterkritiker Theodor Fontane*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1942, S. 262 ff.

19 Vgl. Wolfgang Rasch und Bernhard Zand: *Ein unbekannter Brief Gutzkows über Theodor Fontane*. In: *Fontane Blätter* 60 (1995), S. 47–60. – Klaus-Peter Möller: *Hoffnung auf den Geistesfrühling. Karl Ferdinand Gutzkow (1811–1878)*. In: *Im Schatten der Literaturgeschichte. Autoren, die keiner mehr kennt? Plädoyer gegen das Vergessen*. Hrsg. von Jattie Enklaar und Hans Ester unter Mitarbeit von Evelyne Tax. Amsterdam/New York, NY, 2005, S. 25–40.

20 *Kritische Jahre – Kritiker-Jahre. AFA, Autobiographische Schriften* III/1, S. 368.

21 Alle Zitate über Döring ebd., S. 378.

22 Ebd., S. 379. Vgl. auch Jörg Thun-ecke: *Der »Theater-Fremdling« Theodor Fontane: Anmerkungen zum Ursprung eines Ausdrucks*. In: *Fontane Blätter* 58 (1994), S. 254–269.

23 *Fontane Blätter* 104 (2017), S. 8–25.

24 Paul Schlenther: *Otto Brahm (1856–1912)*. In: *Die Neue Rundschau*. 24. Jg. der freien Bühne. 2. Heft, Februar 1913, S. 200.

25 Oscar Blumenthal an Botho von Hülsen, 14. Juni 1878 (Hülsen A 20a), H. Dorn an Botho von Hülsen, 12. Mai 1878 (Hülsen A 26), Rudolf Fiege an Botho von Hülsen, 6. Nov. 1878 (Hülsen A 32), E. Kossak an Botho von Hülsen, 11. Oktober 1856 (Hülsen A 46a).

26 Ed. Vollmer: *Berliner Theater-Kritiker. Eine Kritik der Kritik*. 2. Aufl. Berlin: Internationale Buchhandlung 1884, S. 1.

27 Ebd., S. 29.

28 Ebd., S. 30.

29 Ausführlicher dargestellt in: Klaus-Peter Möller: »Entartete Kunst« als »Gefahr für die Sittlichkeit des ganzen Volkes«. Die »Ächtung« des Malers Gustav Graef – Hintergründe und Folgen. In: *Erledigungen. Pamphlete, Polemiken und Proteste (Sichtungen 14)*. Wien: Praesens Verlag 2014, S. 118–137.

30 GBA *Der Stechlin*. 2001, S. 155.

Theodor Fontane in der zeitgenössischen österreichischen Presse.

1. Karl von Thaler über Fontane

Wolfgang Rasch

Vor einigen Jahren hat Helmuth Nürnberger an dieser Stelle eine Rezension des *Deutschen Kriegs von 1866* vorgestellt, die bis dahin unbekannt war.¹ Die ausführliche und sehr anerkennende Besprechung des Kriegsbuchs stammte aus der Feder des Wiener Journalisten und Literaturkritikers Karl von Thaler (1836–1916). Sie erschien am 16. Februar 1871 in der Wiener Tageszeitung *Die Presse*. Nürnbergers Fund war in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Hier sprach sich ein österreichischer Kritiker über das Buch eines preußischen Kriegshistorikers aus, das den »Bruderkrieg«, den kriegerischen Konflikt zwischen Preußen auf der einen, Österreich mit seinen süddeutschen Verbündeten auf der anderen Seite behandelt. Zum anderen ließ diese Ausgrabung ganz besonders aufhorchen, weil aus der Zeit von 1850 bis 1890 keine Besprechung von Büchern Fontanes in österreichischen Blättern bekannt war.

Mittlerweile konnten durch die fortgesetzte Arbeit an der *Theodor Fontane Bibliographie* zahlreiche neue Wirkungsspuren Fontanes nachgewiesen werden, die mehr Klarheit über Fontanes Wahrnehmung in österreichischen Medien bringen. Karl von Thaler erweist sich dabei als früher Herold Fontanes im Kaiserreich, denn von ihm sind fünf weitere Rezensionen von Werken Fontanes aufgetaucht. Nur wenige Wochen nach der von Nürnberger ermittelten Besprechung des 1866er Kriegsbuches widmete sich von Thaler Fontanes *Kriegsgefangen* und schrieb kurz darauf über den zweiten Band des *Deutschen Kriegs von 1866*. In drei Sammelrezensionen stellte er später den Lesern der *Neuen Freien Presse* Fontanes erste größere Erzählwerke vor: 1879 *Vor dem Sturm*, 1881 *Grete Minde* und 1882 *Ellernklipp*.

Doch damit nicht genug. Es fanden sich weitere unbekanntere Rezeptionszeugnisse Fontanes in der österreichischen Presse, die nach heutigem Kenntnis- und Recherchestand kurz skizziert folgendes Bild ergeben:² Mit *Ein Sommer in London* wurde 1854 erstmals ein Werk Fontanes in einem österreichischem Blatt besprochen (*Wiener Zeitung*, 24. November 1854).

Keine Beachtung fanden in den 1860er Jahren seine englischen und schottischen Reisebücher, die *Balladen* und seine *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Allerdings berichtete in der *Wiener Zeitung* vom 30. März 1860 ein Korrespondent aus Berlin ausführlich und sehr wohlwollend über Fontanes England-Vorlesungen, die im Hotel Arnim von Januar bis März 1860 stattgefunden hatten. Schon früh wurde Fontane als Militärhistoriker bemerkt. Seinen *Schleswig-Holsteinschen Krieg im Jahre 1864* zeigte 1866 die *Wiener Militär-Zeitung* an, eine ausführlichere Besprechung brachte die *Neue Freie Presse*. Die österreichische Militärzeitschrift *Die Vedette* ging am 10. Dezember 1869 kurz auf Fontanes *Deutschen Krieg von 1866* ein und hob vor allem die »prachtvollen Illustrationen« Ludwig Burgers hervor.³ Eine kurze Anzeige des 1866er Kriegsbuches lieferte am 13. Dezember 1869 auch die *Linzer Tages-Post*. Die zweite Auflage des großen Werkes empfahl am 20. Dezember 1871 die *Neue Freie Presse* in ihrer Spalte *Vom Weihnachts-Büchermarkte*.⁴ Fontanes Bücher über seine Erlebnisse in und Reisen durch Frankreich wurden in der Wiener Presse mehrfach besprochen: Der Wiener Kritiker und Journalist Arnold Hilberg schrieb anerkennend 1871 im *Neuen Wiener Tagblatt* über *Kriegsgefangen* und 1872 in der *Wiener Morgen-Post* über *Aus den Tagen der Okkupation*. Arnold Wellmer besprach ebenso freundlich wie Hilberg beide Werke in der *Neuen Freien Presse*. Fontanes *Der Krieg gegen Frankreich* wurde in zwei militärischen Fachorganen positiv rezensiert, 1873 in *Streffleur's österreichischer militärischer Zeitschrift* sowie in der *Neuen Militär-Zeitung*. Danach scheint Fontanes Name, sehen wir von von Thalers Besprechungen ab, in österreichischen Blättern zu verblassen. Immerhin findet sich 1877 noch in der *Wiener Abendpost* ein begeisterter Beitrag über Fontane als Lyriker und Balladendichter von Hieronymus Lorm – seinerzeit ein bekannter und großer Name der Literatur, dessen Wort weithin Beachtung fand. Fontanes Gesellschaftsromane spielten dagegen in den 1880er Jahren in Österreich offenbar keine Rolle. Lediglich *Die Presse* brachte 1882 eine absprechende (anonyme) Rezension von *L'Adultera*, die in Wien damals von Karl Emil Franzos herausgegebene *Neue Illustrierte Zeitung* eine vergleichsweise belanglose Anzeige von *Graf Petöfy*. Die 1880er Jahre bieten in der österreichischen Presse kaum Material zum Thema Fontane und sind nach heutigem Wissensstand mit Blick auf seine Rezeption in Österreich unergiebig. Ein Wendepunkt wird erst 1889/90 mit Fontanes 70. Geburtstag erreicht.

Wie ließen sich diese bibliographischen Funde und Befunde bewerkstelligen? Möglich wurden sie durch das Internet-Zeitungsportal *ANNO – AustriaN Newspapers Online* (<http://anno.onb.ac.at/>) der Österreichischen Nationalbibliothek, das seit 2003 die Retrodigitalisierung historischer Zeitungen und Zeitschriften betreibt und auf seiner Website hunderte von Periodika aus dem Zeitraum 1568–1947 mit über 20 Millionen digitalisierten Seiten (Stand März 2018) als Bilddatei zur Verfügung stellt.

Mittlerweile sind viele dieser Bilddateien mit einem Texterkennungsprogramm verknüpft, so dass eine Volltextsuche möglich ist. Wer bei der erweiterten Suche den Namen »Fontane« für den Zeitraum 1840 bis 1898 eingibt, landet bei fast 2.500 Treffern. Die meisten dieser Treffer erweisen sich freilich als Irrläufer (etwa Fehllösungen »Fontäne« oder »Fontana« für Fontane, Nennung der Ortsbezeichnung »Tre Fontane«, Erwähnung anderer Personen mit dem Namen Fontane oder (später) des Verlags von Friedrich Fontane). Dennoch lohnt sich, wie die obige Skizze belegt, eine sorgfältige Durchsicht all dieser Einträge, auch wenn sie zeitraubend und aufwendig ist. Absolute Vollständigkeit kann dabei nicht erreicht werden. Das Texterkennungsprogramm versagt etwa an Stellen, wo Fontanes Name gesperrt erscheint, aber auch an Bildern mit mangelhafter, verschmutzter oder sonstwie korrumpierter Druckvorlage. Hier wird sein Name nicht erkannt. Vielleicht muss man aber auch nur eine Zeitlang warten. Denn das Zeitungsportal *Anno* wird laufend ergänzt und verbessert, so dass wir in den kommenden Jahren mit weiteren Fontane-Funden aus der österreichischen Medienlandschaft des 19. Jahrhunderts rechnen können.

Kein österreichischer Kritiker hat zwischen 1871 und 1882 öfter über Fontane geschrieben als Karl von Thaler. Erwähnt wird sein Name bei Fontane nirgendwo, weder in Briefen noch in Tagebuchaufzeichnungen. Dabei gehörte der geborene Wiener zu den einflussreichsten und bekanntesten Literaturkritikern und Feuilletonisten der österreichischen Presse. Als langjähriger politischer Leitartikler, Feuilletonist und Chef des Literaturteils der liberalen *Neuen Freien Presse* war er eine Institution in der kulturellen Szene Wiens, pflegte gute Beziehungen zu zahlreichen Autoren und Autorinnen wie Leopold Kompert, Ferdinand von Saar oder Marie von Ebner-Eschenbach,⁵ verkehrte im Haus des Burgtheaterdirektors Heinrich Laube und führte lange den Wiener Zweigverein des Deutschen Schriftstellerverbandes. Neben der *Neuen Freien Presse* schrieb von Thaler auch einige Jahre für *Die Presse*.⁶ Er genoß in weiten Teilen der Leserschaft, aber auch unter vielen seiner Zunftgenossen großes Vertrauen und Ansehen. Ernst Eckstein zählte Karl von Thaler 1876 in seiner Geschichte des Feuilletons zu den namhaften Wiener Feuilletonisten, nennt ihn »als Kritiker maßvoll«, denn »da er selbst auf verschiedenen dichterischen Gebieten thätig ist, so empfindet er Achtung vor der poetischen Production, was sich von der Mehrheit der Wiener Feuilletonisten nicht immer behaupten läßt.«⁷ Tatsächlich ist von Thaler anfangs auch mit einigen wenigen Dichtungen öffentlich aufgetreten, Dichtungen, die vor allem von seiner politischen Haltung zeugen. In *Sturmvögel. Geharnischte Sonette* (Mannheim, 1860) und in seinem Gedichtband *Aus alten Tagen* (Hamburg, 1869) verschrieb er sich der vaterländischen Lyrik und gab sich ganz seiner deutsch-nationalen Stimmung hin. Auch in einem (nicht für Bühnenzwecke gedachten) Gelegenheitsstück *Michels Versucher. Eine aristophanische*

Zeitcomödie (München, 1860), verleiht er seinen großdeutschen und zugleich gegen das Frankreich Napoleons III. gerichteten Phantasien pathetisch Ausdruck. Der Wiener Journalist gehörte politisch zu jener Minderheit im Kaiserreich, die eine Vereinigung Österreichs mit den übrigen deutschen Staaten anstrebte, trotz der Niederlage Österreichs im Deutschen Krieg von 1866. Als 1870 der Krieg gegen Frankreich ausbrach, ergriff er energisch das Panier für Preußen und dessen Verbündete: »Es ist Thalers Verdienst, daß die ›Neue Freie Presse‹ während des deutsch-französischen Krieges auf Seite Deutschlands stand«, heißt es 1877 im *Deutschen Dichter-Lexikon* von Franz Brümmer: »Freilich hatte er dieserhalb von den Herausgebern derselben mancherlei Unbill zu erleiden und verlor sogar seine Stellung; doch trat er mit Neujahr 1871 zur ›Presse‹ über und wurde im Dezember desselben Jahres Herausgeber der neu gegründeten ›Deutschen Zeitung‹, des Organs der deutsch-nationalen Partei in Oesterreich.«⁸ 1873 kehrte von Thaler in die Redaktion der *Neuen Freien Presse* zurück, nachdem ihm der Chefredakteur der Zeitung, Michael Etienne, »ein großzügiges finanzielles Angebot«⁹ unterbreitet hatte. Etienne muss sehr viel geboten haben. Er wusste, was seine Zeitung an ihrem Redakteur und festem Mitarbeiter Karl von Thaler hatte.

Thalers deutschnationale Gesinnung, vor allem seine ausgesprochen preußenfreundliche Haltung, war in Wien nicht unumstritten. In dem 1874 erschienenen Bändchen eines gewissen Don Spavento *Wiener Schriftsteller & Journalisten* wird ihm als Politiker ein ausgesprochen schlechtes Zeugnis ausgestellt. Er sei von einem »titanenhaften Dünkel« und extrem intolerant. »Für ihn ist Jeder, der nicht wie er denkt, besonders in Bezug auf Preußen, ein verwerfliches Subject, und seine Geistesverwirrung geht so weit, daß er von einem Manne, einem aus Wien gebürtigen Journalisten, sprechend, der die preußische Politik bekämpfte, ihn ein »waterlandsloses Individuum« nannte.«¹⁰ Etwas freundlicher urteilt Don Spavento über den Literaturkritiker von Thaler: »Seine literarische Bildung übersteigt die der meisten Feuilletonisten Wiens, auch trachtet er fortwährend, dieselbe zu vermehren. Freilich werden diese kostbaren Eigenschaften, welche wir ihm zuerkennen müssen, in seinen Arbeiten stets durch einen Unfehlbarkeitsdünkel, der fast immer komisch wirkt, getrübt.«¹¹

Von einem »Unfehlbarkeitsdünkel« will Ernst Wechsler vierzehn Jahre später in seinem Buch über *Wiener Autoren* nichts wissen. Durch die Feuilletons Karl von Thalers wehe eine »wohlthuende Wärme des Gefühls, eine weise Milde des Urteils«. Nicht nur die Unbestechlichkeit und hohe Integrität des Mannes, auch ein starker Anteil von »Gemüt« unterscheidet ihn deutlich vom Gros der Wiener Feuilletonisten: »Schillernder Geistreichtum, blendende Thesen, ätzende Ironie sind die Kriterien des ›Wiener Feuilletonstils‹, der mehr berückt als erhebt, mehr glänzt als wärmt. Thalers Schreibweise hebt sich dagegen eigentümlich schön ab.«¹² Und auch den politischen

Journalisten von Thaler nimmt Wechsler ganz entschieden in Schutz. Von Thaler habe »nie seine Feder in den Sold einer Partei gestellt, deren Tendenzen und Bestrebungen er nicht geteilt«, er habe »stets in mannhaftem und opferfreudigem Mute für die deutsche Sache gekämpft. Es giebt in dem von nationalem Hader und Parteigetriebe verwüsteten Wien gar wenig Journalisten, von denen man das Gleiche sagen kann.«¹³

Die »deutsche Sache« war der federführende Gesichtspunkt für die Besprechung von Fontanes Kriegsbüchern und auch für *Kriegsgefangen*. Am 16. Februar 1871 war Karl von Thalers Beitrag *Eine preußische Stimme über den Feldzug von 1866* in der *Wiener Presse* erschienen. Schon sechs Wochen später rezensierte er an derselben Stelle Fontanes Buch *Kriegsgefangen* (6. April 1871) und drei Wochen darauf den zweiten Band von Fontanes *Der deutsche Krieg von 1866*. Wiederholt macht sich hier der politische Standpunkt Thalers geltend, der nach dem Krieg von 1866 eine Aussöhnung zwischen Nord und Süd wünscht und der in diesem Zusammenhang Fontanes Gerechtigkeitssinn, die zarte Rücksicht auf das 1866 besiegte Österreich samt seiner Verbündeten, den süddeutschen Staaten, hervorhebt. Und so liest er auch in Fontanes *Kriegsgefangen* »(m)it wahrem Vergnügen [...] von der herzlichen Brüderlichkeit zwischen den Süddeutschen und Norddeutschen, die sich unter allen Gefangenen zeigte«. Darüber hinaus streicht von Thaler jene Vorurteilslosigkeit und Objektivität positiv heraus, die Fontane der 1870/71 unterlegenen französischen Nation und den Franzosen entgegenbringt. Eine Vorurteilslosigkeit, die angesichts der massiven deutschen Kriegspropaganda und einer zum Teil hysterischen Frankophobie im frisch gegründeten Deutschen Reich besonders hervorsticht.

Als Literaturkritiker erweist sich von Thaler eher als Vertreter einer konservativen Richtung. Das lässt sich schon aus der ersten Sammelrezension in der *Neuen Freien Presse* vom 4. April 1879 unschwer erkennen, in der von Thalers Kunstgeschmack, sein poetologischer Maßstab, ungeschminkt sichtbar wird. Er bespricht neben *Vor dem Sturm* Heyses Novellenband *Das Ding an sich* und einen einbändigen Roman des Wiener Schriftstellers Joseph von Weilen (1828–1889). Von Thaler stellt Heyses Arbeiten an die erste Stelle, erfreut sich »an der schönen, edlen Form der Erzählung, der feinen Charakteristik der geschilderten Menschen und dem idealen Hauche, der wie das goldglänzende Sonnenlicht eine Sommerlandschaft, die einfachste Handlung verklärt. Die Anhänger des Realismus werden Heyse meist unbefriedigt aus der Hand legen. Er arbeitet wol ebenso gut wie ein Anderer nach Modellen, aber er porträtirt sie nicht bloß, sondern er verleiht ihnen poetischen Adel. Heyse ist kein Photograph, der die Wirklichkeit copirt, und dem Gemeinen [...] geht er ängstlich aus dem Wege. Kann er Natürlichkeit und Schönheit nicht vereinigen, dann opfert er lieber die erstere. Er kann zuweilen unwahr werden, niemals ordinär.«¹⁴

Vom »Ordinären« ist Fontanes Roman aus dem Winter 1812/13 weit entfernt. Er leidet eher, folgt man dem Kritiker, an den Folgen eines außerordentlichen »Kunstgewerbefleißes« seines Verfassers, auch wenn von Thaler die mit »liebvoller und gewissenhafter Treue« geschilderten Szenen lobend hervorhebt und einzelne Genrebilder für ganz vorzüglich erachtet. Aber die Breite des Romans, seine musivische Anlage mit ihren »überwuchern(den)« Episoden, die handlungsarme Darstellung, kurz das, was Fontane einmal in einem Brief an Paul Heyse als »Vielheitsroman«¹⁵ bezeichnet, überzeugen von Thaler nicht. Den dritten Band des Werkes könne man bis auf wenige Ausnahmen komplett streichen, so befindet er, und – dieser Band sei »charakteristisch für die ganze Art des Romans«. Von Thaler stößt sich unbewußt am poetologisch innovativen Aspekt des »Vielheitsromans«, mit dem Fontane von der herkömmlichen Erzählchablone abweicht und mit dem er intuitiv an das Konzept des »Romans des Nebeneinander« von Karl Gutzkow anknüpft, den dieser 1850/51 erfolgreich in *Die Ritter vom Geiste* erprobt hatte.¹⁶

Wie schon in der Besprechung von *Kriegsgefangen* macht Karl von Thaler auf einen persönlich sympathischen Zug des Verfassers aufmerksam: auf dessen »Unparteilichkeit« gegenüber dem Feind, den Franzosen. Ja, seinen Lewin von Vitzewitz lasse Fontane sogar »Mitleid mit den Feinden« empfinden. Ein liebenswürdig menschlicher Zug. Doch genau an dieser Stelle zieht von Thaler eine scharfe Trennlinie zwischen der Idealwelt des Kunstwerks auf der einen und den Gegebenheiten und Ansprüchen der wirklichen Welt auf der anderen Seite: Was man in einem Roman an menschlicher Gefühlsregung »nicht missen« wolle, eigne sich für die Realpolitik noch lange nicht, und »Mitleid« mit dem Feinde, schön zu lesen in einem Roman, könne in der Wirklichkeit sogar »gefährlich« werden.

Von Fontanes nächstem Erzählwerk *Grete Minde* zeigt sich von Thaler dagegen zwei Jahre später restlos überzeugt. Er hebt neben dem Charakteristikum seines »volkstümlichen Geistes«, der »inneren Wahrheit und kulturhistorischen Treue« dessen künstlerische Geschlossenheit hervor. Von Thaler lobt die »ungemein schlichte Einfachheit, die uns aber das Ergebnis einer sorgfältigen Kunst scheint« und erklärt es so für »das Beste, was aus Fontane's Feder geflossen«. Neben *Grete Minde* referiert von Thaler noch über sechs weitere aktuelle Novellenbände von Autoren, die deutlich jünger sind als Fontane. Bis auf Heyse sind sie heute gründlich vergessen: Paul Heyse (1830–1914), Heinrich Homberger (1838–1890), Bertha Glogau (geb. 1849), Hugo Rosenthal-Bonin (1840–1897), Ida von Brun-Barnow (geb. 1840) und R. v. Fels (d.i. Rosa Pirka, geb. 1842). Wieder gebührt Heyse der vorderste Platz, denn es sei »wol selbstverständlich«, so von Thaler, »daß man seiner an erster Stelle gedenkt. Bietet doch das Vergnügen, einige neue Arbeiten aus seiner Feder zu lesen, eine Entschädigung für die mitunter recht

saure Aufgabe, Erzeugnisse der modernen deutschen Belletristik durchblättern zu müssen.«¹⁷

Auch das dritte Erzählwerk, *Ellernklipp*, findet von Thalers Beifall, vor allem weil es einer strengen Erzählökonomie folgt und das »in einem dünnen Bändchen darstellt, was Andere zu mehreren Bänden verwerthen«. Wohltuend hebt es sich daher von dem Vierbänder *Zwei Kreuzherren* von Lucian Herbert (Pseud. für Julius Gundling, 1828–1890) ab, der in einem biographischen Roman das Leben des Schriftstellers Charles Sealsfield ausschachtet. Alle weiteren Werke, die von Thaler noch aufführt und mit denen Fontanes *Ellernklipp* an dieser Stelle konkurriert, *Erbschaft des Blutes* von Rudolf von Gottschall (1823–1909), *Südlicher Himmel* von Emma Vely (1848–1934) oder *Eine Schwedenkönigin* von Marie von Najmayer (1844–1904) sind vorwiegend sogenanntes Leihbibliothekenfutter und keine ernst zu nehmenden Kunstprodukte. Ihre Existenzberechtigung verlieren diese Bücher in von Thalers Augen nicht. Er liest die Bücher genau, nimmt sie ernst und ist um ein ausgewogenes Urteil bemüht. Als Kritiker war ihm ohne Zweifel auch daran gelegen, anspruchsvolle Unterhaltungsliteratur zu fördern, die sich in den Grenzen des Schicklichen zu bewegen und den hehren Idealen des Guten-Wahren-Schönen zu dienen hatte.

Es dürfte kaum überraschen, dass Karl von Thaler später den aufkommenden Naturalismus entschieden bekämpft hat. Das wird unter anderem aus einer Rezension des kulturpessimistischen, Aufklärung und Moderne verteufelnden Buches *Rembrandt als Erzieher* von Julius Langbehn deutlich, in der von Thaler 1890 sein weltanschauliches, literaturkritisches Credo so artikuliert: »Wir verstehen die Schönheit nicht mehr zu bewundern, wir zergliedern sie. Dadurch geht das Vermögen, wahrhaft Schönes zu schaffen, allmählig verloren, und das letzte Ergebnis dieses Processes ist der Naturalismus. Unser Autor [*Julius Langbehn*] hätte nicht bloß Zola als abschreckendes Beispiel anführen sollen. Seine deutschen Nachtreter sind noch schlimmer. Sie verleugnen das ureigene germanische Wesen und glauben dadurch eine neue deutsche Literatur-Epoche heraufführen zu können. Sie verfahren nach einem wissenschaftlichen System, d. h. sie machen die Beobachtungen und Erfahrungen des täglichen Lebens zur Grundlage der Poesie, die Phantasie zum Famulus der Empirik, gegen alte Geistesschätze des Volkes, gegen Sagen und Märchen haben sie einen ausgesprochenen Widerwillen; sie vermeiden die Berührung mit jedem, selbst dem kostbarsten nationalen Erbstück, welches die Patina der Zeit trägt. Auch ihnen und ihren Gesinnungsgenossen in den bildenden Künsten [...] wird der Kampf um jene Wiedergeburt des deutschen Geistes gelten müssen [...]«.¹⁸

Spätestens hier wird deutlich, wie weit Karl von Thaler und Theodor Fontane weltanschaulich auseinander lagen. Während Karl von Thaler mit den nationalkonservativen, völkischen, mystisch verquasteten und anti-

modernen Vorstellungen von *Rembrandt als Erzieher* offen sympathisiert, hat das Anfang der 1890er Jahre viel diskutierte Buch – es erreichte 40 Auflagen in zwei Jahren! – Fontane zu einer bissigen Parodie angeregt, die unter dem Titel *Nante Strump als Erzieher* 1890 in Fritz Mauthners Wochenschrift *Deutschland* erschien. Für Fontane war das Buch schlicht und ergreifend »geistreichtuender Blödsinn«.¹⁹

Ob von Thaler 1890 zu den deutschen »Nachtrettern« Zolas auch Theodor Fontane zählte? Wir wissen es nicht. Es fällt jedoch auf, dass er keinen der gesellschaftskritischen Romane Fontanes besprochen hat. Mit *Ellernklipp* endeten 1882 offenbar von Thalers Sympathien für den preußischen Dichter, mit seinem nächsten Roman *L'Adultera* hatte Fontane möglicherweise eine rote Linie überschritten, die zum »Ordinären«.

Die Presse. Wien. Nr. 96, 6. April 1871, [Beilage:] Local-Anzeiger der »Presse«, S. 14–15

In französischer Gefangenschaft.

»Kriegsgefangen.« Erlebtes 1870. Von Th. Fontane. Berlin 1871. Verlag der königl. geh. Ober-Hofbuchdruckerei. R. v. Decker.

Hinter dem deutschen Heere, das nach Sedan seinen Siegesmarsch unaufhaltsam gegen Paris fortsetzte, zog wie so viele andere Journalisten und Schriftsteller auch Th. Fontane wohlgemuth durch Frankreich. Er wollte nicht bloß Schlachten, sondern auch historische Orte sehen, und die Lust, den Geburtsort der Jungfrau von Orleans zu besuchen, trieb ihn Anfangs October von Toul aus nach Domrémy. Dort ward er als vermeintlicher Spion verhaftet, wobei er in offener Lebensgefahr schwebte und blieb bis Ende November in französischer Kriegsgefangenschaft. Die Erlebnisse und Beobachtungen während derselben lieferten ihm den Stoff zu einem anregenden, frisch geschriebenen Buche, das einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Kenntniß französischer Zustände bietet.

Zuerst ward Fontane nach seiner Festnahme in Domrémy nach Nefchateau, von dort nach Langres, dann auf die Citadelle von Besançon geführt. Die ersten fünfzehn Tage seines Aufenthalts in dieser Festung mußte er im Militärgefängniß zubringen, dessen aus badischen Soldaten und französischen Sträflingen zusammengesetzte höchst gemischte Gesellschaft er mit guter Laune beschreibt. Der reiche Bijouterie-Fabrikantenssohn aus Pforzheim, der für sein Geschäft schwärmt und der französische Hülsenfruchthändler, der aus Cousin's Übersetzungen die griechischen und römischen Classiker kennt, sind die hervorstechendsten Figuren des kleinen Kreises. Gelungen ist auch die Geschichte von dem badischen Oberländer, der nach

dem Gefechte von Chatillon eingebracht wird. Es waren zwölfhundert »preußische« Gefangene in Besançon angesagt, und nun kamen ihrer im Ganzen fünf. Befragt, wo die anderen elfhundertfünfundneunzig geblieben seien, erwiderte der Oberländer gemüthlich: »S'isch e Trost; wenn mer mit fünfhundert ins Gefecht geht, kann mer nit zwölfhundert verlieren«.

Die letzten drei Tage in Besançon wohnte Fontane im Officiersgefängniß, und als man ihm dann eröffnete, er werde über Lyon und Moulins, Poitiers und Rochefort nach der Insel Oléron geschafft werden, gab ihm der Commandant eine Ordre mit, die alle Militär- und Civilbehörden anwies, den Gefangenen als »officier supérieur« zu behandeln. Das geschah denn auch überall, und wo man nicht recht daran wollte, half die wohlgefüllte Börse Fontane's nach. Auf Oléron blieb unser Schriftsteller bis zum 26. November, an welchem Tage ihn ein Decret Gambetta's auf Fürbitte des Herrn Crémieux in Freiheit setzte. Die Schilderungen der Insel, des Aufenthaltes mit seinen kleinen Leiden und Freuden sind anziehend und werden belebt durch eingeflochtene Erzählungen einzelner Gefangener. Unter Anderem erhalten wir eine vollständige und genaue Schilderung des vielbesprochenen Ueberfalls von Ablis von zwei Augenzeugen, dem Sergeanten Polzin vom 16. preußischen Husaren-Regiment und dem bairischen Corporal Vollnhals. Interessant sind auch die Berichte des Jägers Schönfeldt und des Unterofficiers Janeke vom 3. Garde-Uhlanen-Regiment, die Beide bei Ueberfällen durch Franc-tireurs gefangengenommen wurden. Mit wahren Vergnügen liest man von der herzlichen Brüderlichkeit zwischen den Süddeutschen und Norddeutschen, die sich unter allen Gefangenen zeigte.

Nicht minder erfreulich aber berührt die Art, wie Fontane während seines ganzen unfreiwilligen Aufenthaltes in Frankreich begegnet ward. Der französische Volkscharakter hat während des letzten Krieges manche häßliche Seite gezeigt und die herbsten Angriffe erfahren. Fontane, der gewiß in der Lage ist, aus unmittelbarer Anschauung urtheilen zu können, spricht dagegen manches freundliche Wort zu Gunsten der Franzosen. Er versichert, daß ihm während der zwei Monate seiner Gefangenschaft keinerlei Nationalhaß, noch weniger irgend eine Rohheit entgegentrat, ausgenommen die Schimpfworte und Drohungen, welche er manchmal bei der Escortirung durch die Straßen, dann aber blos von Gassenjungen und Leuten aus der Hefe des Volkes, zu hören bekam. Er rühmt die humane, artige Weise der französischen Beamten, welche, obwol häufig seinetwegen aus dem ersten Schlafe geweckt, nie üble Launen oder barsche Manieren zeigten. Für die Gendarmen, deren er während seines Transportes eine nette Anzahl kennen lernte, schwärmt er förmlich und betont die unaussprechliche Verachtung, mit welcher diese altgedienten Soldaten auf Nationalgarden, Mobile und Franc-tireurs heruntersahen. Uebrigens ist Fontane nicht blind für die Ruhmredigkeit und das Phrasenthum der

Franzosen, für das theatralische Element in ihrem Charakter. Zwei sehr komische Vertreter des landesüblichen Pathos führt er uns in dem reformirten Prediger von Oléron und dem Cantinier des Gefängnisses vor. Die Scene, in welcher Letzterer von dem Schriftsteller Abschied nimmt und ihn umarmt, ist wie aus einem Lustspiel herausgegriffen.

Sehr drollig nimmt sich auch die Verpflichtung aus, die Fontane bei seiner Freilassung auferlegt wurde. Er mußte ein Papier unterzeichnen, worin er versprach, »einerseits nach Maßgabe seines Einflusses auf die Befreiung eines französischen Oberofficiers hinwirken, andererseits gegen Frankreich weder irgend etwas sagen, noch schreiben, noch thun zu wollen«. Fontane hat trotz der Lächerlichkeit dieses Reverses sein Versprechen treulich gehalten und in seinem Buche steht kein Wort gegen Frankreich. Der einzige Tadel, den er ausspricht, ist verdient genug. Er betrifft die Wegschleppung der bayerischen Kranken und Verwundeten aus Orleans, nachdem Aurelles de Paladine Mitte November diese Stadt wiedererobert hatte. Um dem Volke eine größere Anzahl von Gefangenen zeigen zu können, leerte man die deutschen Spitäler. Das war eine Grausamkeit, die man nicht entschuldigen kann.

K. v. Th.

Die Presse. Wien. Nr. 109, 20. April 1871, [Beilage:] Local-Anzeiger der »Presse«, S. 14–15

Der Mainfeldzug von 1866.

»Der deutsche Krieg von 1866.« Von Theodor Fontane. Mit Illustrationen von Ludwig Burger. Zweiter Band: »Der Feldzug in West- und Mitteldeutschland.« Berlin 1871, Verlag der königlichen Geheimen-Ober-Hofbuchdruckerei R. v. Decker.

Kürzlich haben wir den ersten Band dieses Prachtwerkes angezeigt und die Vorzüge der ruhigen, leidenschaftslosen Darstellung anerkannt, durch welche es sich vor den meisten anderen Schriften über den Krieg von 1866 auszeichnet. Nun liegt uns der zweite und letzte Band vor, der die Kämpfe der preußischen Mainarmee gegen Oesterreichs Bundesgenossen behandelt. Wenn wir von Langensalza absehen, wo die Hannoveraner allerdings mit mehr als doppelter Uebermacht siegten und dennoch nur siegten, um zwei Tage später die Waffen zu strecken, so war der ganze Feldzug der Mainarmee eine ununterbrochene Reihe glänzender Erfolge gegen weitüberlegene Streitkräfte. Gefechte wie jene von Kissingen und Frohnhofen, von Aschaffenburg und Uettingen sind schwer zu schildern, ohne dem Besiegten wehe zu thun. Fontane versteht es vortrefflich, den süddeutschen

Contingenten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und die Freude an den Siegen der Preußen ist stets gedämpft durch den wehmüthigen Gedanken, daß sie im Bürgerkriege erfochten wurden.

In der bekannten Streitfrage, ob die Baiern an der Capitulation der Hannoveraner Schuld waren oder nicht, steht Fontane mit aller Entschiedenheit für den vielgeschmähten Prinzen Karl von Baiern ein. Er sagt, das Wort des Prinzen: »Mit einer Armee von zwanzigtausend Mann muß man sich durchschlagen«, sei das Richtigste in der ganzen Debatte gewesen, die sich zwischen Hietzing und Koburg bis in das Jahr 1869 fortspann. Er weist überzeugend nach, daß die Hannoveraner vom 21. bis zum 25. Juni alle Wege gegen Süden offen hatten, daß sie selbst am Abend des 27. durchbrechen konnten, wenn sie vernünftiger geführt worden wären und nicht kleine politische Rücksichten ihre militärischen Bewegungen ruinirt hätten.

Die bayerische Heerführung verurtheilt Fontane im Uebrigen vollständig; er führt eine Reihe von Aeußerungen aus dem Munde hoher bayerischer Officiere an, welche mit den schlimmsten Ahnungen in den Kampf zogen, wie die beiden Generale Zoller und Faust. Der Tapferkeit der bayerischen Soldaten gedenkt unser Buch mit hohem Lobe und mehrmals spricht Fontane den Gedanken aus, was solche Truppen unter besserer Leitung geleistet hätten. Nun, die Baiern haben es seitdem auf französischem Boden bewiesen! Die berüchtigte Panique bei Hunsfeld und Gersfeld, wo ein einziger preußischer Granatschuß sechs bayerische Reiter-Regimenter in so sinnlose Flucht jagte, daß sie zum Theile bis Würzburg stoben, entschuldigt Fontane mit der freundlichen Versicherung: »Auch der besten Truppe könne ein solches Unglück begegnen und man dürfe deßhalb nicht über die bayerische Cavallerie spotten. Dergleichen soll nicht vorkommen, aber alle Kriege bezeugen es, es kommt immer wieder vor.«

An die Gefechte um Kissingen, die Fontane mit besonderer Ausführlichkeit schildert und die volksthümlichsten weil poetisch gefärbten Kämpfe des ganzen Krieges nennt, knüpft er eine Bemerkung über die preußische Armee, die Manchen überraschen wird. »Das Gefecht bei Kissingen,« sagt er, »hat in sehr charakteristischer Weise die hellen Lichtseiten und die Schattenpartien unseres Heeres gezeigt. Das offensive Element, das »sentiment individuel, das die Armee vom obersten Führer bis zum letzten Soldaten belebt, der Geist der Initiative – sie umschließen auch ihre Gefahren und führen unter Umständen zu einem völligen Sich-Emancipiren der Theile, das einem ebenbürtigen Gegner gegenüber kaum immer in der Lage sein würde, sich siegreich zu behaupten.«

Ueber die Abberufung Vogel's v. Falckenstein verbreitet sich Fontane sehr eingehend, aber doch vorsichtig. Mag sein, daß die königliche Abberufungsordre, die den ausgezeichneten General am 17. oder 18. Juli in Frankfurt traf, nur in Folge des Eindrucks erlassen ward, den Langensalza

und Wiesenthal-Roßdorf im preußischen Hauptquartier hervorgerufen. Sehr wahrscheinlich ist es uns nicht, daß man dort keine Kenntniß von den Siegen Falckenstein's hatte. General Manteuffel hat nun einmal das Glück, immer an jene Stelle gesendet zu werden, wo die Hauptarbeit bereits gethan ist, zu ernten, wo ein Anderer gesäet, denn er ist der Liebling des Königs von der Armee-Reorganisation her, die er als Vorstand des Militär-Cabinets durchführte. Seine Verdienste in dieser Hinsicht mögen unbestritten sein, aber der Ruhm des Mainfeldzuges gebührt Vogel v. Falckenstein allein.

Vier große Porträts, acht große und 149 kleinere Bilder nebst 26 Karten und Plänen zieren den vorliegenden Band. Ein Anhang bringt in Bildern und Beschreibungen alle Denkmale, die den Gefallenen von 1866 theils auf den Schlachtfeldern, theils in den Garnisonsstädten gesetzt wurden. In Bezug der Illustrationen ist der zweite Band durchaus des ersten würdig und der Preis des ganzen Werkes – 20 Thaler – im Hinblick auf die reiche Ausstattung kein allzuhoher. Wir scheiden von dem Verfasser, indem wir die Worte, die er am Schlusse an Oesterreich richtet, von ganzem Herzen unterschreiben: »Mögen wir in Zukunft neben dem alten Rivalen und nie mehr gegen ihn stehen!«

K. v. Th.

Neue Freie Presse. Wien. Nr. 5246, 4. April 1879, Abendblatt, S. 4

Romane und Novellen. [Darin:] 2. »Vor dem Sturm.«

[...]

So kurz Heyse's Novellen gehalten sind, so breit und behäbig ist Fontane's Roman »Vor dem Sturm« angelegt. Auf Ausstellungen habe ich zuweilen Kästchen gesehen, in denen, nach immer kleineren Maßen gefertigt, ein halbes Dutzend anderer Kästchen eingeschachtelt war. An diese Erzeugnisse ostasiatischen Kunstgewerbefleißes erinnert Fontane's neuestes Buch. Die eigentliche Handlung ist beinahe Nebensache, die Episoden überwuchern sie auf allen Seiten, und in jedem Capitel lernen wir neue Gestalten kennen, die mit der Erzählung selbst wenig oder nichts zu schaffen haben. Der Roman spielt im Winter von 1812 auf 1813 und schildert Menschen und Dinge aus jener Zeit mit überaus liebevoller und gewissenhafter Treue. Fontane hat im »Oderbruch«, wohin die Hauptscenen des Romans verlegt sind, geradezu überraschende Detailstudien gemacht. Er kennt alle historischen Reminiscenzen, alle Sagen der Landschaft, die Sitten und Gebräuche der Bauern, die Ueberlieferungen der alten Schlösser. Wie man gewissen Weinen am Erdgeruch anmerkt, wo sie gewachsen sind, so würde man, wenn Fontane den Roman anonym herausgegeben

hätte, sofort erkannt haben, daß er einen Berliner Schriftsteller zum Verfasser haben müsse, der in der Alt- und Neumark wie in seiner Wohnung zu Hause sei.

Nicht minder genau kennt Fontane das alte Berlin, in das er uns im dritten Bande führt. Dieser Band ist charakteristisch für die ganze Art des Romans. Er besteht aus einer bunten Reihe lose zusammenhängender Genrebilder, die wie eine Wandeldecoration an dem Leser vorüberziehen, ihn meist unterhalten, mitunter auch den entgegengesetzten Eindruck hervorbringen, aber zu der Handlung in gar keiner Beziehung stehen. Mit Ausnahme von einem oder zwei Capiteln könnte der dritte Band weggelassen werden, ohne daß man eine Lücke empfinden würde. Der einzige Zweck dieser Episoden, in denen Dutzende von Personen auftreten, denen wir später nicht mehr begegnen, ist der, ein Bild der Stimmung im damaligen Berlin zu geben. Aber auch diese Absicht ist nicht immer festgehalten. Beispielsweise die Abendgesellschaft bei Frau Hulén, deren realistische Beschreibung tief unter dem sonst von Fontane festgehaltenen Tone steht, hat nicht den leisesten Bezug auf den Befreiungskrieg, den jener Winter vorbereitete. Daß manche dieser eingeschobenen Schilderungen sehr hübsch sind, wollen wir gar nicht leugnen. Die Wirthshausscene auf dem Windmühlenberge z. B. ist so farbensatt, daß man das Spießbürger-Quartett zeichnen möchte, das Fontane kannegießern läßt. Ueberhaupt liegt seine Stärke in der plastischen Deutlichkeit, mit welcher er die Nebenfiguren ausarbeitet. Das Beiwerk ist ihm Hauptsache, und an die Gestalt des säbelbeinigen Generals v. Bamme hat er mehr Mühe gewendet, als an den jugendlichen Helden des Romans. Der alte Berndt v. Vitzewitz ist fast allein unter den Hauptpersonen mit Sorgfalt charakterisirt; die Frauen des Romans hinterlassen keinen Eindruck, die alte Gräfin Pudagla streift an die Caricatur. Vorzüglich dünkt mir die Schilderung des nächtlichen Ueberfalles auf Frankfurt an der Oder und des Kampfes in der Stadt. Man erkennt hier den Kriegscorrespondenten, der Schlachten gesehen hat. Rühmend möchte ich auch die Unparteilichkeit hervorheben, mit welcher Fontane von den Franzosen spricht. Trotz der Zeit, in die er uns versetzt, trotz der nationalen Begeisterung, die ihm stellenweise die Feder führt, entschlüpft ihm kein Wort des Hasses oder der Ungerechtigkeit wider Frankreich. Als Lewin v. Vitzewitz die ersten französischen Soldaten aus Rußland in Berlin ankommen sieht, faßt ihn tiefes Mitleid mit den Feinden, gegen die der Vernichtungskampf geplant wird. Ein echter deutscher Zug; unbrauchbar, ja gefährlich, wenn es sich um politische Dinge handelt, aber in der Literatur möchten wir ihn nicht missen.

[...]

K. v. Th.

Neue Freie Presse. Wien. Nr. 5897, 28. Januar 1881, Abendblatt, S. 4

Neue Novellen. [Darin:] »Grete Minde«

[...]

Im Gegensatz zu Homberger, der seine Stoffe nur auf italienischem Boden pflückt, führt uns Theodor Fontane in die deutsche Vergangenheit. Sein neues Buch ist, wie er versichert, nach einer altmärkischen Chronik gearbeitet, und ohne daß es deren Erzählungsweise copirte, waltet darin eine ungemein schlichte Einfachheit, die uns aber das Ergebnis einer sorgfältigen Kunst scheint. »Grete Minde« heißt die Geschichte, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Tangermünde spielt und das traurige Geschick zweier Nachbarskinder schildert. Sie lieben sich, ehe sie es selbst wissen, lieben sich, weil ihre Herzen nach Liebe dürsten und Beide der zärtlichen Mutter entbehren. Als sie herangewachsen, entfliehen sie zusammen. Wir treffen sie nach drei Jahren wieder bei wandernden Comödianten. Grete kehrt, als ihr geliebter Valtin gestorben, mit ihrem kleinen Kinde auf dem Arme nach Tangermünde zurück und wirft sich ihrem Bruder Gerdt zu Füßen. Der stößt sie von sich, verweigert ihr auch ihr Erbtheil. Da erfaßt Grete, die ihrer spanischen Mutter heißes Blut geerbt hat, wahn-sinnige Wuth, und sie steckt die Stadt in Brand. In der allgemeinen Verwirrung eilt sie nach des Bruders Haus, reißt dessen Knaben von der Mutter weg, klettert mit ihm auf den Thurm der Hauptkirche, und vor den Augen Gerdt's, dem sie sein Kind von der Höhe herab zeigt, geht sie nebst ihrem Opfer in den Flammen zu Grunde. Ein gräßliches Ende nach dem fast idyllischen Anfange, doch künstlerisch wohl begründet. Die Novelle hat einen starken, rauhen Zug und ist nicht für empfindsame Seelchen geschrieben; aber sie besitzt den großen Vorzug der inneren Wahrheit und culturhistorischen Treue. Ich möchte sie für das Beste erklären, was aus Fontane's Feder geflossen, und mehr als einmal mußte ich, während ich das Büchlein las, der Lieder von den zwei Nachbarskindern gedenken, die so wehmüthig ausklingen: »Sie sind verdorben, gestorben.« Durch Fontane's Erzählung weht ein Hauch echt volksthümlichen Geistes. --

[...]

K. v. Th.

Neue Freie Presse. Wien. Nr. 6240, 10. Januar 1882, Abendblatt, S. 4

Neue Romane und Novellen. [Darin:] »Ellernklipp«.

[...]

Obwol selbst ein fruchtbarer Schriftsteller, bildet Theodor Fontane doch einen Gegensatz zu Lucian Herbert, weil er sich stets bemüht, seine Stoffe zu vertiefen, und weil er in einem dünnen Bändchen darstellt, was Andere zu mehreren Bänden verwerthen. Seine neueste Erzählung bildet das Seitenstück zu »Grete Minde«. Sie ist ebenso einfach und schlicht, aber auch ebenso natürlich und wirkungsvoll. Die Handlung läßt sich in wenigen Zeilen wiedergeben. Der Haidereiter Baltzer Bocholt verliebt sich in seine Pflgetochter und stößt um ihretwillen seinen eigenen Sohn von der »Ellernklipp« in die Tiefe. Er heiratet das Mädchen. Eine freudlose Ehe, ein sieches Kind entschädigen ihn nicht für den nagenden Wurm in seiner Brust, und endlich erschießt er sich dort, wo die Leiche seines Opfers in das Moor versank. Das Kind stirbt in derselben Nacht, die Mutter folgt ihm bald und bestimmt zu ihrer Grabschrift den Spruch: »Ewig und unwandelbar ist das Gesetz.« In diesem Satze liegt die Moral der Erzählung. Sie ist trüb wie der Himmel, der im Herbst über dem Harz hängt, und herb wie die Heidelbeeren, die auf seinen Abhängen wachsen; aber sie erschüttert den Leser. Für weiche, nervöse Naturen möchten wir »Ellernklipp« allerdings so wenig empfehlen wie »Grete Minde«, und als einschläfernde Lectüre im Bette schon gar nicht. Wer diese sucht, muß zu Büchern von weit mehr gepriesenen Autoren greifen, bei denen man oftmals sanft einschlummern kann.

[...]

K. v. Th.

Anmerkungen

1 Helmuth Nürnberger: *Eine Rezension von ›Der deutsche Krieg von 1866‹ in der Wiener Zeitung ›Die Presse›*. In: *Fontane Blätter* 91 (2011), S. 8–20.

2 Fortgelassen werden bei dieser Aufzählung wenige kurze Erwähnungen Fontanes in Korrespondenzen. Ein paar der hier genannten, rezeptionsgeschichtlich besonders aufschlussreichen Beiträge sollen in einem der nächsten Hefte der *Fontane Blätter* dokumentiert werden.

3 »Unter den militärischen Werken wird Fontane's Geschichte des Kriegs von 1866 in Folge dieser Beigabe ungefähr den nämlichen Rang einnehmen wie Doré's illustrierte Bibel unter den religiösen Schriften.« *So Die Vedette*. Dass hier ein Kriegsbuch Fontanes mit der Heiligen Schrift auf einer Stufe rangiert, ist frappierend, auch wenn es nur unter dem buchhändlerischen Aspekt ›Prachtwerk‹ vorkommt.

4 Für den anonymen Rezensenten gehörte das Kriegsbuch unbedingt zu den »nach Inhalt und Form prächtigen Gaben für den Weihnachtstisch.« Dem Historiker Fontane wird attestiert, »kritisch, scharf, streng, aber gerecht« zu sein, dem Erzähler Fontane »liebenswert und anmuthig, poetisch frisch und geistvoll lebendig« zu schreiben.

5 Vgl. Theodor Venus: *Thaler Karl von ... In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bd. XIV. Wien 2015, S. 279 f.

6 Über diese beiden auflagestärksten und bedeutendsten Tageszeitungen Wiens hat Helmuth Nürnberger 2011 alle wesentlichen mediengeschichtlichen Informationen zusammengetragen, hier auch einige knappe biographische Angaben über Karl von Thaler gemacht. Vgl. Nürnberger wie Anm. 1, S. 9 und S. 12 f. Bei den biographischen Notizen stützte sich Nürnberger auf die vierte Auflage von Franz Brümmer's *Lexikon der deutschen Dichter des 19. Jahrhunderts* aus dem Jahr 1896.

7 Ernst Eckstein: *Beiträge zur Geschichte des Feuilletons*. Leipzig: Hartknoch 1876. Bd. 2, S. 129 f.

8 Franz Brümmer: *Deutsches Dichter-Lexikon. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten. Unter besonderer Berücksichtigung der Gegenwart*. Eichstädt & Stuttgart 1877, Bd. 2, S. 434.

9 Theodor Venus, wie Anm. 5, S. 280.

10 Don Spavento [d.i. Martin Cohn]: *Wiener Schriftsteller & Journalisten. Typen und Silhouetten*. 2. Aufl. Wien 1874, S. 62–64; Zitat S. 62 f.

11 Ebd., S. 63.

12 Ernst Wechsler: *Carl von Thaler*. In: Ernst Wechsler: *Wiener Autoren*. Leipzig 1888. S. 31–39; Zitat S. 34.

13 Ebd., S. 33.

14 K[arl] v[on] Th[aler]: *Romane und Novellen*. In: *Neue Freie Presse*, 4. April 1879, Abendblatt, S. 4.

15 »Meinst Du nicht auch«, so schreibt Fontane am 9. Dezember 1878 an Paul Heyse, »daß neben Romanen, wie beispielsweise Copperfield, in denen wir ein Menschenleben von seinem Anbeginn an betrachten, auch solche berechtigt sind, die statt des Individuums einen vielgestaltigen Zeitabschnitt unter die Loupe nehmen? Kann in solchem Falle nicht auch eine Vielheit zur Einheit werden? Das größte dramatische Interesse, so viel räum' ich ein, wird freilich immer den Erzählungen »mit *einem* Helden' verbleiben, aber auch der Vielheits-Roman, mit all seinen Breiten und Hindernissen, mit seinen Portraitmassen und Episoden, wird sich dem Einheits-Roman ebenbürtig – nicht an Wirkung aber an Kunst – an die Seite stellen können, wenn er nur nicht willkürlich verfährt, vielmehr immer nur solche Retardierungen bringt, die während sie momentan den Gesamtzweck zu vergessen scheinen, diesem recht eigentlich dienen.« (HFA *Briefe*. IV, 3, S. 639.)

16 Ob Fontane den Roman gelesen hat, ist nicht sicher. Das Verbindungsglied zu Gutzkow bildete für Fontane ohne Zweifel Willibald Alexis' *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht*, in dem Alexis, angeregt von Gutzkows *Rittern*, den Gedanken eines Romans des Nebeneinander aufgriff und auf einen historischen Roman anwandte.

17 K[arl] v[on] Th[aler]: *Neue Novellen*. In: *Neue Freie Presse*, 28. Januar 1881, Abendblatt, S. 4.

18 Karl v[on] Thaler: *Rembrandt als Erzieher*. In: *Neue Freie Presse*, 29. März 1890, Morgenblatt, S. 1–3; Zitat S. 3. – Das Buch erschien zunächst anonym, der Name des Verfassers Langbehn wurde erst später bekannt.

19 Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 4. Juni 1894; in HFA *Briefe*. IV, 4, S. 363.

Literatur- geschichtliches, Interpretationen, Kontexte

Gretes Amulett und Effis Chinese – Fälle von Bildmagie in Theodor Fontanes Romanwelt

Christoph Wegmann

Durch die meisten Romane Theodor Fontanes spukt und geistert es, und das meiste von diesem Zauber ist an Bilder gebunden, weil Bilder an sich Bannkraft besitzen und in magischen Praktiken schon immer eine zentrale Rolle gespielt haben.¹ Im riesigen »Musée imaginaire« von mehr als 1500 Bildobjekten, welche Fontane in seine Romane eingearbeitet hat, weisen um die fünfzig einen direkten Bezug zu Magie und Spuk auf: Grabsteine, Prozessionsfahnen, Hirschgeweihe, Amulette, Münzen, Spielkarten und manches mehr. Sie verweisen auf die innere Verwandtschaft von Magie, Imagination und Bild, wie sie sich ja auch im gewöhnlichen Alltagsleben immer wieder zeigt, weshalb Lewin von Vitzewitz einmal meint, dass »in dem plattgedrücktesten Pfefferkuchenbild immer noch ein Tropfen vom himmlischen Manna«² sei, vom Brot des Lebens also, das während der Wanderschaft der Israeliten wie ein Wunder vom Himmel schneite.

Seit je kommen in magischen Praktiken Bilder oder Zeichen zum Einsatz – Masken, Fetische, Stäbe, Figurinen, Gesten. Die Venus von Willendorf etwa oder die gemalten Auerochsen in der Höhle von Chauvet, diese von frühen Menschenhänden geschaffenen Werke, dienten höchst wahrscheinlich magischen oder rituellen Zwecken: die Fruchtbarkeit von Mensch und Tier, das Jagdglück, die Naturkräfte sollten mit Bildern, Gesten und Worten beschworen werden. Der magische Gebrauch von Bildern war aber keineswegs allein den Menschen der Steinzeit oder dem archaischen Brauchtum im vormodernen Europa eigen, auch das Christentum ist voll von wunder-tätigen Bildern und Objekten, manche von ihnen sind sogar selber durch ein Wunder entstanden, durch die Hand eines Engels gemalt worden oder einfach vom Himmel gefallen.³ Viele dieser Bilder, die vor und neben der eigentlichen Kunst existieren, unzählige Altäre, Votivtafeln, Reliquien-schreine und Schutzheiligenfiguren, halfen und helfen beten und bitten, sie schützen, tun Wunder und vollbringen Heilungen. Andere hingegen verbreiten Schrecken und Schaden.

Die berühmteste Spukgeschichte Fontanes handelt von einer jungen Frau und einem Chinesen. Dieser Chinese ist ein kleines Fibelbildchen. Es ist kein Schutzheiligenbild, sondern ein Schreckensbild. Dass aus dem winzigen Bild eines Asiaten mit blauem Rock und gelben Pluderhosen ein Gespenst und ein mächtiger Angstapparat entstehen konnte, der mehrere Menschenleben zerstört, ist ein einzigartiger Fall von bildmagischer Wirkung. Das Missverhältnis von Auslöser und Folgen ist so extrem, dass eine Art Verstärker am Werk gewesen sein muss. Wir werden sehen.

Madonnen und Heilige – Bilderlauben und Aberglauben

Das eigenartige Gebräu, das Christentum und Aberglauben in der vormodernen Welt bilden, hat in Fontanes Romanen eine starke Bildspur hinterlassen. So schützte einst die »heilige Jungfrau im Kirchenbanner« von Hohen-Vietz Dorf und Schloss, als die Hussiten 1432 »sengend und brennend in Lebus und Barnim vordrangen«⁴ – wahrscheinlich haben die bewaffneten Bürger Barnims wesentlich mehr zu diesem Wunder beigetragen.

Und ganz in der Nähe von Hohen-Vietz verehrten zur selben Zeit die zum Kloster Lehnin gehörenden Kirch-Göritzer in einer Kapelle »ein wunderthätiges Marienbild«⁵, das mit der Zeit einen riesigen Zulauf von Pilgern auslöste, die von der Muttergottes Heil, Heilung und Ablass erbat und dem Bischof und den Göritzern seit 1342 schöne Einkünfte bescherten. Am Wallfahrtsort erwarben die Gläubigen gerne Pilgerzeichen, die sie fortan wie Pins an ihre Kleidung hefteten, um die Kraft des wundertätigen Bildes stets bei sich zu haben. Das Betrachten der heiligen Zeichen wirkte auf die Gläubigen wie eine »Augenkommunion«⁶. Das Pilgerwesen ging so weiter bis tief in die Reformationszeit hinein, da wurde es aber dem reformierten Markgrafen zu bunt und er beschloss 1551, mit seinen regulären Truppen und einem »wilden, regellosen Haufen« von protestantischen Herumtreibern den katholischen Aberglauben ein für alle Mal auszumerzen: »Das Muttergottesbild sah sich von seinem Standort gestürzt und in unzählige Stücke zerschlagen; alles andere: Chorstühle, Schnitzereien, Trauerfahnen, wurden zerrissen oder verbrannt«⁷, weiß Lewin von Vitzewitz einem Freund zu berichten, als die beiden in der Nähe des Dorfes durchs winterliche Oderbruch reiten. Solche Bilderstürme fegten im 16. Jahrhundert durch ganz Europa, nicht nur über den kleinen Marktflöcken Kirch-Göritz, der dank einer wundertätigen Holzfigur zum einträglichen Wallfahrtsort geworden war.⁸



Abb. 1–3. Die »Heilige Jungfrau im Kirchenbanner« von Hohen-Vietz soll Dorf und Schloss gegen die vordringenden Hussiten geschützt haben und im nahen Kirch-Görütz verehrten die Wallfahrer zweihundert Jahre lang »ein wundertätiges Marienbild«. Die Pilger erwarben an den Wallfahrtsorten Pilgerzeichen, die sie auf sich trugen oder an den Hut steckten, um mit dem Gnadenbild körperlich in Verbindung zu bleiben.

Die heiligen Bilder und wundertätigen Gegenstände lösten sich aber nach der Reformation nicht einfach in Nichts auf. Sie wirkten in den katholischen Gebieten weiter und einige sogar unter Protestanten. Selbst Ungläubige sind nicht frei vom christlichen »Aberglauben«, wie das Beispiel des Grafen Petöfy zeigt. »Sieh, ich glaub' eigentlich nichts und überlaß es meiner Schwester-Gräfin, mich aus dem Fegfeuer oder auch noch von wo andersher freizubeten«⁹, erklärt der agnostische Graf seiner jungen Gattin Franziska. Seine »Schwester-Gräfin« ist eine Katholikin der besonders strengen Observanz, und während der Salon des Grafen mit Ikonen der Theaterwelt volltapeziert ist, finden sich im Wiener Zimmer der Gräfin ausschließlich Gemälde mit biblischen Themen und über »einer kleinen blauen Flamme« hängt der »Lieblingsheilige, der heilige Florian«¹⁰.

Florian ist ein christlicher Märtyrer der Römerzeit und der Schutzpatron Oberösterreichs. Die Legende erzählt, dass der römische Amtsvorsteher zum Christen wurde und selbst unter schwerster Folter nicht abschwor. Mit einem Stein um den Hals wurde er in die Enns geworfen. Dann wurde Florians Leiche aber von einer Welle an Land gespült, und während des Begräbniszugs soll am Weg eine Quelle entstanden sein, damit sich die Ochsen, die den toten Märtyrer trugen, daran laben konnten. Diese Quelle wurde später ein Ort vieler Wunderheilungen. Für die »Schwester-Gräfin« ist aber vor allem die unglaubliche Glaubensfestigkeit des Nothelfers ein Wunder und ein Beispiel, das sie stets vor Augen hat.¹¹

An solche Dinge glaubt ihr Bruder überhaupt nicht. Und doch, so viel muss er seiner jungen Frau gegenüber zugeben,

sowie was auf dem Spiele steht oder auch bloß eine Gicht oder ein Zwicken kommt, so schiel' ich nach meinem heiligen Stephan hinüber, der über meinem Schreibtisch steht [...], und sage: »Nun hut' dich und sput' Dich, Stephanerl, und thu was für einen Magyar und ehrlichen Christenmenschen.« Und sieh, Fränzl, ich denke mir, so was steckt in jedem und am End' auch in einer kleinen, lieben Ketzerseele.«¹²

Als ungarischer Patriot wendet sich Graf Petöfy natürlich nicht an den Oberösterreicher Florian, sondern an den magyarischen Nationalheiligen Stephan, den Begründer des ungarischen Königtums. Der wacht unablässig über seinem Schreibtisch. Es handelt sich beim Grafen Petöfy um einen Fall von habituellem Aberglauben, wie man ihn im Alltagsleben häufig vorfindet, etwa wenn jemand die Dreizehn meidet oder sich bei Gefahr bekreuzigt. Der heitere Ketzer Petöfy ist zur Einsicht gelangt, dass sich auch abgebrühte Freigeister in Augenblicken der Gefahr automatisch an archaische Bräuche halten, selbst wenn sie nichts nützen sollten.

Abb. 4–5. Der »Liebling-heilige« der katholischen Reichsgräfin Judith von Gundolskirchen ist der Heilige Florian, der Schutzpatron Oberösterreichs und ein Beispiel übermenschlicher Glaubensstärke. Judiths Bruder, der Agnostiker Graf Petöfy, glaubt »eigentlich nichts«, richtet aber doch in Notfällen ein Stoßgebet an den Heiligen Stephan, den ungarischen Nationalheiligen.



Das machtlose Amulett, der Georgstaler und der Schippenbube

»Es ist Götzendienst, Grete«, ermahnt der lutherische Pastor Gigas die vierzehnjährige Grete Minde, als sie ihm naiv und »in freudiger Erregung« die Goldkapsel zeigt, die sie unter ihrem Mieder trägt. Das Amulett sieht aus wie eine Pillendose. In ihren goldenen Deckel ist »eine Mutter Gottes in feinen Linien eingegraben«, und in ihrem Inneren liegt, in »ein rotes Seidenlappchen«¹³ gewickelt, ein Splitter des Kreuzes.

Das Amulett ist ein Erbstück ihrer verstorbenen Mutter, die eine Katholische aus Brügge gewesen ist und dann einen Tangermünder Ratsherrn geheiratet hat, den Vater Gretes. Eine solche Kreuzesreliquie ist kein gewöhnlicher Anhänger, vor allem nicht zu Beginn des 17. Jahrhunderts, einer Zeit heftiger konfessioneller Spannungen. Die Mutter hat Grete ein heiliges Objekt hinterlassen, das sie selber vor misstrauischen Augen aus guten Gründen geheim halten musste. Das Amulett ist Gretes unmittelbarste Verbindung zur verstorbenen Mutter, die geistige Nabelschnur zu der Frau, die sie nie kennenlernen durfte und die man immer noch die »Span'sche«¹⁴ nennt, weil sie aus einer Familie spanischer Besatzer in Flandern stammte. Von ihr hat Grete auch die schwarzen Augen, weshalb sie wie die Verstorbene im lutherischen Tangermünde als Fremde verschmäht und bald auch der Hexerei verdächtigt wird.



Abb. 6. Grete Minde hat von ihrer katholischen Mutter ein schützendes Amulett geerbt. Es macht Grete im lutherischen Tangermünde verdächtig und hilft ihr nicht wirklich im Leben.

»Und ich will es dir nicht nehmen, Grete«, sagt der Prediger Gigas gnädig, »jetzt nicht. Aber ich denke, der Tag soll kommen, wo du mir es *geben* wirst.« Gigas gespielte Nachsicht tarnt die Drohung nur schlecht – und Grete wird ihm die Goldkapsel auch nie geben. Es trifft indes etwas Wahres, wenn er das Mädchen zur Leidensbereitschaft auffordert: »Wir wollen sein Kreuz tragen.«¹⁵ Die Goldkapsel hat Grete noch verdächtiger gemacht, vor allem bei ihrer bigotten Schwägerin Trud, die sie stets anschwärzt: »Immer wenn sie mit mir spricht, so sucht sie nach dem Kapselchen mit dem Splitter, und hält es mit ihren beiden Händen fest«, giftet sie. »Und schweigt sie dann, so bewegen sich ihre Lippen, und ich wollte schwören, daß sie zur heiligen Jungfrau betet.«¹⁶ Diese erzfromme Trud ist eine Denunziantin.

So muss Grete das Kreuz des Fremdseins tragen. Will sie aber nicht. Und bevor sie von Trud in ein Kloster weggesperrt wird und dort zugrunde ginge, reißt sie lieber mit dem Nachbarsjungen Valtin aus. Das Amulett schützt sie jedoch nicht auf ihrer langen Irrfahrt, die auf der Elbe bis in die Gegend des Klosters Arendsee führt, wo Grete ein Kind zur Welt bringt, bald darauf aber ihren Valtin verliert, der an einem schweren Fieber stirbt.

Das Amulett hilft ihr auch nicht beim Versuch, bei ihrer Familie wieder Gnade zu finden. Zwar hat sie vor dem Wiedersehen die »Goldkapsel [...], das Einzige, was ihr aus alten Tagen her geblieben« ist, »voll Inbrunst an ihre Lippen«¹⁷ gepresst, die innige Geste wirkt aber nicht – ihr Halbbruder, das jetzige Familienoberhaupt, weist sie barsch ab und verweigert ihr sogar das ihr zustehende Erbeil der Mutter, weswegen sie sich derart in einen Hass und einen Wahn steigert, dass sie auf einmal auf der Schulter ihres betrügerischen Bruders »ein rotes Männlein mit einem roten Hut und einer roten vielgezackten Fahne« erblickt. »Bin ich irr?«¹⁸, fragt sie sich tonlos. Gegen solche Schreckenshalluzinationen hilft kein Amulett mit Kreuzesplitter – auch nicht gegen das Strafgericht, das sie nun über ihre Familie und die ganze Stadt bringen muss. Halb Tangermünde wird in Flammen aufgehen.

Es sind vor allem Außenseiterfiguren wie Grete Minde, die bei Fontane Umgang mit bildmagischen Praktiken pflegen. Der auf den Weiden des Ellernklipp hausende Kuhhirt Melcher Harms, der sich »unter dem Einfluß einer herrnhutischen und dann wieder einer geisterseherischen Strömung« zu einem Eingeweihten gebildet hat und fest an sein eigenes »Erleuchtet- und Erwecktsein«¹⁹ glaubt, kennt sich mit wundertätigen Objekten aus. Da er in der Mitte des halb aufgeklärten 18. Jahrhunderts lebt, ist er so etwas wie ein philanthropischer Magier geworden, der Bildzauber und Naturwissen zum Nutzen der Menschen verbinden will. So weiß er beispielsweise, dass man ein fieberndes Kleinkind mit einem Mansfelder Taler²⁰, auf dem

Abb. 7–8. Münzen kann man nicht nur zum Bezahlen gebrauchen. Der erweckte Kuhhirt Melcher Harms benutzt den Mansfelder Taler auch als Medizin und Abwehrzauber. – Die Botengängerin Hoppenmarieken legt sich die Karten, um in die Zukunft zu blicken. Dass dabei immer wieder der Schippenbube auftaucht, will ihr gar nicht gefallen.



der heilige Georg abgebildet ist, heilen kann. Das Metall kühlt und das Bild des Drachentöters schützt. Harms Therapie hilft sogar eine Weile, dann aber bricht die Krankheit wieder aus und der schwache Wurm stirbt.

Mutter Jeschke aus Tschechin ist eine Quacksalberin und Totenguckerin. Sie gibt sich wie der Kuhhirt Harms stets »freundlich und zuthulich«²¹, insgeheim aber intrigiert sie gegen ihre Nachbarn, bespricht Blut und weiß, wer als nächstes sterben wird. Ihren direkten Nachbarn Abel Hratscheck, einen Gastwirt und Kramladenbesitzer, drangsaliert sie mit dunklen Andeutungen und macht ihn ganz konfus, wenn sie vor ihm »mit ihrem Stock allerlei Figuren in den Sand«²² malt, aus denen man nicht klug wird. Sind es magische Zeichen? Verwünschungen? Abel ist aber auch schnell aus der Fassung zu bringen, denn vor Geldnöten ist er ganz durcheinander und hat deshalb »auf einem Ständerchen, ganz nach Art eines Fetisch, zu dem er nicht müde« wird, »respektvoll und beinah mit Andacht aufzublicken«, ein »Viertelloos« aufbewahrt wie ein heiliges Objekt. Er wartet auf die richtigen Zahlen, aber die wollen einfach nicht kommen. Seine gläubige Frau dringt in ihn,

daß er den Lotteriezettel wenigstens vom Ständer herunternehmen möge, das verdrösse den Himmel nur und wer dergleichen thäte, kriege statt Rettung und Hilfe den Teufel und seine Sippschaft ins Haus. Das Loos müsse weg. Wenn er wirklich beten wolle, so habe sie was Besseres für ihn, ein Marienbild, das der Bischof von Hildesheim geweiht und ihr bei der Firmelung geschenkt habe.

Doch der beständig »zwischen Aber- und Unglauben hin und her schwankende Hratscheck« will vom katholischen Zauber nichts wissen, denn sein Dorf ist lutherisch und er möchte nicht ins Gerede kommen. Als er schließlich den Lotteriezettel zerreißt, die Schnipsel in die Luft wirft und den Fetzen nachschaut, wie sie vom Wind »die Straße hinauf bis an die Kirche geweht« werden, erblickt er in diesem Fetzenflug ein Zeichen und ein gutes Omen und sagt sich: »Das bringt Glück.«²³ Darin täuscht er sich allerdings sehr. Er hat nämlich noch eine Leiche im Keller liegen, den Krakauer Handelsreisende Szulski, bei dem er tief verschuldet war. Gegen diese Leiche hilft kein Marienbild und kein Glückszeichen.

Eine Außenseiterin ist auch die zwergwüchsige Wendin Hoppenmariken, eine im Oderbruch herumgeisternde Botengängerin und Tauschhändlerin, eine Kleinkriminelle und Wahrsagerin, die im Schubkasten ihrer Kate gleich neben dem Kirchengesangbuch ein Kartenspiel aufbewahrt, denn auch bei ihr liegen Kirche und Aberglauben dicht beisammen. Den liederlichen Dorfmadchen legt sie die Karten und auch ihre eigene Zukunft schaut sie sich darin an. Dazu benutzt sie »deutsche Karten: Schippen, Herzen, Eichel«, die sie ständig neu mischt und »wohl eine halbe Stunde lang aufgelegt, gemischt und wieder aufgelegt« hat, »ohne dass die Karten kommen wollten, wie sie sollten«. Dass hartnäckig immer wieder »der

Schippenbube« auftaucht und »ihr nicht von der Seite« weichen will, gefällt ihr überhaupt nicht, denn sie weiß »ganz genau, wer der Schippenbube«²⁴ ist. Und dass ihr dieser junge Bösewicht in einem Alptraum gar die Tasche wegzureißen versucht, macht das Kartenorakel noch schlimmer. Im kalten Winter 1813 findet man sie bald danach auf einem Prellstein sitzen. Da sitzt sie lange, starrt erstarrt vor sich hin, tot. »Ob erfroren oder vom Schläge getroffen«, lässt sich nicht mit Gewissheit feststellen. »Vom Schläge getroffen«²⁵ könnte durchaus zutreffen, falls sie unterwegs dem leibhaftigen Schippenbuben begegnet ist.

Bevor es zu diesem kalten Ende am Straßenrand kommt, hat Hoppenmarielen aber noch ihren größten Auftritt als Magierin. Wie nämlich eines Nachts der Saalanbau des Herrenhauses von Hohen-Vietz, in dem es übrigens wegen eines Brudermords seit langem spukt, lichterloh brennt und es den Spritzenmännern kaum gelingen will, wenigstens das Haupthaus vor den Flammen zu schützen, taucht plötzlich die Zwergin aus dem Dunkel auf. Von ihr heißt es, und das wissen alle in der Gegend, sie könne Feuer »besprechen«. Der Hausherr willigt aber erst in das Prozedere ein, als ihn der Pastor mit den Worten beschwichtigt: »Wer Gott im Herzen hat, dem muß alles dienen, Gutes und Böses.« So marschiert denn die Zwergin, wie wir von einer Augenzeugin erfahren, »rasch auf die Stelle zu, wo der alte Saalanbau mit unserem Wohnhaus einen rechten Winkel« bildet, macht zwei, drei Zauber-Zeichen, spricht »ein paar unverständliche Worte« und steckt »ihren Hakenstock scharf in die Ecke hinein«²⁶ – als Brandschutz.

Wie bei fast jedem magischen Vorgang kommen auch in diesem Fall Bilder und Zeichen zum Einsatz. So wie Mutter Jeschke mit dem Stock rätselhaften Figuren in den Sand kritzelt, zeichnet Hoppenmarielen mit ihren Händen magische Formeln in die flammenhelle Nacht, wohl Schnecken oder Kreise oder Rauten oder Andreaskreuze – die klassischen Abwehrzeichen, um Feuer oder Blitz zu bannen²⁷. Und der gekrümmte Hakenstock, den sie »statt ihrer selbst an der Brandstätte«²⁸ zurücklässt – sozusagen als abstraktes Abbild ihrer verzwerten Gestalt –, bleibt als Realpräsenz ihrer magischen Kräfte in der Ecke von Haupthaus und brennendem Anbau stehen und wird an dieser kritischen Stelle weiter wirken wie ein Zauber-Homunkulus. Die Feuerwehr könne nun abziehen, kommandiert sie – und tatsächlich fällt das Feuer bald in sich zusammen.

Von all dem sind wir Leser aber nicht direkte Zeugen, wir erfahren davon erst aus einem Brief, den Renate von Vitzewitz, die Tochter des Hauses, ihrem Bruder nach Berlin schickt. Darin berichtet sie, wie sie um Mitternacht von Lärm geweckt wird und sieht, wie aus der Mitte des benachbarten Saalanbaus eine Flamme in den Himmel schlägt. Rasch kleidet sie sich an und geht in den Hof hinunter, wo sie die Löscharbeiten verfolgt und dabei von einer euphorischen Freude erfüllt wird. Dass der Angst einflößende Saalanbau, der Ort eines Brudermords und eines fortdauernden

Familienspuks, nun ein Raub der Flammen wird, erlöst sie von schlimmen Ängsten. Das indirekte Darstellungsverfahren zeugt von der Scheu des Erzählers, den magischen Vorgang unmittelbar zu beglaubigen. Das macht er tatsächlich nie. Immer verwendet er Botenberichte, Geschichtenerzähler, Beobachtungen im Nachhinein. Ihm geht es vor allem darum, die Wirkung magischer oder gespenstischer Erscheinungen auf seine Figuren zu beobachten.

Geisterseher und die Paradoxie des Gespensterglaubens

»Pastoren glauben zwar nicht an Gespenster, aber wenn welche kommen, graulen sie sich auch«²⁹, scherzt Baron von Stechlin mit dem Dorfpfarrer Lorenzen und formuliert damit ein Paradox, das die Geister scheidet. Streitet man nämlich die Existenz von Gespenstern schlichtweg ab, hat sich die Sache erledigt und man scheint gefeit vor Gespensterfurcht. Widerfährt einem dann aber ein spukähnliches Erlebnis oder gruselt man sich auch nur ein klein wenig, wenn eine Spukgeschichte erzählt wird, bricht diese Sicherheit in sich zusammen und das Geleugnete gewinnt eine schillernde Realität. Das Irrationale kann dann ganz plötzlich Besitz von einem ergreifen.

Fontane verstand einiges von den guten alten Gespenstern, weshalb sie durch die meisten seiner Romane geistern dürfen, aber nicht wie in der romantischen Literatur als Boten aus der eigentlichen und wahren Jenseitswelt, sondern facettiert und gebrochen in den Erinnerungen, Briefen und Erzählungen der Romanfiguren und als Teil eines Erzählkalküls, das den Geschichten einen bestimmten Dreh verleiht, um etwa die Erfahrung des Fremden und des Fremdseins darzustellen. An einigen Stellen treten die Jenseitswesen höchst persönlich auf, aber auch in diesen Fällen bleiben wir im Ungewissen, ob nicht vielleicht doch eine Halluzination oder eine Täuschung im Spiel ist. Eine Unschärfe bleibt immer.

Die literarische Verwendung von Spuk und Geistern hat der junge Fontane von Theodor Storm lernen können. Als der bewunderte Husumer Dichter Mitte der Fünfzigerjahre in Potsdam lebte und man sich in der Künstlergruppe »Tunnel über der Spree« oder bei Freunden traf, trug Storm gerne, »während seine Augen wie die eines kleinen Hexenmeisters leuchteten«, im Halbdunkel eines grünen Lampenschirms Gedichte vor: »Wir sollten von dem Halbgespensstischen gebannt, von dem Humoristischen erheitert, von dem Melodischen lächelnd eingewiegt werden – das alles wollte er auf unseren Gesichtern lesen, und ich glaube fast, daß ihm diese Genugtuung auch zu teil wurde«³⁰, berichtet Fontane. Die Storm-Abende bewiesen, dass auch die nüchternsten Zeitgenossen Relikte des alten Gespensterglaubens in sich trugen und ins Zittern gerieten.

Aufklärung und Technikboom haben dem guten alten Gespenst keineswegs den Garaus gemacht. Im Gegenteil, das flüchtige Wesen irrlichterte weiter durchs Jahrhundert des Fortschritts, man hat ihm sogar mit wissenschaftlichen Methoden zu Leibe rücken, hat es fotografisch und akustisch dingfest machen oder als Informationsquelle nutzen wollen, wie die Spiritisten in ihren Séancen. Und es kamen neue Gespenster hinzu: die revolutionären Verschwörer im Untergrund; mächtige Maschinen, welche Menschen in Maschinen verwandeln; die jedem Alltagsverstand spottende Elektrizität; der drohende Kältetod der Welt. Schließlich das unfassliche Unterbewusste, das »innere Afrika«, wie Jean Paul es nannte und das schon lange vor Freud als »Dämon« oder dunkle Energie entdeckt worden ist.³¹

Auch Fontane verspürte etwas von dieser Kraft, wie bei der Niederschrift von Effi Briest deutlich wurde: »Ja, die arme Effi!«, schrieb er seinem Verleger. »Vielleicht ist es mir so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe. Sonst kann ich mich immer der Arbeit, ihrer Mühe, Sorgen und Etappen, erinnern – in diesem Falle gar nicht. Es ist so wie von selbst gekommen, ohne rechte Überlegung und ohne alle Kritik.«³² – »Ja, die arme Effi!« Der mitfühlende Seufzer der Autors könnte bedeuten, dass ihm der »Psychograph« nicht nur als Schreibhilfe gedient hat, sondern auch als Sonde ins »innere Afrika« Effis, wobei es sich, wie man sehen wird, in ihrem Fall um ein »inneres China« handelt.

Zuerst wenden wir uns aber der Gräfin Amelie von Pudagla zu, der Herrin von Guse. Sie ist eine ganz vom Freigeist des französischen Dixhuitième durchdrungene Dame und ein Paradebeispiel für die Paradoxie des Gespensterunglaubens. Die kluge »Libertine« lässt nämlich jeden Abend »einen grüneidenen Vorhang über den Trumeau«, also den Stehspiegel, herabrollen, denn in ihrem Schloss geht wie in den meisten Schlössern ein Hausgespenst um, »und zwar eine schwarze Frau«. Diese überall auftauchenden »schwarzen Frauen« gelten »bei Kennern als die allerechtesten Spuke, gerade weil ihnen das fehlt, was dem Laien die Hauptsache dünkt: eine Geschichte. Sie haben nichts als ihre Existenz; sie erscheinen bloß.«³³ Gesehen hat die Gräfin die »schwarze Frau« noch nie und sie glaubt auch nicht wirklich daran. Dennoch lebt die sonst so beherzte und aufgeklärte Gräfin »in einem steten Bangen vor dieser Erscheinung«, insbesondere vor der Gefahr, »daß sie möglicherweise einmal einem bloßen Irrtum, ihrem eignen Spiegelbilde, zum Opfer fallen könne«, da sie sich als Witwe »immer schwarz«³⁴ kleidet und gewissermaßen ihre eigene »schwarze Frau« darstellt.

Und so geschieht denn auch nach »Murphy's Law« das Schlimmste: Eines Abends vergisst das Hausmädchen, den grüneidenen Vorhang über den Trumeau zu rollen, und die Gräfin erblickt wohl plötzlich, von ihrer Lektüre aufschauend, ihr eigenes Spiegelbild als »schwarze Frau« direkt vor sich. Jedenfalls findet man sie am Morgen tot »in dem großblümigen

Lehnstuhl zu Füßen ihres Bettes, ihre noch offenen Augen auf den Stehspiegel gerichtet«. Das Buch, das der Sterbenden aus der Hand gefallen ist und nun neben dem Stuhl liegt, ist »ein Band Diderot«³⁵ – wer weiß, vielleicht gar der Band der Enzyklopädie, wo unter dem Lemma »Adler« zu lesen ist: »Der Aberglaube ersinnt eher die verrücktesten und plumpsten Hirngespinnste, als daß er Ruhe gibt.«³⁶

Möglicherweise spielt bei dieser außerordentlichen Begebenheit auch der Umstand eine Rolle, dass Gräfin Amelie von Pudagla, so lebendig und witzig sie sich gibt, eigentlich selbst eine »Wiedergängerin« ist: Ihr Dasein als junge Hofdame im Rheinsberg des Prinzen Heinrich war die Glanzzeit ihres Lebens, davon zeugen in ihrem alten Schloss Bilder und Gegenstände, von jenem Höhepunkt schwärmt und erzählt sie gerne und oft, so dass sie wie ein Revenant der vergangenen Rheinsberger Tage auftritt.

Im Fall der freigeistigen Gräfin wird die Paradoxie des Gespensterunglaubens noch einen Tick weiter getrieben: Auch selbst gefertigte Gespenster können töten, so etwa ließe sich die paradoxe Sachlage formulieren. »Wer ein Gespenst großzieht, den bringt es um«, kommentiert denn auch Tante Schorlemmer im nahen Hohen-Vietz, wo man vom ungewöhnlichen Tod der Gräfin erfahren hat. Und die glaubensfeste Herrnhuterin fügt eine weitere Erkenntnis hinzu: Wenn ein Gespenst auftauche, so dürfe man »seiner nicht achten«, auf keinen Fall, denn Gespenster könnten »Mißachtung nicht ertragen.«³⁷ Die Macht der Gespenster, die uns in einen Angststrudel hinabziehen kann, lässt sich nur durch Nichtbeachtung brechen – so die modern anmutende Seelenlehre der Herrnhuterin.

»Schwarz« oder »weiß« – es läuft auf dasselbe hinaus. Die »schwarze Frau« der Gräfin Amelie und die »weiße Frau« im nahen Schloss Hohen-Ziesar sind Spielarten desselben »allerechtesten Spukes«³⁸. Aber ganz so einfach stellt sich die Sache auf Hohen-Ziesar nicht dar, denn die »weiße Frau« in der Schlossgalerie soll, wie man hört, das preußische Hoffräulein Wangeline von Burgsdorff darstellen, gemalt »von einem Niederländer aus der Vandyckschule«³⁹. Die Abgebildete hat also durchaus eine Geschichte, in den Worten des Hausherrn von Hohen-Ziesar, des Grafen Drosselstein, geht sie so:

Wangeline von Burgsdorff war Hoffräulein und stand im Dienst einer Herrin, die rücksichtslos und ehrgeizig dem aus erster Ehe stammenden Erbprinzen die bekannte »vergiftete Orange« zubestimmt, aber vorläufig nur ans Krankenlager gestellt hatte. Da, von plötzlicher Reue befallen, beschwor sie das Fräulein, in das Zimmer des Kranken zurückzueilen, um diesen zu retten, wenn überhaupt noch zu retten sei. Und über die Korridore hin flog jetzt die leichtverhüllte Gestalt Wangelinens, bis ein ihr plötzlich entgegretender Kavalier, an dem sie leidenschaftlich hing, ihren flüchtigen Gang auf Augenblicke hemmte. Auf Augenblicke nur, aber lange genug, um den Tod des Prinzen zu verschulden. Sie kam

zu spät, und der Fluch traf sie, das im Leben versäumte Wort im Tode sprechen zu müssen. So geht sie um und warnt.⁴⁰

Eine besondere Form von Untreue zwingt also Wangeline zur Wiedergängerei. Dabei ist aber nicht wirklich sie für den Spuk auf Hohen-Ziesar verantwortlich. Graf Drosselstein quält vielmehr der Verdacht, seine schöne und jung an Schwindsucht verstorbene Frau habe einen anderen Mann geliebt, denn kurz vor ihrem Tod hat man beobachtet, wie sie heimlich ein Bündel Briefe verbrannte. Der Verdacht rumort im Grafen und brennt jedes Mal noch schärfer, wenn er das Bildnis seiner verstorbenen Frau anschaut, das an prominenter Stelle im Empfangszimmer hängt. Ihr Porträt und das der weißen Frau sind die auffälligsten Gemälde im Schloss. Beide stehen für das Unheimliche: Das der Wangeline, weil ihre »unheimlich hellblauen Augen schon manchen früheren Besucher von Hohen-Ziesar bis in seine Träume hinein verfolgt«⁴¹ haben; das zwei Jahre vor ihrem Tod gemalte Bild der Gattin, weil dicht über dem Gürtel ihrer blassblauen, mit weißen Rosen besetzten Robe eine dunkelrote Rose wie ein magisches Auge hervorleuchtet. Die Bilder blicken die Besucher an, mit ihren Augen oder ihren Rosen. Im Augenzauber dieser Bilder sitzt die Kraft ihrer Magie.

Über die Identität dieser »weißen Frau« zirkulieren übrigens verschiedene Mutmaßungen. Einige sehen in ihr auch eine Markgräfin aus dem Geschlecht der Hohenzollern, andere meinen, »daß es eine Gräfin von Orlamünde sei, auf der Plassenburg heimisch, und [...] auch auf dem Bayreuther Schloß«⁴² zugange. Diese Orlamünder Gräfin aus dem 13. Jahrhundert geht schon lange als »weiße Frau« um, denn sie hat dem Vernehmen nach ihre beiden Kinder umgebracht, um für einen Geliebten frei zu werden.



Abb. 9. Die »weiße Frau« in der Galerie des Grafen Drosselstein könnte die Gräfin von Orlamünde sein, die ihre Kinder umbrachte, um sich auf eine große Liebe einlassen zu können. Das hat ihr dann verständlicherweise keine Ruhe mehr gelassen, weshalb sie seit Jahrhunderten herumgeistern muss, zum Beispiel »auch auf dem Bayreuther Schloß«.

Effi und der Chinese

Die omnipräsente »weiße Frau« begegnet auch Effi Briest, als diese frisch verheiratet, allein und ziemlich bedrückt im unheimlichen Kessiner Haus sitzt und zur Zerstreung in einem Reisehandbuch blättert. Dabei stößt sie auf Seite 153 ganz zufällig auf die Beschreibung »der ›Eremitage«, dem bekannten markgräflichen Lustschloß in der Nähe von Bayreuth«. Das lockt sie – »Bayreuth, Richard Wagner«, sehr interessant –, und unter den Abbildungen weckt »ein stark nachgedunkeltes Frauenporträt, kleiner Kopf, mit herben, etwas unheimlichen Gesichtszügen und einer Halskrause, die den Kopf zu tragen scheint«, ihr Interesse. Aus dem Handbuch erfährt Effi, was wir schon von Hohen-Ziesar her wissen: »Einige meinen, es sei eine alte Markgräfin aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, andere sind der Ansicht, es sei die Gräfin von Orlamünde; darin aber sind beide einig, daß es das Bildnis der Dame sei, die seither in der Geschichte der Hohenzollern unter dem Namen der ›weißen Frau« eine gewisse Berühmtheit erlangt hat.«

Außerdem vernehmen wir aus Effis Lektüre, dass »ebendieses alte Porträt (dessen Original in der Hohenzollernschen Familiengeschichte solche Rolle spielt) als Bild auch eine Rolle in der Spezialgeschichte des Schlosses Eremitage« spiele,

was wohl damit zusammenhängt, daß es an einer dem Fremden unsichtbaren Tapetetür hängt, hinter der sich eine vom Souterrain her hinaufführende Treppe befindet. Es heißt, daß, als Napoleon hier übernachtete, die »weiße Frau« aus dem Rahmen herausgetreten und auf sein Bett zugeschritten sei. Der Kaiser, entsetzt auffahrend, habe nach seinem Adjutanten gerufen und bis an sein Lebensende mit Entrüstung von diesem »maudit château« gesprochen.⁴³

Jemand musste damals von der Geheimtreppe aus die Tapetetür bewegt haben – und der mächtigste Despot der damaligen Zeit, der mit allen taktischen Tricks ausgestattete Feldherr nahm vor dem simplen Budenzauber Reißaus. Das geschah im Mai 1812, als Napoleon nach Russland unterwegs war.

Aber eigentlich möchte Effi solche Dinge in ihrem momentanen Zustand gar nicht erfahren. »Das hab ich gut getroffen«, tadelt sie sich, »ich will mir die Nerven beruhigen, und das erste, was ich lese, ist die Geschichte von der weißen Frau, vor der ich mich gefürchtet habe, so lang´ ich denken kann.«⁴⁴

Effis Angstpegel ist nämlich schon hoch genug. Seit einiger Zeit plagt sie die Vorstellung, im Kessiner Haus gehe es nicht mit rechten Dingen zu. Der phantastisch eingerichtete Hausflur mit dem ausgestopften Haifisch und dem Krokodil hat nur beim ersten Anblick einen gewissen exotischen Reiz ausgeübt, dann wurden Effi die wilden Tiere unheimlich. Und dass das merkwürdige Geräusch, das sie nachts aufschreckt, bloß von den dicken



Abb. 10–11. In einem Reisehandbuch stößt Effi Briest auf »ein stark nachgedunkeltes Frauenporträt, kleiner Kopf, mit herben, etwas unheimlichen Gesichtszügen und einer Halskrause, die den Kopf zu tragen scheint«. Es ist die schwarz gekleidete »weiße Frau« in der Bayreuther Eremitage, die sogar den cleveren Napoleon Bonaparte zu Tode erschreckt hat. – Das Fibelbildchen eines Chinesen mit blauem Rock, Pluderhosen und flachem Hut, gefunden in einem Dachzimmer des Kessiner Hauses, löst in Effi Briest schreckliche Ängste aus.

Vorhängen stammen soll, die im oberen Saal vom Windzug über den Boden geschleift werden, diese Auskunft des Personals beruhigt sie nicht wirklich. Richtig entfacht hat sich die Spukangst an einem Fibelbildchen, das Effi vor Tagen in einem gelb getünchten Dachzimmer des Hauses entdeckt hat, ein »nur einen halben Finger langes Bildchen«, das an die Lehne eines durchgessenen Binstuhls geklebt war und »einen Chinesen darstellte, blauer Rock mit gelben Pluderhosen und einen flachen Hut auf dem Kopf«. Auf die Frage »Was soll der Chinesen?«⁴⁵, hat ihr Gatte keine richtige Antwort gewusst. Eines der Hausmädchen werde es wohl hier angeklebt haben, meinte er. Aber warum? Effi bleibt misstrauisch, und das Bildchen bleibt im Haus.

Wie aus diesem Bildfetzen ein Schreckenszeichen werden konnte, ist aus den Lebensumständen einigermaßen rekonstruierbar: Effi Briest, eine junge Frau mit Phantasieüberschuss, ist im engen Kreis ihres Elternhauses in Hohen-Cremmen aufgewachsen, ein ausgelassenes Mädchen, gut behütet und in Spielen versunken – als sie ganz plötzlich, siebzehnjährig, völlig ahnungslos und ohne gefragt zu werden, mit einem viel älteren Mann verheiratet wurde. Was da geschah, verstand sie eigentlich nicht, und von der

Welt wusste sie nichts. In ihrem neuen Leben als blutjunge Ehefrau fühlt sie sich nun ziemlich hilflos; selbständig und erwachsen ist sie noch nicht geworden. Ihr Gatte Innstetten, der vor zwanzig Jahren bereits um ihre Mutter geworben hat, macht Karriere im Dunstkreis Bismarcks. Ihn kann sie nicht in Frage stellen, ihn nennt ihn zuweilen ›Herr‹.

Das Fibelbildchen im Dachzimmer weckt Effis Misstrauen, denn bereits auf der Fahrt nach Kessin hat sie von einem geheimnisvollen Chinesen erfahren, der in Kessin gelebt haben soll. Müde und nervös hat sie damals im Bahncoupé gegessen und in der Dämmerung auf das gespenstige Haff geblickt, als ihr Mann begann, das abgelegene Kessin als exotischen Ort auszumalen, wo es einen wilden Kerl und Piraten gebe – »der war Seeräuber unter den Schwarzflaggen«⁴⁶ – und wo ein Kapitän Thomsen gelebt habe, in dessen Diensten ein Chinese gestanden sei. Der sei aber schon lange tot, sein Grab liege »zwischen den Dünen, bloß Strandhafer drum rum und dann und wann ein paar Immortellen«⁴⁷. Effi wehrte ab, ein Chinese habe »immer was Gruseliges«⁴⁸, mehr wolle sie lieber nicht erfahren, sonst habe sie in der Nacht »immer gleich Visionen und Träume«. Dabei hatte sie sich eben noch voll kindlicher Angstlust erkundigt, ob es denn in der kleinen Welt von Kessin nicht »allerlei Exotisches« gebe, »vielleicht einen Neger, oder einen Türken, oder vielleicht sogar einen Chinesen«⁴⁹.

Der ›Chinese‹, der »immer was Gruseliges« an sich hat, ist 1878 – im Jahr, als Effi verheiratet wird und nach Kessin zieht, – ein politisches Gespenst. Der ›Chinese‹ hat den ›Neger‹ und den ›Türken‹ als Schreckbild abgelöst. In jenen Jahren wurde ›der Chinese‹ zum Inbegriff des bedrohlichen Ameisenmenschen – fleißig, fatalistisch, verschlagen und immer bestrebt, die Europäer zu betrügen. Im 18. Jahrhundert war China noch groß in Mode gewesen und ›der Chinese‹ für eine besonders verfeinerte Kultur gestanden. Die reichen Europäer waren scharf auf Seidengewänder und delikates Porzellan. Ab 1838 stand Europa dann aber im Krieg mit dem alten Kaiserreich, die Großmächte zwangen China ihre wirtschaftlichen Regeln auf und nahmen dem Land wichtige Küstengebiete weg. Auch das junge Deutsche Reich wollte sich an diesem Raubzug beteiligen, weshalb Literaten, Journalisten und Politiker in der Öffentlichkeit das Schreckbild der »gelben Bestien«⁵⁰ aufrichteten, die »in Millionen-Horden gegen Westen«⁵¹ zögen. Dieses Bild hat sich in den Köpfen der Leute festgesetzt.

Ein Widerschein dieses Schreckbilds fällt auch auf das Fibelbildchen im Kessiner Dachzimmer. Dass der Seeräuberkapitän Thomsen und sein Chinese vor Jahren in ihrem jetzigen Zuhause gelebt haben, beunruhigt Effi sehr. Das Unheimliche, das sie um sich spürt, rückt ihr in diesem Bildchen ganz nah. Und auch die Geschichte von der Enkelin des Kapitäns ängstigt sie: Diese Enkelin habe an ihrem Hochzeitsfest »zuletzt auch mit dem Chinesen« getanzt, wird erzählt, und dann habe es mit einemmal geheißen, »sie sei fort, die Braut nämlich. Und sie war auch wirklich fort, irgend wo-

hin, und niemand weiß, was da vorgefallen. Und nach vierzehn Tagen starb der Chinese⁵² – diese Geschichte macht das neue Kessiner Heim endgültig zum Spukhaus und das Bild des Chinesen zum Kern eines Angstsyndroms. Fontane und einige seiner Figuren wussten sehr genau, dass die enge Verbindung von Geschichten und Bildern die stärksten Energien und Wirkungen erzeugen kann, wohlthuende und schreckliche.

Mit dem Bild der »weißen Frau« im Kopf geht Effi nach der Lektüre des Reisehandbuchs zu Bett, fährt aber bald »mit einem lauten Schrei aus ihrem Schläfe auf«, hört erwachend das Echo ihres Schreis, und als der Hund Rollo draußen anschlägt, »dumpf und selber beinahe ängstlich«, ist ihr, »als ob ihr das Herz stillstände«⁵³, sie kann nicht rufen und spürt, wie etwas an ihr vorbeihuscht und die Zimmertür aufspringt. Dann kommen Rollo und das Dienstmädchen Johanna herein, es wird hell und langsam weicht der Horror.

Wie die meisten Leser erklärt sich Effi das unheimliche Erlebnis damit, »daß es ein Albdruck war«, und beruhigt sich mit dem Gedanken: » ... Albdruck ist in unserer Familie, mein Papa hat es auch und ängstigt uns damit«⁵⁴. Die Beruhigung hält aber nicht lange vor. Hat denn nicht Rollo in Panik gebellt und das Gespenst gesehen? Sind nicht Tiere die verlässlichsten Zeugen? Pferde scheuen plötzlich, Katzen buckeln, Hunde bellen, wenn Gespenster in ihrer Nähe auftauchen.⁵⁵

Erlebnissetzen, Erinnerungen, Episoden und Bilder wirbeln durch Effis Kopf und lösen eine akute Spukbesessenheit aus. Alle Zeichen und Verweise laufen auf einen Punkt zu und verbinden sich zu einem Komplex, der sein Zentrum in dem unscheinbaren Fibelbildchen hat, das nun wie ein Verstärker in einem »Angstapparat«⁵⁶ funktioniert oder, wie es der Autor einmal formuliert hat, wie ein »Drehpunkt für die ganze Geschichte«⁵⁷.

Im Chinesenbildchen steckt die Energie einer ganzen Bilderkette. Der Chinese steht für das bedrohlich Fremde im nächsten Umfeld einer unsicheren jungen Frau. Selbst eine Abbildung in Effis altem Bilderbuch, »wo ein persischer oder indischer Fürst (denn er trug einen Turban) mit untergeschlagenen Beinen auf einem roten Seidenkissen saß, [...] und die Wand hinter dem indischen Fürsten starrte von Schwertern und Dolchen und Parderfellen und Schilden und langen türkischen Flinten«⁵⁸ – selbst die Erinnerung an dieses Bild aus der Kindheit verstärkt Effis Angst vor dem unheimlich Fremden. Der persische oder indische Fürst gleicht zudem auffällig ihrem Gatten, der wiederum gerne vom »chinesischen Drachen«⁵⁹ schwärmt, der an Festtagen über den Dächern Kessins flattert – womit die Bilderreihe wieder beim Krokodil anlangt, das im Flur des Kessiner Amtshauses von der Decke baumelt und letztlich für den höllischen Lindwurm steht. Mit dem Chinesen ist außerdem das Bildnis der »weißen Frau« mit ihren »herben, etwas unheimlichen Gesichtszügen«⁶⁰ verwandt. Der kleine Chinese scheint ihr Verbündeter.

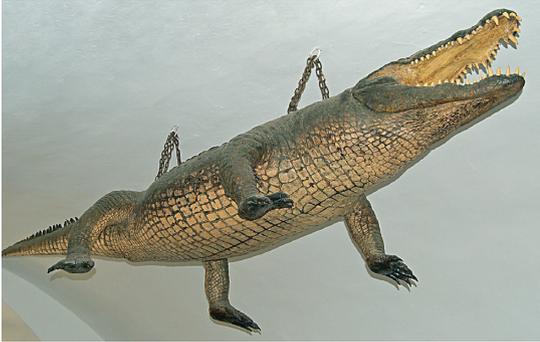


Abb. 12–14. Eine Bilderreihe als Angst-Verstärker: das ausgestopfte Krokodil im Hausflur – der persische Fürst im Bilderbuch – die Flagge mit dem chinesischen Drachen in Kessin (das Krokodil, der Lindwurm).



Der Chinese lässt Effi nicht mehr los. Als das Paar Kessin verlässt und in Berlin eine neue Wohnung in der Keithstraße bezieht, scheint der Alptraum zu weichen. Da aber taucht der unheimliche Fremdling nach einigen Wochen unversehens wieder auf, wie durch einen billigen Trick aus dem Portemonnaie Johannas hervorgezaubert. Gatte Geert macht Effi darauf aufmerksam, dass das Hausmädchen das Bildchen mitgenommen habe, und löst damit zufällig oder gewollt wieder eine tiefe Beunruhigung in ihr aus, so dass sich Effi überlegt, eine Art Gegenzauber anzuwenden: Johanna soll das Bild verbrennen oder mit einem Heiligenbild neutralisieren. Sie lässt es dann aber lieber bleiben, weil sie sich nicht lächerlich machen will.

»Ja, die arme Effi!«⁶¹ Effis Leben ist von Anfang an vom Unheimlichen gezeichnet, der Spuk um den Chinesen ist im Grunde bloß ein Gruseffekt fürs Panoptikum. Das wirklich Unheimliche sucht Effi im gewöhnlichen Leben heim: Sie wird ahnungslos gehalten, sie wird zwangsverheiratet, verraten. Sie wird aus der Familie ausgestoßen, ihr wird ihr Kind wegge-

nommen. Sie wird zu einem Niemand gemacht. Das Wunder dieser Figur besteht darin, dass sie trotz all dieser Gewalt einen Kern von Unantastbarkeit bewahren kann.

Neben dem Kessiner Kirchhof befindet sich in einem »eingefriedete[n] Platz, nicht viel größer als ein Gartenbeet«⁶², das Grab des Chinesen. Beim Vorbeigehen hat Effi jeweils kaum hinzusehen gewagt, weil sie fürchtete, sie könnte »ihn sonst auf dem Grabe sitzen sehen«⁶³. Das Grab des Chinesen ähnelt in seiner Schlichtheit dem künftigen Grab Effis, das im Garten des Elternhauses stehen wird – bloß eine Stelle mit einer weißen Marmorplatte, einem Namen und einem Kreuz.

Gespenster sind Projektionen aus einer anderen Realität in die »Normalwelt« hinein, übersinnlich-sinnliche Wesen, die als flüchtige Erscheinungen flackernd auftauchen. Stofflose Imagos. Als »Erscheinungen« sind Gespenster Bilder, so dass man sich im Umkehrverfahren fragen könnte, ob nicht Bilder so etwas wie Gespenster seien. Auch sie sind ja »sinnlich-übersinnlich«, besitzen einen Körper und sind doch am Ende körperlos – »Nicht-Objekte«⁶⁴, wie sie Roland Barthes einmal definiert hat. Bilder sind ganz da und doch nicht wirklich »da«. Gerade diese doppelte Realität hat die Menschen seit je in Bann gezogen und diese Faszination konnte leicht zur Bildmagie werden.

Anmerkungen

Der vorliegende Essay ist im Zusammenhang einer umfassenden Darstellung der Bilderwelt in Theodor Fontanes Romanen entstanden. Ihre Publikation unter dem Titel *Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes* erscheint im Mai 2019 im Berliner Quintus-Verlag. Fontanes Romane werden nach der Großen Brandenburger Ausgabe (GBA) [Seite/Kapitel] zitiert.

1 In 10 von den 17 Romanen spukt und geistert es oder es werden magische Handlungen an und mit Dingen, meist Bildern, vorgenommen.

2 *Vor dem Sturm*. In: GBA I/1, 2011, S. 53/6.

3 Durch Wunder entstandene Ikonen (Acheiropoïeta): Die »nicht-von-Handgemachten« Bilder wurden vom Heiligen Geist direkt eingegeben, wie im Fall des Madonnenbilds, das der Evangelist Lukas gemalt haben soll, oder sie tauchten aus dem Nichts auf und konnten sich selbst reproduzieren, wie »ein auf Leinwand abgedrücktes Bild Christi«, das nach einer byzantinischen Entstehungslegende eine Heidin eines Tages im Brunnen ihres Gartens fand und, »in das Gewand der Dame versteckt, dort gleich wieder einen exakten Abdruck« hinterließ [vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2011, S. 66 ff.].

4 Wie Anm. 2, S. 12/2.

5 Wie Anm. 2, S. 236/II.10.

6 in: *Der Basel Münsterschatz*. Hrsg. Historisches Museum Basel. Basel 2001, S. 125.

7 Wie Anm. 5.

8 Das wundertätige Marienbild von Kirch-Göritz: Am 8.11.1876 bat Fontane während der Niederschrift seines Romanerstlings *Vor dem Sturm* bei Friedrich Wilhelm Holtze um Auskünfte: »Ein Kapitel meines Romans, an dem ich jetzt fleißig arbeite, führt mich nach Goeritz, einem kleinen Nest am rechten Oderufer, das, wie alle märkischen Nester doch sein bischen Geschichte hat. Es hatte so etwas wie eine Bischofskirche – aehnlich wie Lebus und Fürstenwalde – und war später Wallfahrtsort. Kirche und Kapelle wurden zerstört, diese zur Reformationszeit, jene schon früher. / Ich finde diese Notizen in einer Topographie von Mark Brandenburg, weiß aber nichts daraus zu machen, weil diese Ausgabe zu mager ist. Wo findet man wohl Näheres?« [zit. nach: *Der Dichter über sein Werk*. Hrsg. von Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölder. Bd. 2. München 1977, S. 201.] Vielleicht hat Fontane dann Ernst Helwigs *Geschichte des brandenburgischen Staates* (1834) beigezogen, denn Helwig schildert die Auseinandersetzung um das heilige Bild und den Bildersturm im Detail und ganz ähnlich, wie wir es im Roman lesen [vgl. Ernst Helwig: *Geschichte des brandenburgischen Staats von der Entstehung desselben bis zum Anfange des dreißigjährigen Krieges*. Zweite Abtheilung. Lemgo 1834, S. 699 f.]. In der Mark Brandenburg gab es einst mehrere wundertätige Marienbilder, beispielsweise auch im Kloster Marienberg (in Brandenburg an der Havel) oder in Reichenfelde bei Königsberg.

9 *Graf Petöfy*. In: GBA I/7, 1999, S. 104/13.

10 Ebd., S. 17/3.

11 zur Florianlegende: <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienF/Florian.html> (Zugriff zuletzt am 15.10.2018).

12 Wie Anm. 10.

- 13 *Grete Minde*. GBA I/3, 1997, S. 30/5.
- 14 Ebd., S. 93/16.
- 15 Ebd., S. 30/5.
- 16 Ebd., S. 70/13.
- 17 Ebd., S. 101/17.
- 18 Ebd., S. 107/19.
- 19 *Ellernklipp*. GBA I/5, 2012, S. 56 f/8.
- 20 Der Mansfelder Taler machte im 17. Jahrhundert eine außergewöhnliche Karriere: Berichte über einen kaiserlichen Offizier, der, von einer Kugel getroffen, unverletzt geblieben war, weil ein im Gewand eingenähter Georgstaler das Geschoss aufgehalten hatte, machten das Münz-Amulett so begehrt, dass sein Wert auf 20 bis 30 Reichstaler stieg. [Vgl. *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten* von Hiltgart L. Keller. Stuttgart 1984, S. 248–252; Lemma ›Georgstaler‹ im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli u.a. Berlin 1987, Bd. III, Sp. 657 f.] In der Volksmedizin wurden Münzen seit der frühen Neuzeit gegen alle möglichen Gebrechen aufgelegt, etwa gegen Beulen, Wespenstiche und Hundebiss. [Zur Metallotherapie vgl. Erich Lammert: *Banater Volksmedizin und Krankheitsaberglaube*. In: *memoria ethnologica*, Nr. 44–45, 2012, S. 62.]
- 21 *Unterm Birnbaum*. In: GBA I/8, 1997, S. 14/2.
- 22 Ebd., S. 114/18.
- 23 Ebd., S. 11 f/2.
- 24 Wie Anm. 2, S. 79/8. – Beim Schippenbuben handelt es sich um den Pik Buben (Schaufelbuben) des französischen Kartenspiels, im deutschen Spiel entspricht ihm der Under (Bauer) der Farbe Laub.
- 25 Wie Anm. 2, I/2, S. 462/IV.24.
- 26 Wie Anm. 2, I/2, S. 130 f/III.9.
- 27 Vgl. Michael Barczyk: *Magische Zeichen. Ein Wirtshausdach und seine rätselhaften Botschaften*. In: *Schönes Schwaben: Land und Leute erleben*. Tübingen 2010, Heft 3, S. 33.
- 28 Wie Anm. 2, S. 131/III.9.
- 29 *Der Stechlin*. In: GBA I/17, 2001, S. 439/41.
- 30 *Von Zwanzig bis Dreißig*. In: GBA III/2, 2014, S. 231.
- 31 Zum Unbewussten vor Freud vgl. Ludger Lütkehaus (Hrsg.): *»Dieses wahre innere Afrika«: Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud*. Frankfurt a.M. 1989. – Die Stelle bei Jean Paul lautet: »Nur im Ich wohnt Entgegengesetztes, neben der Einheit und Verknüpfung, indes das Äußere nur erst in ihm den Schein derselben annimmt, und zweitens die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit, die es außen anschaut und innen selber besitzt. Wir machen aber von dem Länderreichtum des Ich viel zu kleine oder enge Messungen, wenn wir das ungeheure Reich des Unbewußten, dieses wahre innere Afrika, auslassen.« [Jean Paul: *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele*. In: *Werke*, München 1987, Bd. 6, S. 1182.]
- 32 Theodor Fontane: Brief an Hans Hertz, 2.3.1895. HFA IV,4, 1982, S. 430.
- 33 Wie Anm. 2, S. 221/II.8.
- 34 Wie Anm. 2, S. 222/II.8.
- 35 Wie Anm. 2, S. 300/IV.8.

- 36 Diderot: *Enzyklopädie*, zit. nach: Günter Berger (Hrsg.): *Diderot / d’Alembert: Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Frankfurt 2013.
- 37 Wie Anm. 2, I/2, S. 300 f/IV.8.
- 38 Wie Anm. 33.
- 39 Wie Anm. 2, S. 314/II.17.
- 40 Wie Anm. 2, I/2, S. 340 f/IV.12.
- 41 Wie Anm. 2, S. 314/II.17.
- 42 Wie Anm. 2, I/2, S. 334/IV.11.
- 43 *Effi Briest* GBA I/15, 1998, S. 81 f/9.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd., S. 69/8 – Ob Fontane ein bestimmtes Bildchen im Kopf hatte, ist nicht bekannt.
- 46 Ebd., S. 53/6.
- 47 Ebd., S. 51/6.
- 48 Ebd., S. 52/6.
- 49 Ebd., S. 51/6.
- 50 Der Ausdruck »gelbe Bestien« wurde vom Reichskanzler Fürst Chlodwig zu Hohenlohe (1819–1901) verwendet. Zum Klischee des Chinesen als politischem Gespenst vgl. Peter Utz: *Effi Briest, der Chinese und der Imperialismus. Eine ›Geschichte‹ im geschichtlichen Kontext*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103 (1984), S. 212–224.
- 51 Michael Georg Conrad: *In purpurner Finsternis. Roman-Improvisation aus dem dreißigsten Jahrhundert*. Berlin 1895, S. 251; zit. nach: Helwig Schmidt-Glintzer: *Die gelbe Gefahr*. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* VIII (2014) 1, S. 44.
- 52 Wie Anm. 44, S. 99/10.
- 53 Ebd., S. 86/9.
- 54 Ebd., S. 87/9.
- 55 Das Motiv des geisterseherischen Hundes ist in der deutschen Literatur weit verbreitet. Es taucht bei Harsdörffer, Kleist, Hebel, Kerner, Grillparzer, Rilke und Thomas Mann auf. Vgl. Ulrich Stadler: *Gespenst und Gespenster–Diskurs im 18. Jahrhundert*. In: Moritz Baßler u.a. (Hrsg.): *Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien*. Würzburg 2005, S. 133.
- 56 Wie Anm. 44, S. 157/17 – Die Idee des »Angstapparats« bringt Hauptmann von Crampas in Spiel, der den Spuk Effi gegenüber als »Erziehungsmittel« [S. 136/17] ihres Gatten entlarven will. Der Damenmann Crampas benutzt diese Argumentation, um sich Effi zu nähern und sie eines Nachts während einer Kutschfahrt zu bedrängen. Es ist wohl Ausdruck von Effis existenzieller Verunsicherung, dass sie sich danach auf eine Liebesgeschichte mit dem aufdringlichen Hauptmann einlässt.
- 57 Theodor Fontane: Brief an Josef Viktor Widmann, 19.11.1895. HFA IV,4, 1982, S. 506.
- 58 Wie Anm. 44, S. 63/7.
- 59 Ebd., S. 65/7.
- 60 Ebd., S. 81/9.
- 61 Wie Anm. 32.
- 62 Wie Anm. 44, S. 96 f/10.
- 63 Ebd., S. 117/12.
- 64 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1986, S. 126.

Abbildungsverzeichnis

- 1 Typähnliche Marienfahne aus Schömburg (Schwarzwald). Foto: Detlef Hauser, Schwarzwälder-Bote.
 - 2 Wundertätiges Gnadenbild in Bethen (bei Cloppenburg), um 1400. Bild: Christian Eckhardt, Wikimedia.
 - 3 Pilgerzeichen mit bekrönter Maria und Jesuskind, 15. Jh. Blei/Zinnlegierung. Fundort Zisterzienserinnenkloster Seehausen. Kunsthistorisches Museum Prenzlau, Inv. Nr. IV / 3584.
 - 4 Hl. Florian, alpenländischer Maler des 18. Jh. Öl/Lwd. 79 x 58 cm. Bild: Auktionshaus Zeller, Lindau.
 - 5 Hl. Stephan von Ungarn. Altarfigur in der Pfarrkirche St. Magnus, Waldburg. Bild: Andreas Praefcke, Wikimedia.
 - 6 Maria im Strahlenkranz. Vergoldete Reliquienkapsel. Oberrheinisch (?), letztes Viertel 15. Jh. Historisches Museum Basel. Foto: P. Portner.
 - 7 Mansfelder Georgstaler. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. In: Ludwig Veit: *Amulett und Talisman*. In: *Münzen in Brauch und Aberglauben*. Ausstellungskatalog. Mainz 1982.
 - 8 Laub Under (=Schippenbube), Schwerterkarte um 1800, unbek. Hersteller. Sammlung Gerd Matthes, Altenburg.
 - 9 Kunigunde Gräfin v. Orlamünde geb. Landgräfin v. Leuchtenberg. Alte Ansichtskarte (Archiv Wegmann).
 - 10 Die »weiße Frau« von Bayreuth. In: *Gartenlaube* (1856), H. 32, S. 429.
 - 11 Ein vornehmer Mandarin in Zeremonialkleidung. Alte kolorierte original Punktierkupferradierung nach einer Zeichnung von Pu-Qua aus Kanton, gestochen von J. Dadley, bei W. Miller in London 1800. Plate 1 (Vorsatzblatt).
 - 12 Der Drache von Brünn. Ausgestopftes Krokodil im alten Rathaus Brünn. Bild: Kirk, Wikimedia.
 - 13 Der persische Fürst in Effis Bilderbuch: typähnliche Abbildung aus *Tausend und eine Nacht. Arabische Erzählungen*. Zum Erstenmale aus dem arabischen Urtext treu übersetzt von Dr. Gustav Weil. Herausgegeben und mit einer Vorhalle von August Lewald. Stuttgart 1838–41. Mit 2000 Bildern und Vignetten von F. Gross. Band 2, S. 646. Universitätsbibliothek Basel.
 - 14 Drachenflagge der Qing-Dynastie. Bild: Sodacan, Wikimedia.
- Der Verfasser dankt allen Bildgebern für die Erlaubnis des Abdrucks.

Freie Formen

Der Mond über dem *Stechlin*

Georg Wolpert

... denn ich habe mitunter mehr geschrieben, als ich wußte.
Irrungen, Wirrungen (25. Kapitel)

Am 3. Oktober 1897 wurde das erste Heft eines neuen Jahrgangs 1897/1898 der Zeitschrift *Über Land und Meer* mit der ersten Fortsetzung des *Stechlin* ausgeliefert.

Dieses Datum, an dem der Roman *Stechlin* das erste Mal vor die große Leseöffentlichkeit tritt, hat es in sich. Denn es ist auch ein 3. Oktober, an dem mit dem Besuch Woldemars und seiner Freunde im Herrenhaus Stechlin das erzählte Geschehen einsetzt (14).¹ Doch in welchem Jahr findet es eigentlich statt?

Die im Roman genannten Daten legen den Zeitpunkt des Geschehens zwar eindeutig in Fontanes unmittelbare Gegenwart, zugleich aber in eine gewisse chronologische Grauzone. Denn sowohl die internen Hinweise (wie Geburt, Altersangaben, Umzüge etc. der Stechlins und Barbys) als auch die externen (wie beispielsweise der Tod des Joao de Deus oder die Trauung des jungen Paares durch Hofprediger Frommel) »stimmen« in sich nicht und schon gar nicht zusammen. Daß dieses Verwischen der Zeit dem Autor nicht nur bewußt, sondern höchstwahrscheinlich beabsichtigt war, deuten zwei Bemerkungen an: zum einen jene zu den »Zahlen, die nicht gut widerlegt werden können und Landbuch Kaiser Karls IV. paßt beinah' immer« (90), zum andern die zu dem neuen Medium »Telegramm«, das sogar schon eintreffen könne, bevor das, was es berichtet, überhaupt geschieht (29).

Die internen Daten legen die Geburt Woldemars auf einen Zeitpunkt »wenig mehr als ein Jahr vor Ausbruch des vierundsechziger Krieges« [31. Januar / 1. Februar 1864] (9); d.h.: Woldemar ist Ende 1862 oder Anfang 1863 zur Welt gekommen. »Du bist jetzt 32 oder doch beinahe« (56) stellt

sein Vater zu Beginn der Romanhandlung (Anfang Oktober) fest; d. h. es müßte sich um den Oktober des Jahres 1894 handeln. Dubslav geht im Frühjahr darauf »Gerad' ins Siebenundsechzigste« (436), war aber »erst nach zweimaliger Scheiterung siegreich durch das Fähnrichsexamen gesteuert und gleich danach bei den brandenburgischen Kürassieren eingetreten« und zwar zeitgleich mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. [1840] (8, 9). Danach wäre Dubslav also als etwa Siebenjähriger bei den Kürassieren eingetreten; und dies, nachdem er vorher zweimal durchs Fähnrichsexamen gefallen war. Das aber ist kaum möglich.²

Die externen Daten wirken auf den ersten Blick hin schlüssiger: Noch im Oktober findet der Ausflug zum Eierhäuschen statt und Woldemar erzählt von der Verehrung seines Lehrers, des Pastors Lorenzen, für den portugiesischen Dichter Joao de Deus. »Er ist tot, aber seit kurzem erst ...« (185). Joao de Deus starb am 11. Januar 1896; das spricht für den Beginn der Handlungszeit im Oktober 1896. Rex und Czako erwähnen im Nachgespräch zu der Abendgesellschaft am 3. Oktober in Stechlin die Verurteilung des Hofpredigers Stöcker durch Wilhelm II. (53). Diese wurde am 28. Februar 1896 ausgesprochen und am 10. Mai 1896 veröffentlicht; auch dies spricht für den Gesprächstermin im Oktober 1896. Infolgedessen müßte die Trauung des jungen Paares Armgard und Woldemar am Ende des Februar im Jahre darauf (344, 345), im Jahr 1897, stattgefunden haben. Doch Emil Frommel, der das Paar traute, ist bereits am 9. November 1896 gestorben. Und die Mission einer Abordnung des 1. Garde-Drägoner-Regiments nach England – »Nachdem wir »Regiment Königin von Großbritannien und Irland« geworden sind, war »dies uns drüben vorstellen« nur noch eine Frage der Zeit«, schreibt Woldemar, der im Roman dieser Abordnung »beige-sellt« ist, an seinen Vater (262) – fand in Wirklichkeit schon 1889 statt.

Auch hier also könnte gelten, was Hugo Aust in seinem *Studienbuch* zu dem Roman *Stine* anmerkt:

Will man diese zeitlichen Verschiebungen nicht als Schnitzer des Autors auffassen [...] und ihnen vielmehr eine Aussageabsicht unterstellen, so ergibt sich eine Spur, die ihren Verlauf durch absichtliche Verwischung anzeigt. Fontanes Realismus suchte demnach die postalische und kalendrarische Genauigkeit, um sie im selben Zug aufzuheben. Der Eindruck, daß der Zeitverlauf nicht stimmt, daß also die Zeit gelegentlich aus den Fugen gerät, könnte dann zu dem gehören, was die Erzählung überhaupt zum Ausdruck bringt [...].³

Hier im *Stechlin* vielleicht weniger, weil »Geschichtenerzähler«, zumal die realistischen, »verschwommen« denken müssen⁴ (Th. Mann: *Briefe*, Bd. 3, S. 527), sondern weil zum einen – so Pastor Lorenzen in seiner Grabrede – der alte Herr von Stechlin das hatte, »was über alles Zeitliche hinaus liegt« (448) und weil zum andern der Text, der hier möglicherweise (wie ja oft) mehr weiß als der Autor, ganz im Sinne von Willibald Schmidts Diktum

– »das Poetische hat immer recht; es wächst weit über das Historische hinaus ...«⁵ – einen subtilen chronologischen Hinweis ins Spiel bringen kann.

Und was könnte es Poetischeres geben als den Mond? Denn mit dem Licht einer am Abend des 3. Oktobers über den Parkbäumen stehenden Mondsichel (41, 52) wirft der Text auch ein Licht in die Grauzone der chronologischen Unsicherheiten und Widersprüche hinein und gibt einen feinen Hinweis auf ein ganz konkretes Datum. Einen Hinweis, der zwar ganz für sich und gegen alle anderen steht, doch gerade, weil er so gut »versteckt« ist, ja geradezu absichtslos daherzukommen scheint, eine für Fontanes Sprachkunstwerke spezifische Signifikanz erhält. Der halbe Mond nämlich, der vor Mitternacht zu sehen ist, ist immer ein zunehmender Mond (nach Mitternacht ein abnehmender). Am 3. Oktober 1895 war Vollmond, 1896 Neumond. Am 3. Oktober 1897 allerdings war am Abend die Sichel des zunehmenden Mondes zu sehen. Folgen wir also dem Mond, so setzt die Romanhandlung des *Stechlin* am 3. Oktober 1897 ein und endet am Tag vor dem Einzug des jungen Paares in Stechlin mit dem denkwürdigen Brief Melusines, der am 20. September 1898 bei Lorenzen eintrifft und diesen an den »in den Weihnachtstagen geschlossenen« Pakt erinnert: »es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*.« (461, 462)

Am 20. September 1898 ist Theodor Fontane gestorben.

Anmerkungen

- 1 Die Zahlen in Klammer verweisen auf die entsprechende Seite in GBA *Der Stechlin*. 2001.
- 2 Vgl. Helmuth Nürnberger: *Wann war der alte Stechlin jung? Dubslavs problematische Lebensdaten*. In: Ders., »Auf der Treppe von Sanssouci«. *Studien zu Fontane*. Würzburg 2016, S. 129–132. (Fontaneana; 15)
- 3 Hugo Aust: *Theodor Fontane. Ein Studienbuch*, Tübingen und Basel 1998, S. 123.
- 4 Ebd.
- 5 GBA *Frau Jenny Treibel*. 2005, S. 80.

Ein sanft bewegtes Meer aus Papieren und Zeichen.

Heike Gfrereis, Kuratorin der Leitausstellung *fontane.200*/Autor, im Interview mit Peer Trilcke

Am 30. März 2019 eröffnet im Museum Neuruppin die Leitausstellung zum Fontane-Jahr *fontane200*. Kuratiert wird die Ausstellung von Heike Gfrereis, Honorarprofessorin an der Universität Stuttgart und seit 2001 Leiterin der Museumsabteilung im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Für die *Fontane Blätter* hat Peer Trilcke mit ihr ein schriftliches Interview geführt: über die Arbeit an der Ausstellung, über Fontanes Punkte und Linien, über Sinn und Sinnlichkeit der Literatur – und über den Roman als Gedicht.

Peer Trilcke: Du arbeitest derzeit intensiv mit Fontane-Objekten, mit Werkmanuskripten, Lebenszeugnissen, mit Zetteln und Skizzen und auch mit den Notizbüchern, die seit 2011 an der Theodor Fontane-Arbeitsstelle unter der Leitung von Gabriele Radecke ediert werden und die eine besondere Rolle in der Neuruppiner Ausstellung spielen werden. Welches Objekt hat Dich zuletzt verwundert oder auch irritiert?

Heike Gfrereis: Kein einzelnes Objekt, aber eine optische Auffälligkeit in Fontanes Notizbüchern und Materialsammlungen: seine Vorliebe für Linien und Punkte. Meist sind diese Zeichnungen in einen erklärenden Text eingeordnet oder sogar detailliert beschriftet und offenbar Vermessungen einer realen, manchmal auch erst zu erfindenden Welt, Pläne nach der Natur oder für die Literatur.

Daran verblüfft mich zum einen, dass wir, wenn wir es nicht wüssten, an diesen Zeichnungen keinen Unterschied zwischen Fakten und Fiktionen, Reproduktion und Produktion feststellen können. Der Garten aus *Irungen, Wirungen* unterscheidet sich auf den ersten Blick nicht vom Markusplatz in Venedig.¹ Wir sehen einem Bild nicht an, ob es die Welt, die es abzubilden vorgibt, nicht in Wahrheit erst erfindet. Das können wir offenbar nur wissen, aber nicht sehen.

Zum anderen irritieren mich diese Zeichnungen, weil sie ab und zu aus dem Text und damit aus der Zeit und dem Feld von Abbilden und Erfinden fallen. Ein paar flüchtig gesetzte Punkte, durch drei oder vier Linien ver-

bunden, bei denen man zunächst denkt: Wir können sie unmöglich ausstellen, weil wir nicht wissen, was sie bedeuten. Und das ist ja im Bereich der Literatur, der Text-Kunst, deren Wert wir dadurch bestimmen, dass wir sie entschlüsseln und zumindest lesen können, durchaus ein wenig peinlich und oberflächlich: Wir zeigen etwas, dessen Bedeutung wir nicht kennen. Sobald wir aber diesen Anspruch aufgeben, alles lesen und im Idealfall auch noch auf einen irgendwie höheren und erbaulichen Sinn festlegen zu wollen – und damit auch den Unterschied zwischen Oberfläche und Tiefe suspendieren –, schenken uns solche Phänomene andere Perspektiven auf einen Autor, den wir vielleicht nur allzu gut zu kennen glauben. Fontanes Linien und Punkte öffnen ihn wieder für unsere Phantasie und eine ungewohnte und neue, unmittelbare ästhetische Erfahrung.

PT: Das musst Du genauer erklären. Fangen wir bei Fontanes Zeichnungen an. Was reizt Dich an diesen Zeichnungen, die doch recht flüchtig hingeworfen sind und von einem – darauf können wir uns vermutlich einigen – nicht sonderlich begabten Zeichner stammen?

HG: Diese Zeichnungen lassen offen, ob sie etwas bezeichnen oder nur sich selbst meinen: Spur, Zeichen oder Bild, Randerscheinung oder Ziel, Verdichtung oder Aus- oder Abschweifung, Konkretisation oder Abstraktion, bewusste Gestaltung oder unbewusstes Treibenlassen? Sie führen uns einen Schritt zurück, an den Beginn des Schreibens, an so etwas wie Fontanes Nullpunkt der Literatur. Wassily Kandinsky führt 1926 in seiner Studie *Punkt und Linie zu Fläche* an eben einen solchen Nullpunkt zurück. Er begreift die malerischen Elemente als eine Folge von konkreten Berührungen des Papiers durch die Hand des Künstlers und damit seiner äußerlichen und innerlichen Bewegungen: »Der Punkt ist das Resultat des ersten Zusammenstoßes des Werkzeuges mit der materiellen Fläche, mit der Grundfläche. [...] Die geometrische Linie ist die Spur des sich bewegendes Punktes, also ein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden – und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossen Ruhe des Punktes.«²

Diese an der abstrakten Kunst eingeübte Sichtweise auf Fontanes Punkte und Linien scheint nur auf den ersten Blick anachronistisch. Fontane selbst kannte die künstlerische Reduktion aus der ostasiatischen Malerei: »Es wird in ihnen die Kunst geübt, einen Effekt oder eine Perspektive mit allergeringsten Mitteln hervorzubringen, und ist mir namentlich allerlei Landschaftliches in Erinnerung geblieben, auf dem der Zeichner oder Maler, aus drei Linien und einem Farbenklecks, einen Binnensee samt Berg und Landzunge vor mich hinzuzaubern wußte.«³ Und er kannte sie noch mehr aus der militärischen Strategie, der Kriegsführung, die auf der Kartographie und Notation basiert: »Alle großen Schlachten sind mit drei Linien gewonnen worden. Und diese drei Linien hab ich auch für morgen in petto«,⁴ behauptet Generalmajor von Bamme in *Vor dem Sturm*. Im

selben Roman befinden sich im Zimmer des sieglosen Berndt von Vitzewitz mehrere »Spezialkarten von Rußland«, die mit »zahllose[n] rothe[n] Punkte[n] und Linien« übersät sind.⁵ 1891 erinnert sich Fontane in einem Brief an Hermann Wichmann an seine Arbeit an den *Wanderungen*: »[I]ch weiss noch ganz deutlich, [...] dass ich glücklich war mal wieder einen alten Dorfkirchhof abgeklappert und neuen Stoff für die Beschreibung zu haben, dass ich über den Kriegskarten sass und mitten in der Nacht aufsprang, um einen Schlachtplan in wo möglich drei Linien aufzuzeichnen (je weniger Linien desto besser; ja dies »wenige« – weil erst die rechte Klarheit gebend – war die eigentliche Schwierigkeit)«.⁶

PT: Also sind Fontanes Linien und Punkte nicht nur eine Technik der Reduktion, sondern führen wieder zu einer Verdichtung?

HG: Auf alle Fälle. Fontane verdichtet, indem er reduziert und dann die Extrakte und Kondensate in Variationen kombiniert und dosiert – ein Vorgang, der sehr konkret verstanden werden kann, wenn man daran denkt, was Fontane als Apotheker gemacht hat. Sein Baukasten ist auf die Lücken zwischen den Punkten und Linien und damit auf unsere Phantasie, unsere Einbildungskraft hin berechnet. Wir sind es, die aus Punkten und Linien Landschaften oder Gesichter herauslesen und aus Wellen ganze Weltbewegungen. Fontane ist ein Andeuter, der mit Vorahnungen und Spuren, mit Omina und Indizien, Erwartungen und Enttäuschungen arbeitet – erzählerisch-strukturell und, wie man an den Notizbüchern und Manuskripten sieht, auch kreativ-materiell. Seine Technik ist durchaus mit der des alten Gottfried Schadow vergleichbar, von dem er berichtet, wie er einem Schüler das Zeichnen beibrachte: »Nu pass uff. Ich mach det so.« Dabei nimmt er des Schülers Kreidestift, tupft Punkte mit fester Hand auf das graue, grobkörnige Zeichenpapier, und während er diese Punkte mittelst sicher gezogener Linien untereinander verbindet, brummt er vor sich hin: »Det hab ich von meinem Vater. Der war 'n Schneider.«⁷ Zeichnen und eben auch Schreiben ist hier mit unterschiedlichen Berührungs- und Bewegungsoperationen verbunden, die daraufhin angelegt sind, Wörter, Sätze und Namen, Ereignisse und Orte jeder Zeit verfügbar zu machen, erinnerbar und verwendbar. Fontane spielt mit Variationen des Kontexts, so dass es für viele seiner Formulierungen mehr als nur eine Belegstelle gibt. Es gibt bei ihm, im Widerspruch zu seinem Gedichttitel *So und nicht anders*, nicht ein ausschließliches »Genau so!«, sondern vielmehr ein »So oder so ähnlich oder auch ganz anders ...«.

PT: Das aber nichts mit Beliebigkeit zu tun hat?

HG: Nein, im Gegenteil, es hat sehr viel mit genauer Beobachtung zu tun und mit einem Gespür für Wahrheit, für das, was Realität in Wirklichkeit ist: eine sehr ambivalente Erfahrung, eine unsichere Erinnerung, eine

unscharfe Interpretation oder eben auch nur eine stehende Redewendung, die alles in der Schwebe lässt und damit alles sagt. In *Meine Kinderjahre* zitiert Fontane seinen Vater, der einen Vers zitiert: »Ist die Blume noch so klein, / Etwas Honig sitzt darein.« Oder so ähnlich. Man kann nicht alle Verse auswendig wissen.«⁸

Diese Art und Weise, in der Sprache so ganz nebenbei die Wahrheit mitsamt ihren scheinbaren Verfälschungen aufleuchten zu lassen – und eben nicht: die Wirklichkeit richtig abzubilden –, besitzt bei Fontane ein Pendant in seinen Notizen, Materialsammlungen, Manuskripten und Briefen. Er dreht und wendet seine Papiere beim Schreiben, führt sie sozusagen im Kreis herum und stellt sie auf den Kopf, kommt dabei mit sich selbst ins Gespräch, was Gabriele Radecke beschreibt,⁹ verschneidet sie miteinander, mischt sie ab und kompiliert, wie es Petra McGillen in ihrer Dissertation *Original Compiler: Notation as Textual Practice in Theodor Fontane* offenlegt,¹⁰ und er zwingt dadurch sich und im Falle der Briefe dann auch seine Leser zur Wiederholung, ganz konkreten und sinnlichen Berührung einer Seite, wie es Thorsten Gabler vorführt.¹¹ Fontane in der Handschrift lesen bedeutet zwangsläufig: immer wieder das Papier drehen und wenden, sich auf die Bewegungen, Stufen, Schichten und Richtungen des Schreibens einlassen, auch wenn man sie nicht immer sicher, sondern manchmal nur irgendwie rekonstruieren kann. Selbst am Computer reagiert man auf Fontanes dichte Beschreibungen und seine Spürbarkeit der Zeichen mit einer Berührung und ist gezwungen, zu skalieren und zu drehen, Blätter und Stellen mit der Maus anzufassen.

PT: Jetzt sind wir bereits tief in die Materialpraktiken Fontanes eingestiegen. Ich möchte noch einmal auf einen Punkt zurückkommen, den Du zu Beginn erwähnt hast. Du hast davon gesprochen, dass es produktiv ist, bei der Beschäftigung mit solchen Materialpraktiken den ›Unterschied zwischen Oberfläche und Tiefe zu suspendieren‹, dass sich andere Perspektiven ergeben, wenn man das, was auf dem Papier geschehen ist, nicht so gleich auf einen ›höheren und erbaulichen Sinn‹ festlegt. Geht es Dir also eher um die Sinnlichkeit des Schreibens als um dessen Sinn? Und steckt nicht in der Sinnlichkeit doch auch wieder sehr viel Sinn?

HG: Ich glaube, man kann Sinn und Sinnlichkeit in der Kunst nicht voneinander trennen, aber man wird beim öffentlichen Reden über Literatur und noch mehr beim Ausstellen von Literatur immer wieder aufs Neue geradezu dazu gedrängt, diese sinnlichen Dimensionen des Schreibens wie des Lesens gegenüber der vermeintlichen Referenz ihres Gegenstands deutlich zu machen: Sie sind substantiell und nicht oberflächlich. Ein poetischer Text ist kein Gefäß und kein Ausdrucksmedium, er ist selbst die Füllung und Mitteilung. So, wie er ist und wie er da steht. Dieses ›So-wie-er-ist-und-da-steht‹ wird in seiner ganzen Nichtselbstverständlichkeit, seiner

Performativität und ›Mache‹ (auch wieder so ein Fontane-Wort) überdeutlich, wenn man es mit den Umgebungen eines Texts im Archiv zu tun hat: mit dem, was vor und um ihn herum passierte, mit seinen Avant-, Para-, Epi- und Posttexten, mit den dinglich gewordenen Praktiken des Schreibens und Lesens in einem sehr weiten Sinn.¹² In Fontanes Notizbüchern funktionieren die meisten Skizzen gerade noch nicht oder in manchen Fällen auch nicht mehr als poetische Texte, sie sind für den Autor potentielles poetisches Material wie die Form, in der er ins Schreiben kommt.

Der öffentliche Diskurs über Literatur ist jedoch immer noch von einer Art religiöser Erwartung geprägt, sie vermittele Bedeutung, stifte Sinn, besäße Tiefe, böte Orientierung und helfe uns beim Leben. Nach der Bedeutung, die ein Autor für unsere Zeit hat, wird man als Kurator sehr häufig gefragt, aber selten danach, was seine Kunst auszeichnet, wie etwas geschrieben ist und was dieses ›Wie‹ mit uns (und auch dem Autor) macht. Wir haben den Dichturfürsten und den Literaturpapst aus dem 18. Jahrhundert über die Traumata des 20. Jahrhunderts ins 21. mitgenommen. Als ob der Autor selbst die Instanz wäre, die unmittelbar für den Sinn einstünde, besonders dann, wenn sich seine Biographie als Leidens- oder wenigstens Exklusivgeschichte erzählen lässt. Schon Fontane selbst hat mit seinen beiden ja tatsächlich sogar als ›Lebenshilfe‹ verfassten autobiographischen Büchern diesen Topos ›Er litt, schrieb und starb‹ deutlich unterlaufen. Das einzige, was er in *Meine Kinderjahre* allen unschönen Erfahrungen zum Trotz, die man auch als Serie traumatischer Verletzungen hätte erzählen können, biographisch begründet, ist das vom Vater ererbte ›Wie‹ seiner Erzählungen: das Plaudern und Plaudernlassen, die Freude an Wortbedeutungen und -klängen, das Skalierenkönnen von Geschichten, das Klein- oder Großzählen, der dazu passende künstlerisch-künstliche Umgang mit Papier und Schreibtisch, denn der Vater »saß gern an diesem seinem Sekretär und hing mehr oder weniger an jedem Kasten und Schubfach desselben.«¹³

PT: Dieser Aspekt des Papier- und Textarbeiters Fontane wird in der von Dir kuratierten Ausstellung im Museum Neuruppin eine große Rolle spielen. Wie stellt man so etwas aus?

HG: Fontanes Vorliebe für das Drehen und Wenden von Papier, das dialogisierende Mischen, Verschneiden und Sampeln von ›Stoff‹, für Punkte und Linien, Zahlen und Listen kann man ja tatsächlich sehen. Schreiben ist hier sehr konkret und buchstäblich: Wörter, Sätze und Geschichten gleichsam zur Erscheinung zu bringen und dinglich werden zu lassen. Für eine Ausstellung von Handschriften ist das ein großer Vorteil. Wobei man selbst dann sehen kann, in welchen Richtungen und Stufen und wie Fontane das Papier beschrieben hat, wenn man die Schrift nicht lesen kann. Aber natürlich sind diese sichtbaren Elemente relativ bescheiden, die Notizbücher klein, die Handschriften kaum lesbar und so etwas wie eine Reihe von der

ersten Idee zum fertigen Text selten rekonstruierbar. Eine Liste ist eben nicht mehr als eine Liste, sodass wir wieder an das oben erwähnte Problem rühren: Die Materialien aus dem Nachlass zeigen uns nicht so etwas wie das große Ganze, sondern das Kleine und das Konkrete – Fontanes Schreibapparat, in dem Hand und Kopf einen Dialog eingehen. Sichtbar ist der »Lausedichter, zum Theil sogar aus Passion; aber doch auch wegen der Abwesenheit des Löwen.«¹⁴

Um die Besucher in diese Schreibebewegungen und Phantasieräume, in diese Vor- und Hinterhöfe, Keller und Dachböden der Texte zu verwickeln, werden wir in der Ausstellung in einem großen Raum zu »Fontanes Kopf. Schreiben« Originale und Projektionen mischen. Viele Seiten aus den Notizbüchern, Materialsammlungen und Manuskripten werden als Film auf einen großen Werkstatt-Tisch neben die Original-Notizbücher projiziert (wir zeigen zum ersten Mal, was erst die digitale Notizbuch-Edition möglich gemacht hat, alle überlieferten 67 und müssen aus konservatorischen Gründen sieben Mal während der Ausstellungslaufzeit umblättern und manche Bücher und Seiten faksimilieren) – ein sanft bewegtes Meer aus Papieren und Zeichen, in dem dann auch Phänomene, die sich wiederholen, deutlich, aber flüchtig aufscheinen und von uns mit Hilfe von Hashtags (z.B. #Streichen, #Drehen, #Wenden, #Liste, #Plan, #Karte, #Namen, #Schneiden, #Kleben, #FremdeTexte, #DreiLinien, #WieTinte, #InEtwa, #Realismus, #Parallelaktion, #Fahren, #Wanderungen, #Gedicht, #Roman, #Theater, #Kunst, #Krieg) verknüpft werden.

Wir projizieren dabei nach dem Zufallsprinzip, nicht in einer textgenetischen Reihenfolge von der Idee zum Ziel. Wer schreibt, wer liest, legt einen Weg zurück, der von Zusammenballungen, Parallelaktionen, Sprüngen und Lücken, Mustern und Serien geprägt ist, von einem Hin und Her und Kreuz und Quer, und nicht nur schlicht von A nach B führt. Mit Hilfe von interaktiven Projektionen werden leere oder auch schon auf einer Seite gefüllte Blätter und Notizbücher langsam beschrieben, transkribiert und kommentiert, sobald die Besucher sie in die Hand nehmen und drehen und wenden. Sie werden dann tatsächlich sehen können, wie Fontane am Schluss-Satz des *Stechlin* schraubte, wie er an *Die Brück' am Tay* herum-dichtete und daneben später eine Aufführung von Schillers *Kabale und Liebe* skizzenhaft notierte oder wie er eines seiner berühmtesten Leitmotive schon in einem frühen Entwurf fand: »Es ist ein weites Feld«.

PT: In der Ausstellung verbindet Ihr die Darbietung des Analoges *par excellence* – also von Handschriften in ihrer Materialität, Authentizität und Einzigartigkeit – mit digitalen Präsentationsformen. Dass das Digitale das Materielle bedroht und verdrängt, wie man zuweilen liest, dass es hier also eine Konkurrenzsituation gibt, scheint für Dich kein Problem zu sein?

HG: Nein, das Digitale ist in diesem Fall ja schlicht und einfach nur das Digitalisat und damit ein anderer Aggregatzustand des Originals, das in Ausstellungen aus Gründen der Sicherheit und Bestandserhaltung unberührbar ist. Paradoxerweise ist es die digitale Präsentation, die den Besuchern die sinnlich-körperlichen Erfahrungen von Nähe und damit die intuitiv-immersive Erfahrung der Materialität, Authentizität und Einzigartigkeit erlaubt, die so sehr mit dem Original assoziiert wird, aber auf analoge Weise in einer Ausstellung tatsächlich gar nicht möglich ist.

Damit das in einer Ausstellung funktionieren kann, müssen aber, das glaube ich schon, auch Originale anwesend sein, weil sie für die meisten von uns immer noch eine andere Art von Präsenz, imaginärer Haptik und Ernsthaftigkeit besitzen, eine Berühr-mich-nicht-aber-schau-mich-umso-mehr-an-Aura. Originale sind, so bilde ich mir zumindest ein, schon ein wenig umständlicher, widerständiger und eigensinniger, dreidimensionaler. Und damit gefühlt tiefer als die so einfach skalier- und mobilisierbaren und als »Layers« übereinanderschichtbaren Digitalisate. Hinzu kommt der öffentliche Ausstellungsraum, der im Idealfall mit seiner (realen oder virtuellen) Architektur und Atmosphäre ebenso eigensinnig wie die Objekte behauptet: In mir existiert eine andere, eben ästhetisch dichtere und also etwas zähere Art von Zeit und Raum.

Vielleicht kann man das Verhältnis von Original und Digitalisat mit dem Verhältnis von Gedicht und Lesung vergleichen. Der Medienwechsel löst das Gedicht zwar als optischen Gegenstand auf, aber er bringt noch einmal anders in unser Bewusstsein, was es heißt, mit einem »Display sprachlicher Medialität« und damit mit einem »Katalysator ästhetischer Evidenz« umzugehen (wie Rüdiger Zymner Lyrik definiert hat¹⁵ und wie ich das Potential jeder Literatur-Ausstellung und jedes ihrer Exponate bestimmen würde). Der Medienwechsel macht Gegenstände flüssig und beweglich und holt sie in die Gegenwart herein, in den Augenblick und in den Prozess. Er erlaubt die Performativität des Materials.

PT: Neben den Digitalisaten, also schlicht Bildern von Handschriften, wird das Digitale noch eine andere Rolle in der Ausstellung spielen. Wir haben uns in den vergangenen Monaten mehrfach über digitale Verfahren der Analyse von Literatur ausgetauscht, Verfahren, die derzeit unter der Bezeichnung »Digital Humanities« oder auch unter dem Schlagwort »Distant Reading« verhandelt werden, quantitative Verfahren, die Strukturen beschreiben oder auch einfach erst einmal Wörter auszählen, deren Häufigkeit oder Seltenheit erheben. Magst Du kurz umreißen, vielleicht an einem Beispiel, was Ihr hier vorhabt und was Dich an diesem doch eher formalistischen, jedenfalls stark von der imaginativen Lektüre abstrahierenden Zugang zur Literatur reizt?

HG: Die Ausstellung ist in drei große Kapitel gegliedert. »Fontanes Kopf. Schreiben« konzentriert sich auf seine kreativen Techniken und die produktive Materialität seiner Schreiboperationen. In den beiden anderen Kapiteln steht die daraus hervorgegangene Machart seiner fiktiven und auch faktualen Texte im Mittelpunkt: »Fontanes Erfindungen. Texten« und »Fontanes Wörter. Mixen«. Wir zeigen hier auf der Wort- und Textebene und damit anhand der Lexik, Rhetorik, Syntax und Interpunktion, der Konstellation und Interaktion der Figuren, Orte und Dinge, was Fontanes Texte so besonders macht: Strukturen, die mit Hilfe eines Banalitätsüberschusses das Erzählte als real ausgeben und zugleich mit Vorahnungen, Spuren und Beweisen durchdringen. Der Effekt dieser Strukturen ist, dass die erzählte und ziemlich banale Welt labil wirkt und hinter dem, was wir als Wirklichkeit bezeichnen, das Menschliche sein Unwesen zu treiben scheint: Ängste, Träume, Irrtümer, Schwächen und Nervositäten und damit dann auch so etwas wie das Wunderbare, Unbewusste, Unheimliche, Wahre und Komische. In *Effi Briest* bündeln sich diese Fehlleistungen eindrücklich um einen einzigen Moment, Effis »Fehltritt« mit Crampas. Fontane hat, so könnte man das zuspitzen, aus dem goetheschen Kunstroman, unter dessen Oberfläche eine tiefere, mythologische Ebene steckt, so etwas wie den modernen Alltagsroman entwickelt, in dem diese Ebene in allen Banalitäten und Langweiligkeiten immer noch wirksam ist.

Mit Hilfe digitaler Textanalysen, wie Du sie machst und wie wir sie mit unserem Hackathon angestoßen haben, wollen wir das zum einen überhaupt erst einmal überprüfen, konkretisieren oder auch relativieren, zum anderen aber in der Ausstellung sichtbar machen. Mit ganz unterschiedlichen Annäherungen, von der Liste der häufigsten wie der seltensten Wörter über die Satzzeichen-Serialisierung und die Substantiv-Cloud zum Figurennetz, das wir dann in einem Raum skizzenhaft in ein reales Modell übersetzen: Wie zum Beispiel knüpft Effi in *Effi Briest* Verbindungen zu anderen Figuren? Was sagt sie zu ihnen? Welche Wortfelder treffen dabei aufeinander? Wie grenzen sich die Figuren voneinander ab? Und wie wird dadurch ein von Interpretationen zugeschütteter Text wieder erfahrbar und vielleicht sogar spannend, weil ich mich als Besucher traue, meinen eigenen Pfad von Fragen und Träumen durch diesen gleichsam ausgenücherten Text zu legen?

Darin liegt für mich ein großes Faszinosum digitaler Textanalysen: Sie zielen auf die Sichtbarkeit und Erfahrbarkeit von Textualität und damit auf die dynamische Materialisierung und Visualisierung von Literatur, gerade weil sie durch Formeln und Algorithmen die ästhetische Erfahrung, die Interpretation und Reflexion für eine Weile ausschließen. Wie schaut eine Rechenmaschine auf die Poesie? Was kommt heraus, wenn wir nicht sofort alles auf uns beziehen und empathisch selbst noch das Unverständlichste verstehen? Denn dabei ertappt uns die digitale Textanalyse: Wir sind

permanent beschäftigt, aus normalen Sachen ganz besondere zu machen, indem wir filtern und fokussieren, erzählen, verkomplizieren, pathetisieren, ästhetisieren, verklären.

Daher schenken wir in der Ausstellung den kleinsten Elementen von Fontanes Wirklichkeitspoesie ein eigenes und sogar das insgesamt größte Kapitel. Die zusammengesetzten Wörter, die sehr häufig einen abstrakten Begriff mit einer individuellen Vorstellung, einem Gefühl oder einer Handlung kombinieren (wie Generalweltanbrennung, Menschheitsbeglückungsidee, Weltverbesserungsleidenschaft und Zärtlichkeitsallüren), sind für uns Leser ideale Pathosformeln und werden in digitalen Textanalysen als Hapax legomena nach oben gespült. Sie sind das Leitmotiv der Ausstellung *fontane.200/Autor*.

PT: Ich finde diesen Ansatz faszinierend, nicht nur, weil er die Ergebnisse digitaler Analyse auf ihre Vermittelbarkeit, auf ihre Kommunizierbarkeit hin prüft und damit auch die Wissenschaft zur Selbstreflexion ihrer Darstellungsformen einlädt – sondern auch, weil die Art, wie Du mit diesen digitalen Daten umgehst, für mich noch mal eine ganz neue Dimension eröffnet, denn: Indem diese Daten ausgestellt werden, gewinnen sie, obwohl doch eigentlich abstrakt und unsinnlich, eine neue Form der Materialität, die auch eine eigene Ästhetik hat, wobei die Ästhetik des Textes darin zwar verwandelt, aber doch irgendwie aufgehoben ist.

HG: Natürlich habe ich auch etwas aus dem 18. Jahrhundert durch das formalistisch-strukturalistisch-dekonstruktivistisch-semiotisch-poststrukturalistische 20. Jahrhundert in mein 21. genommen: die romantische Idee, die Lyrik sei so etwas wie Ursprung und Vollendung der Literatur, weil hier akustisch und optisch eintritt, was dann 1960 Roman Jakobson in seinem berühmten Aufsatz *Linguistik und Poetik* beschrieben hat: »Jede Sequenz ist ein Simile.«¹⁶ Laute, Wörter, Sätze, bestimmte rhetorische und narrative Formeln wiederholen sich in einer Sprache, die eine poetische und damit eigenständige, autonome Funktion besitzt. Am deutlichsten macht das der Reim. Jedes Wort am Vers-Ende ist ein Simile des vorangegangenen und nachfolgenden. So wie jedes Wort in einer Verszeile, das einem Metrum folgt, allen andern gleicht, die dieses Metrum realisieren. Die Eigenschaft »betont/unbetont« ist ebenso wichtig für die Auswahl und Position wie die Referenz des Worts. Wir finden das heraus, indem wir Silben zählen und Buchstaben und Gedichte sozusagen mit den Fingern lesen – mathematisch-quantitativ und zunächst einmal nicht qualitativ-evaluierend. Das empfand ich immer als Riesenglück der literaturwissenschaftlichen Strukturalismen, als eine Möglichkeit, individuell frei zu werden von dogmatischen Denkweisen, aber eben auch von den Kurzschlüssen der eigenen Imagination, die oft viel zu schnell etwas hineininterpretiert, was in einem Text überhaupt nicht da steht, weil sie ihn in irgendeine

Schublade schieben möchte. Beim mathematisch-quantitativen Lesen werden dagegen der Text und seine Textur oder Struktur als Gegenstand imaginiert und eben nicht seine Bedeutung.

Von diesem Ansatz aus ist es nicht weit zu den digitalen Textanalysen, die das, was das ›Close Reading‹ für eine kleine Form wie die Lyrik leistet, für eine größere Textmenge ermöglicht: Similes herauszufinden, Muster, Wiederholungen, Maßeinheiten und eben auch Abweichungen und Einzigartigkeiten. Bei einer großen Form wie dem Roman können wir das nur passagenweise ›von Hand‹ machen, aber nicht für Textmassen und auch nie für den ganzen Romantext. Jeder kann einmal selbst ausprobieren, wie lang er braucht, um die Wörter und Satzlängen im ersten Kapitel des *Stechlin* zu zählen. Das ist eine eigenwillige und sehr ästhetische, sehr fokussierte Art der Texterfahrung, bei der man lernt, dass die imaginative Lektüre ohnehin eine Illusion ist. Die Romanlesesüchtigen ›verschlingen‹ den Text, indem sie ihn vergessen.

Die mathematische, die digitale Analyse nimmt das auf, indem sie eben das einmal ausblendet: unsere eigene ästhetische Erfahrung eines Textes. Sie lässt uns einen Gegenstand noch einmal anders oder überhaupt erst sehen und spüren, indem sie an ihm linguistische, zähl- und messbare, visuelle und akustische Einheiten offenlegt. Vielleicht kann man es so zuspitzen: Mit Hilfe der digitalen Textanalyse wird selbst aus einem Fontane-Roman ein Gedicht, das sich dann tatsächlich auch in einem Raum ausstellen lässt.

PT: Eine letzte Frage: Wenn Du ein Fontane-Objekt erfinden könntest, das es nicht (mehr) gibt, das Du aber gern ausstellen würdest: was wäre das?
HG: Kuratoren lieben ja solche Steinläuse. Aber Fontane hat seine schönste Steinlaus schon selbst erfunden: sein Fangeballspiel, verziert mit einer Lerche und Turteltauben, das wir tatsächlich noch ausstellen können. Er hat es wohl in den 1880ern im Sommerurlaub im Riesengebirge gekauft, am Schreibtisch gespielt und es in den *Stechlin* als poetisch-zweideutige Angelegenheit eingebaut. Armgard greift zu diesem Ballbecher immer dann, wenn es gilt, »leere Minuten auszufüllen«. Ihre Schwester Melusine deutelt an einem Abend: »Ich glaube, du fängst lieber wen anders. Und wenn ich dich so dasitzen sehe, so kommt es mir fast vor, als dächtest du selber auch so was. Du sitzt so märchenhaft da.«¹⁷ Da haben wir sie wieder, die Punkte und Linien, die ganz einfachen, aber doch sehr tief- und abgründigen Bewegungsspuren, die Verschiebungsleistungen, die Fontane manchmal zu wunderbaren, märchenhaften oder auch leicht unheimlichen Klumpen verdichtet.

Informationen zur Ausstellung

Die Ausstellung *fontane.200/Autor* wird vom 30. März bis zum 30. Dezember 2019 im Museum Neuruppin (www.museum-neuruppin.de) zu sehen sein. Kuratiert wird sie von Heike Gfrereis mit Katharina Johanna Schneider, gestaltet von Demirag Architekten mit Diethard Keppler und Andreas Jung und betreut von einem Team vor Ort: Nikolaus Hausser, Ann Luise Kynast, Nadine Vollmer sowie dem Museum unter der Leitung von Maja Peers-Oeljeschläger. Eine der Grundlagen für die Ausstellung ist die digitale Edition von Fontanes Notizbüchern, die unter der Leitung von Dr. Gabriele Radecke (Theodor Fontane-Arbeitsstelle der Universität Göttingen) erstmals vollständig entziffert und kommentiert werden (unterstützt von der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Brougier-Seisser-Cleve-Werhahn-Stiftung). Die digitalen Analysen von Fontanes literarischen Texten, die in der Ausstellung als Möglichkeiten für unterschiedliche Weisen des Lesens genutzt werden, entstehen in enger Kooperation mit dem Leiter des Theodor Fontane-Archivs, Prof. Dr. Peer Trilcke, und dem »Netzwerk Digitale Geisteswissenschaften« der Universität Potsdam. Des Weiteren wird die Ausstellung durch die Expertinnen und Experten für Fontanes Nachlass am Theodor-Fontane-Archiv der Universität Potsdam sowie Bettina Machner vom Stadtmuseum Berlin/Sammlung zur Literaturgeschichte beraten. Gefördert wird sie von der Kulturstiftung des Bundes und vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Website: <https://fontane-200.de/de/programmsaeulen/fontane-200autor/>

Anmerkungen

- 1 Theodor Fontane: *Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition*, hrsg. von Gabriele Radecke, URL: <https://fontane-nb.dariah.eu/index.html>, Notizbuch C 8, 15r, und Notizbuch B 15, 29r. Wir danken Gabriele Radecke für den Zugang zum Editionsportal der Notizbücher.
- 2 Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. München 1926, S. 22 und 51.
- 3 GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 5: *Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg*. 1997, S. 325.
- 4 GBA *Vor dem Sturm*. Bd. 3/4. 2011, S. 377.
- 5 GBA *Vor dem Sturm*. Bd. 1/2. 2011, S. 37.
- 6 Theodor Fontane an Hermann Wichmann, 5.2.1891, in: HFA IV,4. 1982, S. 94.
- 7 GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 4: *Spreeland*. 2. Aufl. 1994, S. 332.
- 8 AFA *Autobiographische Schriften*. Bd. 1. *Meine Kinderjahre*. Berlin 1982, S. 170.
- 9 Gabriele Radecke: *Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes »L'Adultera«*. Würzburg 2002; und dies.: *»und während ich meine Notizen machte«*. *Theodor Fontanes Autorkommentare im schriftstellerischen Produktionsprozess: Möglichkeiten der Textanalyse und editorischen Repräsentation* [unveröffentlichtes Vortragsmanuskript].

- 10 Petra Spies [= Petra McGillen]: *Original Compiler. Notation as Textual Practice in Theodor Fontane*. Princeton, NJ 2012.
- 11 Thorsten Gabler: *»Fontanes Briefe ediert?« Zur Ästhetik des Briefes*. In: Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk (Hrsg.): *Fontanes Briefe ediert*. Würzburg 2014, S. 158–175.
- 12 Vgl. dazu Uwe Wirth: *Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt*. In: Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath (Hrsg.): *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Mit einer Dokumentation der Ausstellung »Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes »Wilhelm Meister«*. (Frankfurter Goethe-Haus 2010). Göttingen 2011, S. 53–64.
- 13 Fontane, wie Anm. 8, S. 47.
- 14 Theodor Fontane an Emilie Fontane, 8.8.1883, in: GBA *Ehebriefwechsel*. Bd. 3. *Die Zuneigung ist etwas Rätselvolles*. 1998, S. 361.
- 15 Rüdiger Zymner: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn 2009, S. 140.
- 16 Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt 1979, S. 83–121, hier S. 110.
- 17 GBA *Der Stechlin*. 2. Aufl. 2011, S. 128–129.

Mit der Wünschelrute auf Wanderung

Christiane Barz, Kuratorin der Ausstellung *fontane.200/Brandenburg – Bilder und Geschichten*, im Gespräch mit Peer Trilcke

Am 7. Juni 2019 eröffnet im Potsdamer Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte eine Sonderausstellung zum Fontane-Jahr *fontane.200*. Kuratiert wird die Ausstellung, die sich Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* widmen wird, von Christiane Barz. Für die *Fontane Blätter* sprach Peer Trilcke mit ihr über die Arbeit an der Ausstellung, über die *Wanderungen* als Methode, über Reporter, Prinzessinnen und Wünschelruten – und über das Ausstellen von Leerstellen.

Peer Trilcke: Sie arbeiten derzeit intensiv mit Fontane-Objekten, mit Werkmanuskripten, Lebenszeugnissen, mit Zetteln, Skizzen oder mit den seit 2011 an der Theodor Fontane-Arbeitsstelle edierten Notizbüchern. Welches Objekt hat Sie zuletzt verwundert oder auch irritiert?

Christiane Barz: Es sind sogar zwei, das erste ist unoriginell: Es sind, ganz allgemein, die Notizbücher, die als Arbeitsmittel und Fundus ohnehin von großem Reiz sind, aber im Hinblick auf die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* noch einen besonderen Reichtum entfalten. Es ist unglaublich beglückend, wenn man zu einer Skizze, die Fontane in eines seiner Notizbücher gezeichnet hat, das Original findet, ein Gemälde etwa, das er sich mit der Skizze gewissermaßen erinnerungsgerecht gemacht hat. Hinzu kommt, dass die Notizbücher Fontanes Recherchereisen für die *Wanderungen* ungemein plastisch, konkret werden lassen. Es gibt in den Notizbüchern zum Beispiel Listen, in denen sich Fontane notiert hat, was er auf eine ›Wanderung‹ mitnehmen muss: ›etwas Wäsche‹, ›Federn‹, ›Beinkleider‹, ›Hemdknöpfe‹, ›Briefpapier‹ oder Ähnliches.¹ Auch notiert er sich seine Ausgaben, da steht dann etwa ›Kaffee und Kuchen für so und so viel‹, ›für den Kutscher das und das‹ oder ›Trinkgeld im Schloss‹.² Die Notizbücher dienten aber nicht nur für alle erdenklichen Formen der Dokumentation, sie waren auch konkretes Werkzeug: Einmal hat Fontane sein Notizbuch als Maßeinheit benutzt, er hat also ein Objekt, das ihm auf einer

seiner Reisen begegnet ist, beschrieben, indem er notiert hat: das ist so hoch wie das Notizbuch breit ist. Diese Art von Anschaulichkeit finde ich großartig, man sieht hier, wie Fontane wirklich mobil gearbeitet hat.

Im zweiten Fall ist es tatsächlich ein einzelnes Objekt, und zwar das Kirchenbuch von Gröben. Fontane hat im *Spreeland*-Band, genauer im Kapitel *Gröben und Siethen*, über die Familie Schlabrendorf gearbeitet. Über mehrere Seiten zitiert er dort aus dem Gröbener Kirchenbuch, denn darin kämen, so kommentiert er, allerhand »Illegitimitäten« vor. Zwei Pfarrer schreiben sich da offenbar ihre Empörung von der Seele, darüber, wie es in diesem Ort so zugeht, welche Frau etwa ein »Schandsack« sei.³ Das präsentiert Fontane mit Genuss. Und nun das Großartige: Man blättert dieses Kirchenbuch auf und sieht, dass es auf den Seiten, aus denen Fontane zitiert hat (es geht um die Zeit ab dem frühen 17. Jahrhundert), Anstreichungen gibt.⁴ Ob die tatsächlich von Fontane stammen, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, aber es sind vielfach die Stellen zu den Schlabrendorfs, das ist schon erstaunlich.

PT: Ihr Interesse richtet sich, verstehe ich das richtig, also insbesondere auf den Entstehungsprozess der *Wanderungen*, auf Fontanes Recherchen, auf seine Praktiken der Materialerfassung und -erschließung?

CB: Ja, auf den Erschließungsprozess. Und auf den Verarbeitungsprozess. Wir wollen in der Ausstellung zweierlei zeigen: Zunächst die konkreten Materialien, also die Referenzobjekte, die Fontane gesehen hat: das Kirchenbuch, ein Schwert und Ähnliches; dann aber auch, wie Fontane aus diesen Objekten Erzählbausteine macht. Es geht also darum, dass man die Spuren der Objekte in den Texten wiederfinden kann.

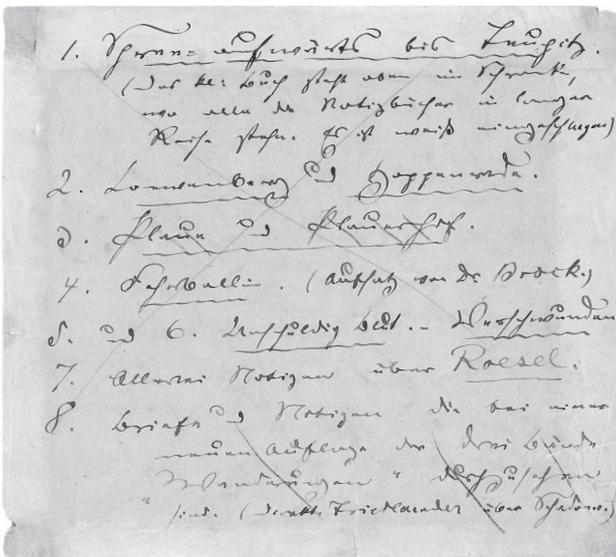
PT: Das wäre dann ein gewissermaßen Objekt-getriebenes Schreiben, das in den Romanen in einen komplexen Prozess der Fiktionalisierung eingebettet ist, in den *Wanderungen* hingegen offen zu Tage tritt?

CB: Wobei auch in den *Wanderungen* Spuren verwischt werden.

PT: Wie?

CB: Fontane verwendet unterschiedliche Erzählformen, wir weisen ja im Untertitel unserer Ausstellung mit den »Geschichten« darauf hin. Fontane sammelt zwar einerseits Geschichten, er verarbeitet sie aber andererseits zugleich weiter, zum Beispiel, wenn er sich eine gelungene Anekdote erzählen lässt und daraus dann einen szenischen Dialog macht. Sieht man in die Sagensammlungen etwa von Adalbert Kuhn und Wilhelm Schwartz,⁵ dann entdeckt man, wo Fontane seine Materialien – sozusagen seine »Objekte«, seine »Geschichten« – her hat. Er hat sie aber eben interessanter gemacht, indem er sie szenisch aufbereitet hat.

PT: Könnte man dann, auch in Abgrenzung zu den Romanen, nicht sagen, dass Fontane in den *Wanderungen* Wirklichkeit erfindet, was sich ja erst einmal paradox anhört. Ich denke da zum Beispiel an das Kapitel *An Bord der »Sphinx«*, ebenfalls aus dem *Spreeland*-Band, in dem Fontane eine Schifffahrt von Köpenick bis Teupitz beschreibt.⁶ Es gibt dazu Aufzeichnungen in einem Notizbuch; bei uns im Theodor-Fontane-Archiv gibt es zudem die handschriftliche Ausarbeitung zu dem Kapitel.⁷ Da gibt es Szenenskizzen, Wortlisten, Protokolle, in denen Spuren der Reise, die Fontane gemacht hat, die er erlebt hat, gespeichert sind – und aus denen heraus er dann im Schreibprozess diese Reise wieder erfindet.



Theodor-
Fontane-Archiv,
Signatur: Kd 4
© Theodor-
Fontane-Archiv

CB: Wobei das bereits auf der Reise beginnt. Es gibt im Notizbuch, das Fontane mit auf diese Schifffahrt nahm, zahlreiche Passagen, die er bereits in einem elaborierteren erzählerischen Gestus niedergeschrieben hat. Das Wiedererfinden oder eher: das Gestalten der Wirklichkeit beginnt also schon an Bord, schon kurz nach den Erlebnissen. Dabei lässt sich das gar nicht trennen von der erzählerischen Komposition des Textes, der aus dieser Reise hervorgehen soll. Neben so hinreißenden Wortsammlungen wie der mit seemännischen Ausdrücken, die sich in diesem Notizbuch findet, strukturiert Fontane seine Aufzeichnungen bereits im Notizbuch immer wieder. Er entwirft und erprobt also einen Erzählfluss.

In Hinblick auf die Erzählkomposition ist dieses Kapitel übrigens besonders interessant, es eröffnet nämlich mit einem Brief des Kapitäns Backhusen. Diesen leider nicht überlieferten Brief hätte ich wahnsinnig gern, einfach um zu sehen, inwiefern wir es hier mit einer erzählerischen Finte oder mit einer Realie zu tun haben. Aber auch deshalb, weil er ein schönes Beispiel dafür ist, dass die *Wanderungen* ein Netzwerktext sind: ein Netzwerk, bestehend nicht nur aus Fontanes sogenannten Mitarbeitern, aus dem Adel, den Lehrern, den Landpastoren, sondern ein Netzwerk, in das auch die Leser eingebunden sind, etwa dieser Kapitän, der ja als ein Leser der *Wanderungen* inszeniert wird, der sich – als »Halbautochthone[r] dieser Gegend«⁸ – bei Fontane meldet, weil er auch noch was zu bieten hat.

PT: Sie erwähnten gerade den nicht überlieferten, womöglich auch nie existenten Brief des Kapitäns. Mit derartigen Lücken, also mit fehlenden Objekten, sind Sie gewiss ständig konfrontiert, wobei dann ja die Frage ist: Sind diese Lücken durch die Überlieferung entstanden oder waren sie schon immer da, wurde hier also Wirklichkeit im Schreibprozess nicht nur wiedererfunden, sondern vollständig erfunden?

CB: Das ist tatsächlich eine Herausforderung, einschließlich der Frage, wie man diese Leerstellen ausstellen kann. Wobei es sich ja um Leerstellen auf zwei zeitlichen Ebenen handelt: Es gibt die Leerstellen, die Fontane selbst inszeniert, auf die er selbst den Finger legt. Wunderbar etwa die Szene auf der Weihnachtswanderung nach Malchow,⁹ in der er mit einem Pfarrer durch die Kirche geht, und der Pfarrer sagt andauernd »Hier war die Gruft« und »hier war auch das Fuchssche Wappen.«¹⁰ Und Fontane folgt dem Zeig des Pfarrers und blickt in die Leere. Das hatte, auch wenn er es humoristisch schildert, »etwas Gespenstisch-Visionäres«, wie er schreibt.

Fontane ist also selbst mit dem Abbruch von Überlieferungen konfrontiert, das ist die eine Zeitebene. Die andere betrifft uns heute. Es war immer wieder eine schreckliche Erfahrung, als ich zu Recherchen durch das Oderbruch gereist bin: So viel wurde zerstört oder verstreut durch die letzten Kämpfe des Zweiten Weltkrieges – was macht man mit diesen Leerstellen? Ich möchte in der Ausstellung zum Beispiel Kunersdorf und die »Frau von Friedland«, also Helene Charlotte von Lestwitz, dokumentieren, die ja eine gestandene Gutsverwalterin war. Fontane beschreibt ihr Porträt.¹¹ Und er skizziert sie, mit leichtem Befremden, als recht männlich. Was er damit meint, macht er ziemlich deutlich, aber wir können die Bilder nicht mehr sehen, nicht mehr zeigen, weil sie verloren sind.

PT: Die *Wanderungen* wären damit auch – in der Rezeption – ein Zeugnis von Geschichte, die sich seit Fontanes Reisen ereignet hat, eben weil wir im Vergleich des in den *Wanderungen* Beschriebenen mit dem, was heute noch präsent ist, sehen, was verloren ging. Die Geschichten der Mark

Brandenburg, wie sie von Fontane niedergeschrieben wurden, werden also für uns heute noch einmal gebrochen durch die europäische, ja vor allem von Deutschland ausgehende Zerstörungsgeschichte, was ja auch eine mahnende Botschaft dieses Textes sein könnte. – Aber lassen Sie uns zurückkommen auf die geplante Ausstellung. Mein Eindruck ist, dass Sie die *Wanderungen* immer auch als eine Methode begreifen?

CB: Ja, und zwar eine Methode, die Fontanes höchsteingene Erfindung ist und auf die er auch sehr stolz war. Er selbst hat die Bezeichnung »Reise-feuilleton« geprägt¹² – für ein unsystematisches Vorgehen, das »allem Systematischen ein Schnippchen« schlägt.¹³ Spielerisch, novellistisch soll erzählt werden. Der Umgang mit Geschichte ist hier besonders bezeichnend: Die *Wanderungen* sind eben kein Geschichtsbuch, Fontane erzählt so detailverliebt und sprunghaft, wie er das im Geschichtsunterricht von seinem Vater kennengelernt hat, den er in *Meine Kinderjahre* beschreibt.¹⁴ Geradezu programmatisch interessiert ihn dabei das, was vor und was neben der großen, offiziellen Geschichtsschreibung liegt. Vor der Geschichte: Das sind dann zum Beispiel die Wenden und die Sagenzeit der Uchtenhagens, Perioden, wo es noch keine schriftlichen Quellen gibt, wo man also auf die mündliche Tradition angewiesen ist. Und ihn interessiert, was neben der Geschichte liegt: Bei der Küstrin-Katte-Geschichte blickt er nicht etwa auf die Tragödie von Friedrich, sondern auf Katte, der in der Geschichtsschreibung seiner Zeit eine Nebenfigur gewesen ist.¹⁵ Oder Schinkel, der kommt an einigen Stellen in den *Wanderungen* vor, aber eben weniger als Architekt, vielmehr als Maler.¹⁶ Dieser Blick auf das scheinbar Nebensächliche ist typisch für die »Methode Fontane«.

PT: ... was ja zu mehreren Aussagen auch über das Romanwerk passt, wo Fontane auch wiederholt die Bedeutung der »Nebendinge« betont. Die Hauptsache ließe sich recht schnell erzählen – ein Ehebruch, ein Mord, eine Hochzeit oder ein Todesfall –, die Nebendinge aber brauchen Raum für die Entfaltung, auch weil sie den Sinn der ganzen Geschichte tragen.¹⁷ Zeigt sich da eine »Methode Fontane«, die über die Gattungen hinweg, also transgenerisch, funktioniert und auch den Umgang mit der Geschichte in den *Wanderungen* prägt?

CB: Sicher gibt es diese hier wir dort, in unterschiedlichen Gattungen, angewandten Schreibstrategien. Aber es gibt eben auch Differenzen, etwa beim Umgang mit Räumen, mit Landschaften, der ist ein ganz anderer in den *Wanderungen* als in den Romanen. In den *Wanderungen* ist die Landschaft als »historische Landschaft« etwas, das wie die Prinzessin im Märchen wachgeküsst werden soll. Wenn es hingegen in den Romanen hinaus in die brandenburgische Landschaft geht, dann begibt man sich meist auf eine Landpartie, man reist also touristisch, zu einem erschlossenen Ort. Brandenburg, seine Orte, sind in den Romanen vor allem Element einer

Erzählstrategie, die auf eine Dynamisierung der Handlung zielt, auf Verstrickungen und Metamorphosen.

PT: In den *Wanderungen* ist Brandenburg also ein Raum mit entschiedenem Eigenwert, in den Romanen ein funktionalisierter Raum?

CB: Ja, ein Raum, der in den Romanen zwar in der Figurenperspektive als Gegenraum inszeniert wird, damit aber keine Eigenständigkeit gewinnt, weil die zivilisatorischen Errungenschaften oder besser: die Urbanität Berlins dorthin einfach transplantiert wird. Man denke an Hankels Ablage in *Irrungen, Wirrungen* und die dort aufgeführten Rollenspiele: In den Romanen entkommt man selbst im Ländlichen dem modernen Lebensraum nicht.

PT: Oder anders gesagt: Auch am Stechlin empfängt man nicht nur Telegramme, sondern auch, so vermutet ja Adelheid in diesem Roman empört, Zigaretten rauchende und damit progressive Frauen wie Melusine. – Doch kommen wir noch mal zurück zur Methode der *Wanderungen*: Was macht diese noch aus?

CB: Wo wir schon bei der mythischen Melusine sind: Wenn man genau hinsieht, arbeiten die *Wanderungen* mit einer märchenhaft-magischen Metaphorik, die ja dem journalistischen Ansatz auf den ersten Blick widerspricht; ähnlich wie die mythische Symbolik in den Romane dem realistischen Erzählen widerspricht. In den *Wanderungen* gibt es zum Beispiel eine ausgeprägte Zaubermetaphorik, die Fontane als Methode einsetzt, um seine Objekte dann eben doch zu poetisieren. Die Prinzessin im Märchen, die von ihrem Bann erlöst werden muss, habe ich schon erwähnt. Dafür aber braucht es den Prinzen. Oder den poetischen Journalisten, den Reisefeuilletonisten.

Die Mark Brandenburg wird so zu einer Landschaft, die – so sagt es Fontane an anderer, aber auf die *Wanderungen* beziehbarer Stelle – mit der »Wünschelrute« bereist und auf diese Weise entdeckt und erweckt werden muss.¹⁸ Auch das hat etwas Magisches. Wobei diese Metapher auch eine anschaulich-realistische Dimension hat: Es geht ja um diese mitunter kargen, zuweilen reizlosen Oberflächen, die eine Tiefendimension bekommen, für die es aber eines speziellen Sensoriums bedarf. – Und dann gibt es noch die Metapher der Tarnkappe. Erinnern Sie sich daran?

PT: Also ich kenne die Tarnkappe aus den Märchen und Mythen – die *Nibelungen*, den *Tannhäuser* oder den *Peter Schlemihl*, der ja von Chamisso teils in Kunersdorf niedergeschrieben wurde, wie Fontane in dem *Wanderungen*-Kapitel berichtet, von dem Sie vorhin erzählt haben. Aber ich rede mich raus. An eine Tarnkappe in den *Wanderungen* kann ich mich nicht erinnern.

CB: Seine Tarnkappe setzt Fontane auf, als er Schmidt von Werneuchen aufsuchen möchte. Das Kapitel aus dem *Spreeland*-Band ist über weite Strecken rein fiktional.¹⁹ Der Erzähler trifft dort auf eine Familie, und zwar in einer Kutsche, die – im Sommer 1809 soll das sein – an ihm vorbeifährt, er setzt seine Tarnkappe auf und setzt sich heimlich in diese Kutsche. Dann wird man Zeuge eines autorfiktionalen Spiels: Fontane, der Erzähler, begibt sich in unterschiedliche Rollen, und er spielt mit seiner eigenen Fiktion, denn da sitzt nicht nur einer und lauscht und freut sich, dass er dieses Familienleben miterlebt, sondern diese Figur, dieser Erzähler, dieser Fontane interveniert in die fiktive Situation, indem er zum Beispiel aus Versehen an einen Janitschar, an ein Schellenbäumchen also, stößt und damit alle Blicke auf sich zieht, die aber ins Leere gehen. Da kommt dann wieder das Märchenhafte, Spukhafte ins Spiel, wobei die Szene zugleich eine ungeheure Lebendigkeit erhält, die der Autor Fontane am Ende auch selbstgewiss abschließt mit: »Ich glaubte den Mann, dem diese Darstellung gilt, nicht besser einführen zu können, als durch [...] [dieses] Bild.«²⁰

PT: Wie lassen sich diese Märchen- und Mythen-Techniken mit der realistischen Programmatik zusammenbringen, die Fontane im Prinzip doch vertreten hat?

CB: Beides hat für Fontane sein eigenes Recht. Das gilt gerade auch in Hinblick auf die Genres. Fontane rehabilitiert Sage und Mythos, zum Beispiel im Fall von Caspar von Uchtenhagen in Bad Freienwalde, da erzählt er folgende Geschichte:²¹ Es gibt zwei Porträts, eines zeigt den kleinen, vier oder fünf Jahre alten Jungen mit einer Birne in der Hand sowie ein Hündchen, das ihn anbellt. Das zweite Porträt ist das Sargporträt, Caspar von Uchtenhagen stirbt mit neun Jahren. Der Volksüberlieferung nach, die Fontane wiedergibt, wurde Caspar vergiftet, und zwar durch die Birne, wobei das Hündchen noch versuchte, ihn zu warnen. Historisch sei das, so Fontane, natürlich völliger Mumpitz, denn zwischen den Porträts liegen mehrere Jahre. Für die Volkspoesie spielt das jedoch keine Rolle, die funktioniert trotzdem und hat ihre eigene Dignität. Fontane widerlegt also durchaus manche Sage, aber ästhetisch und als Form der Überlieferung hält er an ihrer Legitimität fest.

PT: Und dann werden diese Genres der Volksüberlieferung noch mit modernen Textsorten kombiniert, etwa mit Reportageformen, wie wir sie auch von Heinrich Heine kennen, also ein Schreiben aus einer beobachtenden Ego-Perspektive, was ja wiederum ein ganz anderer Schreibansatz ist als die gleichsam kollektive Perspektive der Sagen, eben ein journalistischer Ansatz. Auch das geht für Fontane einfach zusammen?

CB: Genau, das ist wie bei den Zeitformen, es steht nebeneinander. Wir haben in den *Wanderungen* nicht zuletzt Formen der modernen Sozialre-

portage, etwa wenn Fontane über die Torfstecher im Wustrauer Luch oder über die Ziegelbrennerei in Glindow schreibt.²² Da beschreibt er eine Szenerie, die von Modernisierungsschäden gekennzeichnet ist. Hier ist Fontane fast als ein naturalistischer Reporter unterwegs, wobei sich dann auch zeigt, dass Brandenburg keineswegs ein vormodernes Idyll ist. Es ist nicht das ganz Andere von Berlin und der Moderne, die Zeiten durchdringen sich, auch und gerade in Brandenburg. Die Industrialisierung ist das Ende jenes Zeitstrahls, der mit den Wenden beginnt. Wobei Fontane das nicht als Verfallsgeschichte erzählt. Ohne die Eisenbahn etwa wäre er weit weniger herumgekommen.

PT: Mich interessiert noch einmal die Frage, wie und ob sich das alles zusammenfügt. Es gibt ja die Position, dass Fontane mit seinen *Wanderungen* die Mark Brandenburg als einen Kulturgeschichtsraum allererst gestiftet hat, was ja auch die Vorstellung aufruft, es ginge hier um einen einheitlichen Raum, um eine einheitliche Identität. Gibt es diese Tendenz zur Synthese in den *Wanderungen*?

CB: Das ist eine schwierige Frage, weil eine Systematik ja dezidiert nicht angestrebt wird. Das Bild bleibt mosaikhafte und sehr von subjektiven Interessen geleitet. Der Eindruck einer Kontinuität, vielleicht auch einer Synthese, der sich mitunter einstellt, ist dann eher ein Effekt literarischer, narrativer und auch rhetorischer Verfahren.

PT: Fontane verfolgt also weder eine systematische, so etwas wie enzyklopädische Totalität anstrebende Herangehensweise, noch ein frühromantisches Konzept, wo man sich zwar dem Fragment widmet, in diesem Fragment dann aber den Aufschein des Ganzen erahnt. In Fontanes *Wanderungen* begegnet uns vielmehr etwas Späteres, Postromantisches?

CB: Das Verhältnis zum Romantischen ist keineswegs so einfach. Interessant ist, dass Fontane, wenn er sich – etwa im Austausch mit seinen Verlegern – über seine Methode äußert, wiederholt auch auf seine Dichterkollegen zu sprechen kommt, einige davon porträtiert er ja auch in den *Wanderungen*. Fontane ist keineswegs *der* Pionier in der Literarisierung der Mark, er hatte Vorgänger, von denen er sich aber abgrenzt. Schmidt von Werneuchen ist einer dieser Kollegen, den man zu den »Sängern der Mark« zählen könnte (eine Bezeichnung, die Fontane gehasst hat). Oder der »Hans Sachs von Freienwalde«, Karl Weise, ein »Poet und Drechslermeister«, den Fontane für den *Oderland*-Band besucht hat.²³ In ihm findet Fontane ein Beispiel dafür, wie man es nicht machen soll, wobei er sich am »wahrhaft beängstigendem Drange nach Vollständigkeit« stört, also daran, »jede[r] Kuppe, jedem landschaftlichen Punkt einen poetischen Zettel umzuhängen. Das glückt aber nie«, kommentiert Fontane: »Eine solche Aufgabe ist unpoetisch in sich und in derselben Weise, wie es unmöglich

ist, auf sämtliche Schiffe der englischen Flotte oder auf sämtliche Regimenter der preußischen Armee einen Sonettzyklus zu machen, so verbietet sich auch, die weit ausgespannte Freienwalder Landschaft Nummer für Nummer zu besingen.«²⁴

PT: Ein solches »Nummer für Nummer-Besingen« wäre dann der systematisch-enzyklopädische Ansatz.

CB: Ja. Fontane hingegen zielt auf das Charakteristische: für ihn ein zentraler Begriff, und zwar werküberspannend, transgenerisch. Ihn interessiert dasjenige, in dem sich Wesenhaftes konzentriert, in der Geschichte, in den Biografien. – In der Landschaft wäre das das Malerische, und da ist Fontanes Ansatz dann doch romantisch gefärbt.

PT: Wobei dieses Charakteristische sich ständig erweitert, damit auch im Laufe des *Wanderungen*-Projekts an Vielfalt gewinnt.

CB: Fontane hat ja auch diese Mappe mit Ideen und Notizen zu weiteren Artikeln geführt, die bei Ihnen im Theodor-Fontane-Archiv lagert und auf der steht »Bei jeder neuen Auflage durchzusehn.«²⁵ Auch hat er die einzelnen Bände bei weiteren Auflagen teils massiv überarbeitet. Die *Wanderungen* sind als Text ein *work in progress*. Und das Gleiche kann man für die Mark Brandenburg sagen, die sich eben auch ständig wandelt. Fontane dokumentiert das auch selbst, zum Beispiel schreibt er programmatisch im Vorwort zur 2. Auflage von *Havelland*, er habe »das meiste so [...] belassen, wie sich's etwa ums Jahr 70 dem Auge präsentierte«, er plädierte also für die Momentaufnahme, um dem Zwang zu ständiger Aktualisierung zu entgehen.²⁶

PT: Wie vermittelt man nun aber so ein reiches, in Teilen sicher auch sperriges Werk wie die *Wanderungen*? Wie wollen Sie so etwas ausstellen?

CB: Mit mittlerweile gutem Mut. Ich selbst war durchaus eine harte Nuss, die erst einmal geknackt werden musste. »Es gibt Orte, wo was los ist, und es gibt Brandenburg«, wie Rainald Grebe singt – der Ansicht war ich anfangs auch. Bei Fontanes Romanen gab es für mich Herzenstexte. Die *Wanderungen* hingegen hätte ich niemals freiwillig gelesen, schon gar nicht von A bis Z. Aber es hat sich gelohnt, und nach und nach hat der Text mehr und mehr Funken geschlagen. Und wenn das für mich funktioniert, dann wird es auch, hoffe ich, für andere so sein.

Hilfreich dabei ist sicherlich, dass Fontane uns mit dem Text selbst bereits etwas an die Hand gibt, denn er legt die *Wanderungen* als dezidiert didaktisches Projekt an. Zum einen will er zeigen, dass es nicht *die* Geschichte gibt, sondern dass Geschichte aus Geschichten und aus Geschichtsbildern gemacht wird. Zum anderen geht es um diese Wünschelruten-Methode, über die wir schon sprachen, also darum, zu zeigen, dass

es auch in der Nähe interessant ist, selbst wenn man zunächst den Eindruck hat, die Landschaft liege reizlos da. – Das lässt sich nun auch auf den Text der *Wanderungen* übertragen, in dem es ja tatsächlich Passagen von geradezu wahnwitziger Langweiligkeit gibt, die aber, wenn man sie denn aufschließt, großartige Entdeckungen ermöglichen, etwa was die Entstehung dieser Texte, ihre Objekte und ihre Methode, betrifft.

In der Ausstellung wollen wir solche Entdeckungen entlang von drei Metaphern ermöglichen. Die erste Metapher ist die ›Mobilität‹, das Sichbewegen im Raum (das ja auch zugleich der Modus ist, in dem man die Ausstellung erfährt). Wie reiste Fontane eigentlich, mit welchen Verkehrsmitteln, wie hat er sich vorbereitet, wie hat er vor Ort gearbeitet, was etwa hat er ins Notizbuch geschrieben? Die zweite Metapher ist die ›Montage‹. Fontanes Arbeit mit Erzählbausteinen, die sich auf die Referenzobjekte beziehen, ist ein modulares Verfahren, das sich in der Ausstellung auch in einer modularen Darstellungsweise widerspiegeln soll. Schließlich, dritte Metapher: das ›Fließen‹, also Fontanes fluide Arbeitsweise am Text. Es ist konstitutiv für die *Wanderungen*, dass Fontane diese vier Bände nicht streng chronologisch nacheinander erarbeitet und publiziert hat, sondern dass dieses Projekt ständig in Bewegung blieb und auch die einzelnen Bände miteinander kommunizieren: Da gibt es im letzten Band Teile, die im ersten schon als Nukleus vorhanden waren. Und während Fontane an einer weiteren Auflage der ersten Bände saß, reiste er schon wieder an andere Orte für die nächsten Bände. An allen Ecken und Enden der Textgenese hängen sozusagen Fäden heraus, die Fontane immer wieder aufnimmt.

PT: Eine letzte Frage: Wenn Sie ein Fontane-Objekt erfinden könnten, das es nicht mehr gibt oder vielleicht niemals gab, das Sie aber gern ausstellen würden – was wäre das?

CB: Ein Objekt, das ich unglaublich gerne zeigen würde, das es aber mit Sicherheit nicht gibt, ist Fontanes Badekostüm. Er reiste ja viel im Sommer, er fuhr auch gerne aus Berlin raus, etwa nach Hankels Ablage, um der Berliner Sommerhitze zu entgehen. Und dann beschreibt er Seen über Seen, an denen er vorbeikommt, auch bei Hitze. Ich kann mir einfach nicht vorstellen, dass er sich das Vergnügen nicht gegönnt hat, da reinzuspringen. Sicher, wir wissen es nicht. Aber zum Ende des 19. Jahrhunderts kommt ja auch langsam die Lebensreform mit ihren Prinzipien ›Licht‹, ›Luft‹, ›Wasser‹ auf, die bei Fontane in den Briefen und im Werk schon eine Rolle spielen. Kurz gesagt: Ich stelle mir Fontane als einen Badenden vor, und das heißt: im Badekostüm. Das zu zeigen, wäre ein Traum.

Informationen zur Ausstellung

Die Ausstellung *fontane.200/Brandenburg – Bilder und Geschichten* wird vom 7. Juni bis zum 30. Dezember 2019 im Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte in Potsdam zu sehen sein. Kuratorin der Ausstellung ist die Literaturwissenschaftlerin und freie Kuratorin Dr. Christiane Barz. Die textgenetischen und editionsgeschichtlichen Aspekte der Ausstellung sind der Kooperation mit Dr. Gabriele Radecke von der Theodor Fontane-Arbeitsstelle der Universität Göttingen verpflichtet, die die Digitalisate und Transkriptionen der Notizbücher bereitstellte, sowie dem Austausch mit den Sachverständigen für Fontanes Nachlass am Theodor-Fontane-Archiv der Universität Potsdam und Bettina Machner vom Stadtmuseum Berlin. Gefördert wird die Ausstellung von der Kulturstiftung der Länder und vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg. Die Ausstellung ist ein Projekt im Rahmen des Jubiläumsprogramms zu Fontanes 200. Geburtstag 2019 »fontane.200«.

Website:

<https://fontane-200.de/de/programmsaeulen/fontane-200brandenburg/>

Anmerkungen

1 Theodor Fontane: *Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition*. Hrsg. von Gabriele Radecke. URL: <https://fontane-nb.dariah.eu/index.html>, Notizbuch A3, 85v und Notizbuch A7, 118v. Wir danken Gabriele Radecke für den Zugang zum Editionsportal der Notizbücher.

2 Ebd., Notizbuch A2, 81r.

3 GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 4. *Spreeland*. 1997, S. 349 und 351.

4 Das Kirchenbuch ist digital einsehbar unter <http://kirchenbuch-groeben.de/> [Abruf: 6.9.2018].

5 Adalbert Kuhn, W. Schwartz: *Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen*. Leipzig 1848.

6 GBA *Spreeland*, wie Anm. 3, S. 61–89.

7 Fontane, wie Anm. 1, Notizbuch A 19, 1r–23v, siehe auch das Manuskript im Theodor-Fontane-Archiv, Signatur: Kd 4.

8 GBA *Spreeland*, wie Anm. 3, S. 72.

9 Ebd., S. 229–239.

10 Ebd., S. 235.

11 Fontane, wie Anm. 1, Notizbuch A5, 33r–34r.

12 GBA *Spreeland*, wie Anm. 3, S. 439.

13 Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, 8.10.1882, in: HFA IV, 3. 1980, S. 211.

14 AFA *Autobiographische Schriften*. Bd. 1. *Meine Kinderjahre*. 1982, S. 123 ff.

15 Im Kapitel *Die Katte-Tragödie*, in: GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 2. *Das Oderland*. 1997, S. 299–339.

16 Z.B. im biographischen Abriss in GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 1. *Die Grafschaft Ruppin*. 1997, S. 104–126.

17 Vgl. Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 15.5.1878, in: HFA IV, 2. 1979, S. 570.

18 In der Rezension *Die Ostsee und ihre Küstenländer, Geschildert von Anton von Etzel*, in: GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 7. *Das Ländchen Friesack und die Bredows. Unbekannte und vergessene Geschichten aus der Mark Brandenburg II*. 4. Aufl., 1994, S. 311–314, hier S. 312.

19 GBA *Spreeland*, wie Anm. 3, S. 209–228.

20 Ebd., S. 126 f.

21 GBA *Das Oderland*, wie Anm. 15, S. 94–100.

22 GBA *Die Grafschaft Ruppin*, wie Anm. 16, S. 357–364; GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 3. *Havelland*. 1997, S. 463–471.

23 GBA *Das Oderland*, wie Anm. 15, S. 77–84.

24 Ebd., S. 81.

25 Theodor-Fontane-Archiv, Signatur: Kf 2.

26 GBA *Havelland*, wie Anm. 22, S. 5.

Labor

Fontane im digitalen Labor. Zur Einführung

Peer Trilcke

Dass Literatur dazu da ist, gelesen zu werden, und zwar möglichst im Zustand konzentrierter, imaginationsfreudiger Aufmerksamkeit, versteht sich von selbst, darin liegt ihr – im besten Fall die Zeiten überdauernder – ästhetischer Wert, daraus schöpfen Leserinnen und Leser ihr Vergnügen, ihre Anregungen zum Nachdenken über die Welt, über das Leben, über sich selbst.

Die Literaturwissenschaft, die Philologie, hat das literarische Werk gleichwohl immer schon *auch* anders gelesen, manchmal sogar überhaupt nicht gelesen. Dass dies ein nur auf den ersten Blick skandalöser, auf den zweiten Blick hingegen selbstverständlicher Sachverhalt ist, darauf hat Carlos Spoerhase vor Kurzem pointiert hingewiesen.¹ Denn *anders* als der normale Romanleser liest die Literaturwissenschaftlerin schon dann, wenn sie sich, ihrer Forschungsfrage folgend, eines hin- und herblätternen, eines überfliegenden, eines auf relevante Textstellen fokussierten Lektüremodus bedient. Und ins Nicht-Lesen kippt die literaturwissenschaftliche Umgangsweise mit Texten zum Beispiel regelmäßig dort, wo editionsphilologisch gearbeitet wird: Wenn ein Wort Buchstabe für Buchstabe entziffert werden muss, wird strenggenommen kein Text mehr gelesen; und beim Erstellen von Registern wird das literarische Werk keineswegs als ästhetische Einladung zur imaginativen Versenkung begriffen, sondern als Zeichen- und Wortmenge, die es systematisch zu erfassen und zu ordnen gilt.

Führt man sich in diesem Sinne vor Augen, dass die Literaturwissenschaft neben der konzentrierten, ununterbrochenen und versenkenden Lektüre immer schon andere Formen des lesenden und nicht-lesenden Umgangs mit Literatur praktiziert hat, dann verliert das, was seit einigen Jahren unter der Zuhilfenahme von Computern (und unter der Bezeichnung ›Digitale Literaturwissenschaft‹ oder auch, weiter und englisch gefasst, *Digital Humanities*²) mit Texten angestellt wird, ein wenig von seiner Neuheit – und womöglich auch von seiner Fremdheit. Die Digitale Literatur-

wissenschaft ist dabei kein gänzlich eigenständiges Forschungsfeld, sie ersetzt nicht die Interpretation von Texten oder gar die imaginative Lektüre; sie will diesen »natürlichen« Umgang mit Texten aber doch durch einen anderen, digitalen Zugang ergänzen. Dieser digitale Zugang ist in der Regel ein quantitativer, was zunächst nichts anderes bedeutet, als dass man hier insbesondere auf das zurückgreift, was Computer deutlich besser können als der Mensch, nämlich zählen. Um ein Beispiel zu nennen: Die Frage, wie häufig Fontane in seinen Romanen »Potsdam« erwähnt, lässt sich lesend nur mit erheblichem Zeitaufwand beantworten, der Computer hingegen liefert die Antwort in Sekunden (sie lautet »32«).³

Dass wir es hier mit einer denkbar einfachen Frage zu tun haben, die allein auf einer Zähloperation beruht und deren wissenschaftlicher Erkenntniswert zudem recht gering ist, ist unbestreitbar. Die digitalen Werkzeuge jedoch, die Informatik oder Computerlinguistik heute bereitstellen, ermöglichen deutlich anspruchsvollere, komplexere Fragen, die sich etwa statistischer Operationen oder Techniken des maschinellen Lernens bedienen. Ob diese Fragen für die Literaturwissenschaft auch sinnvoll sind und ob die Antworten, die die digitalen Werkzeuge geben, uns auch etwas Neues über die literarischen Texte sagen – das zu erproben und auszuloten, ist die Mission, zu der die Digitale Literaturwissenschaft angetreten ist. Mit noch offenem Ausgang.

Seine im (besten Sinne) traditionellen philologischen Forschungsprojekte flankierend, hat sich das Theodor-Fontane-Archiv in den vergangenen Monaten für Fragen und Methoden dieser Digitalen Literaturwissenschaft geöffnet; ein wenig skeptisch, vor allem aber neugierig, ob diese neuen Methoden der Literaturwissenschaft nicht auch neue, andere, interessante Zugänge zu Theodor Fontane eröffnen könnten. An diesem laufenden Experiment möchten wir die möglicherweise ebenfalls neugierigen Leserinnen und Leser der *Fontane Blätter* teilhaben lassen.

Die vier im Nachfolgenden abgedruckten, jeweils kurzen Präsentationen sind das Ergebnis eines ebenfalls eher ungewöhnlichen Veranstaltungsformats. Im Juli 2018 hat das Theodor-Fontane-Archiv, in Kooperation mit Prof. Dr. Heike Gfrereis vom Deutschen Literaturarchiv Marbach, mehr als 20 junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Studenten und Studentinnen aus Potsdam, Basel, Stuttgart, Göttingen, Wien und Moskau zu einem philologischen »Hackathon« eingeladen. Ein Hackathon (eine Wortbildung aus »Marathon« und englisch »Hacken«, letzteres meint so viel wie »technisches Tüfteln«) ist eine im Bereich der Informationstechnologie etablierte Form der gemeinsamen, also der kollaborativen Softwareentwicklung. Mehrere Teams treffen sich für einige Tage und versuchen in dieser Zeit, gemeinsam Fragen zu beantworten, Analysen durchzuführen, Ergebnisse zu erarbeiten.

Im Fall unseres Fontane-Hackathons ging es darum, Möglichkeiten der digitalen Analyse von Fontane-Texten zu erproben. Zu diesem Zweck haben die teilnehmenden Teams einige Wochen vor dem Hackathon digitale Texte erhalten: sämtliche Romane von Fontane, sämtliche *Wanderungen*, auch sämtliche Fontane-Gedichte, zudem Hunderte von Briefen und Literaturkritiken⁴. Aus diesen digitalen Texten konnten die Teams eine Auswahl treffen, um während des Hackathons Fragen an diese Texte stellen, die sich mit digitalen Werkzeugen beantworten lassen. Hackathons sind dabei im Grunde kleine, für einen überschaubaren Zeitraum eingerichtete Labore, in denen verschiedene Experimente erarbeitet werden.

Eine Auswahl dieser im Juli in den Räumen des Theodor-Fontane-Archivs durchgeführten Experimente möchten wir mit den hier abgedruckten Präsentationen vorstellen. Alle ausgewählten Experimente befassen sich mit den Romanen Fontanes, einige sogar nur mit einzelnen Romanen, insbesondere mit *Effi Briest*. Das erste Experiment fragt nach Wörtern, die Fontane in seinen Romanen exakt einmal verwendet hat. Das zweite Experiment geht der Frage nach, welche Sinne in Fontanes Romanen dominieren und untersucht zu diesem Zweck die Wahrnehmungsverben. Im dritten Experiment rückt *Effi Briest* in den Fokus: Analysiert wurden hier die direkten Reden der Hauptfiguren aus dem Roman, wobei ermittelt wurde, welche Wörter die einzelnen Figuren am häufigsten verwenden. Auch das vierte Experiment schaut auf die direkten Reden der Figuren in *Effi Briest*, wählt aber einen anderen Ansatz: Gefragt wurde hier, welche Eigenschaften für die Rede einer Figur besonders charakteristisch sind.

All diese, in der Regel noch sehr einfach gehaltenen Experimente sind dabei insofern offen, als sie wiederum zu Fragen und zumal zur weiteren Forschungsarbeiten anregen wollen, ja solcher weiteren, vertiefenden Forschungen unbedingt bedürfen. Was die folgenden Präsentationen mithin nicht liefern, sind abschließende Antworten. Sie wollen vielmehr dazu einladen, die gewonnenen Ergebnisse – die Listen, Tabellen, Statistiken und Grafiken – neugierig zu begutachten, dabei zu prüfen und auszuloten, was uns diese Ergebnisse der digitalen Analysen über Fontanes Werke sagen könnten und welche anderen, vielleicht besseren Fragen sich mithilfe der digitalen Werkzeuge formulieren lassen. Denn wir stehen, was diesen digitalen Zugang zu Fontane betrifft, erst am Anfang.

Anmerkungen

1 Carlos Spooerhase: *Lese lieber ungewöhnlich*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.11.2015, URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/forschung-und-lehre/fehlt-wissenschaftlern-konzentration-fuers-lesen-13877905-p3.html>

2 Einführend in dieses Forschungsfeld: Fotis Jannidis, Hubertus Kohle, Malte Rehbein (Hrsg.): *Digital Humanities. Eine Einführung*. Stuttgart 2017.

3 Eine wenig beeindruckende, von Fontanes distanzierterem Verhältnis zu ›Potsdam‹ zeugende Zahl: ›London‹ etwa wird 39 Mal erwähnt, ›Paris‹ 50 Mal, ›Wien‹ 50 Mal, ›Kopenhagen‹ sogar ›53‹ Mal (allerdings vor allem in *Unwiederbringlich*), ganz zu schweigen von ›Berlin‹ mit 271 Erwähnungen. – Immerhin jedoch schneidet Potsdam besser ab als ›Rom‹ (30), ›Venedig‹ (16), ›Hamburg‹ (15), ›Dresden‹ (15), ›Leipzig‹ (8) oder ›München‹ (4), um nur einige weitere Beispiele zu nennen.

4 Nutzungsrechte, die von Verlagen gehalten und leider nicht frei gegeben werden, machen es derzeit nicht möglich, bei quantitativen Analysen mit den aktuellsten Fontane-Ausgaben (also insbesondere mit der GBA) zu arbeiten. Da die quantitativen Analysen jedoch recht robust gegenüber philologischen Details sind, stellt dies kein Problem für die Aussagekraft der Analysen dar, zumal wir auf ältere wissenschaftliche Ausgaben zurückgreifen konnten: Für die Analysen auf dem Hackathon, die hier ausschnittsartig präsentiert werden, wurde im Fall der Wanderungen und der Gedichte als Textgrundlage die NFA, im Fall der Romane die AFA verwendet. Die Dateien wurden aus dem freien und offenen, mit Mitteln des BMBF aufgebauten Repository »TextGrid Repository« übernommen (siehe <https://textgridrep.org/> – TextGrid Consortium. 2006–2014. TextGrid: A Virtual Research Environment for the Humanities. Göttingen: TextGrid Consortium. textgrid.de). Die Daten zu den Briefen und den Literaturkritiken stammen aus Editionsprojekten des Theodor-Fontane-Archivs.

Zwischen »Weltverbesserungsleidenschaft« und »Schmetterlingsschlacht«. Seltenste Substantive in Fontanes Romanen

Peer Trilcke in Zusammenarbeit mit Luisa Billepp,
Kristina Genzel, Lena Keil, Tabea Klaus, Mona Mia Kurz,
Anneke Siedke, Christian Ziesmer

Zu den stilistischen Auffälligkeiten von Fontanes Prosa gehört die Erfindung von Worten, insbesondere von Nominalkomposita, also Zusammensetzungen aus mehreren Substantiven, man denke etwa an den »Angstapparat«¹ Innstetens in *Effi Briest* oder die »Generalwelthanbrennung«,² die Dubslav in *Der Stechlin* heraufziehen sieht. Solche originellen Wortbildungen entfalten ihre Wirkung gerade durch ihre Seltenheit, die ihnen ein besonderes Gewicht gibt. Sie besitzen eine geradezu namensartige Bezeichnungskraft, so als wären sie allein für das gemacht, auf das sie in der spezifischen Situation angewendet werden.

Nun fallen solche Worte angesichts ihrer Originalität durchaus auch bei der »normalen« Lektüre auf, allerdings werden sie auch schnell überlesen. Was mit den Mitteln einer solchen Lektüre darüber hinaus nahezu unmöglich ist, das ist die Feststellung, ob eine bestimmte Wortprägung nicht nur selten, sondern gar einzigartig ist. Derartige Worte, die in einem Text oder einer Textsammlung (also einem sogenannten Korpus) lediglich einmal vorkommen, werden als »Hapaxlegomenon« bezeichnet, abgeleitet von griechisch ἅπαξ (hápax, einmal) und λεγόμενον (legómenon, was gesagt wird). Eine Möglichkeit, der besonderen Originalität von Fontanes Sprachverwendung auf die Spur zu kommen, könnte nun die Suche nach solchen Hapaxlegomena sein.

Grundlage der folgenden Analyse ist das gesamte Romanwerk Theodor Fontanes, also die 17 Romane (der Begriff wird hier im weiten Sinne verwendet, umfasst also auch als »Erzählungen« betitelte Texte wie etwa *Schach von Wuthenow*), einschließlich des postumen Romans *Mathilde Möhring*. Aus den Romanen wurden in einem ersten Schritt zunächst alle Substantive extrahiert. Die Voraussetzung für diesen Schritt bildet ein digitales Werkzeug zur automatisierten Wortartenerkennung (ein sogenannter »Part-of-Speech-Tagger«, das von der Forschung zur maschinellen Sprachverarbeitung (dem »Natural Language Processing«) entwickelt wurde und das mit einer sehr hohen Präzision für jedes Wort die Wortart bestimmt.

Die auf diese Weise extrahierten Substantive wurden in einem zweiten Schritt lemmatisiert, das heißt auf ihre Grundform zurückgeführt. Der Plural »Häuser« wurde entsprechend auf den Singular »Haus« zurückgeführt, der Genitiv »Hauses« wurde auf den Nominativ »Haus« zurückgeführt. Auf diese Weise konnte garantiert werden, dass es sich wirklich um ein nur einmal verwendetes Wort und nicht etwa nur um eine einmalig verwendete Flexionsform eines Wortes handelt.

Als Ergebnis dieser vorbereitenden Schritte (»Preprocessing«) lag eine Liste mit allen von Fontane in seinen Romanen verwendeten Substantiven in ihrer jeweiligen Grundform vor. Diese Liste wurde im nächsten Schritt ausgezählt, was eine Rangliste ergab, in der für jedes lemmatisierte Substantiv in Fontanes Romanwerk die Anzahl seiner Vorkommnisse angegeben war. Die ersten Einträge – in diesem Fall wurden die ersten 20 gewählt – dieser Rangliste (Tab. 1) zeigen die häufigsten Substantive in Fontanes Romanwerk, die hier zur Veranschaulichung angeführt seien. Zum Vergleich präsentieren wir zudem die nach exakt der gleichen Methode erhobenen zwanzig häufigsten Substantive in den *Wanderungen*, einschließlich der *Fünf Schlösser* (Tab. 2).³

Rang	Substantiv	Anzahl	Prozentualer Anteil
1	Frau	2.235	1,24
2	Tag	1.824	1,02
3	Herr	1.719	0,96
4	Wort	1.315	0,73
5	Haus	1.243	0,69
6	Hand	1.227	0,68
7	Zeit	1.017	0,57
8	Kind	895	0,50
9	Stunde	843	0,47
10	Augenblick	826	0,46
11	Jahr	818	0,46
12	Gott	787	0,44
13	Herz	735	0,41
14	Mann	722	0,40
15	Leben	694	0,39
16	Auge	646	0,36
17	Mutter	636	0,35
18	Seite	621	0,35
19	Welt	591	0,33
20	Weg	590	0,33

Tab. 1:
Die 20 häufigsten
Substantive in
Fontanes Roman-
werk (Gesamtzahl
der Substantive:
179.657)

Rang	Substantiv	Anzahl	Prozentualer Anteil
1	Jahr	1.776	1,23
2	Zeit	1.312	0,91
3	König	1.066	0,74
4	Tag	1.019	0,71
5	Prinz	843	0,58
6	Schloß	771	0,53
7	Stelle	696	0,48
8	Herr	690	0,48
9	Haus	684	0,47
10	Leben	671	0,46
11	Frau	655	0,45
12	Name	608	0,42
13	Bild	586	0,41
14	Kirche	585	0,40
15	Stadt	544	0,38
16	Mann	517	0,36
17	Hand	513	0,36
18	Seite	509	0,35
19	Wort	458	0,32
20	Regiment	421	0,29

Tab. 2:
Die 20 häufigsten
Substantive in den
*Wanderungen
durch die Mark
Brandenburg*
(Gesamtzahl
der Substantive:
144.447)

Wir lassen die Ergebnisse an dieser Stelle unkommentiert, weisen nur darauf hin, dass sie durch den Vergleich – in diesem Fall zwischen den Romanen und den *Wanderungen* – an Aussagekraft gewinnen, sodass die Erhebung von weiteren vergleichbaren Daten zu anderen Autorinnen und Autoren, etwa zu Theodor Storm, Wilhelm Raabe, E. Marlitt, Gottfried Keller oder Gustav Freytag, einen an diese Analyse anschließenden Forschungsauftrag darstellt.

Aus der Rangliste, die die Grundlage für die oben angeführten Tabellen bilden, lassen sich nun auch die Hapaxlegomena extrahieren. Allerdings müssen diese anders angeordnet werden, denn anders als die oben angeführten, nach ihrer Häufigkeit angeordneten Substantive kommt jedes Hapaxlegomenon nur einmal vor. Dabei zählt das Roman-Korpus insgesamt 16.713 dieser einmaligen Substantive. All diese Wörter zu präsentieren ist weder sinnvoll, noch machbar. Da wir aber auf der Suche nach besonders originellen Wortschöpfungen sind, die sich – nach Art der »Generalweltanbrennung« – nicht immer, aber doch häufig durch eine gewisse Länge aus-

zeichnen, führen wir in den folgenden Listen jeweils die längsten einmaligen Substantive aus den Romanen an, wobei wir bei Wörtern mit 29 Zeichen beginnen und bei Wörtern mit 19 Zeichen enden. Insgesamt umfasst die Liste 537 Wörter.

Nicht in allen Fällen konnten mit dieser Methode wirklich originelle Wortbildung ermittelt werden, mitunter sind wir auf bei Fontane zwar einmalige, in anderen Kontexten jedoch durchaus übliche Wörter gestoßen, etwa auf den »Universitätsprofessor«⁴ oder die »Unwahrscheinlichkeit«.⁵ Dass auch diese eher gewöhnlichen Wörter bei Fontane selten sind, ist gleichwohl bezeichnend.

Die längsten einmaligen Substantive in Fontanes Roman-Werk

durchschnittsheldengeschichte
weltverbesserungsleidenschaft
gesandtschaftsattachéhaltung
wiederverheiratungsgeschichte
feuerversicherungsmännchen
hagelversicherungssekretär
konventiklerbeschränkung
menschheitsbeglückungsidee
natürlichkeitsversicherung
reinheitswiederherstellung
repräsentationsweinflasche
unterhaltungspräliminarien
verklausulierungsparagraph
dragonerreservelieutenant
feierlichkeitsbetrachtung
feldherrngeschicklichkeit
freundschaftsleidenschaft
gerichtsdienerbledschild
gleichgültigkeitsgespräch
hauptunterscheidungspunkt
landwehrbezirkskommandeur
ministerialaufmerksamkeit
nachmitternachtsgeschichte
premierlieutenantshaltung
versicherungsgesellschaft
aufmerksamkeitsbezeugung
ausschmückungsgegenstand
ausstellungsparktürmchen
behandlungssonderbarkeit

gardegrenadierbataillone
generalfinanzpächterhaus
generalfinanzpächterzeit
geschlechtsüberspringung
gesellschaftsraffinement
gewissensbeschwichtigung
hauptgeschäftsverbindung
herrlichkeitsvorstellung
komplementärfarbengesetz
liebblingsversammlungsort
mottenvertreibungsmittel
oberflächlichkeitsfragen
professorentochterdünkel
riesenbocksbeutelflasche
schauspielergesellschaft
vertraulichkeitsausdruck
volksbeglückungsprogramm
überlegenheitsbewußtsein
begrüßungsangelegenheit
dampfschiffahrtsstation
dampfschiffanlegestelle
durchschnittsgeschichte
durchschnittsverhältnis
flachlandterritorium
franzosenfreundlichkeit
freundschaftsschließung
freundschaftsverhältnis
gemütlichkeitsrangliste
gesellschaftsexpedition

gesellschaftsreformer
 gesundheitsspaziergang
 gichtbehandlungsmethode
 hauptlingserbfolgefrage
 kammergerichtspräsident
 klettergeschicklichkeit
 kriegsministerialoberst
 künstlerüberheblichkeit
 landwehrbezirkskommando
 menscheitsentwicklung
 philosophenherrlichkeit
 professorenuntersuchung
 unterscheidungsvermögen
 verdrießlichkeitsfalten
 versicherungssekretärin
 vertraulichkeitswendung
 wiedereroberungsversuch
 wiederverheiratuungsplan
 zeitungslersstandpunkt
 büchsenchußentfernung
 derfflingerremisenz
 dorfhonoratiorenschaft
 durchschnittsschönheit
 durchschnittstrauermaß
 einleitungsbetrachtung
 einrichtungsgegenstand
 emaillevergißmeinnicht
 familienaffektionswert
 fremdlandsenthusiasmus
 generalpächterstochter
 gesamtanschauungsweise
 hauptunterhaltungsform
 hintergrundsdekoration
 hinterstubenatmosphäre
 hochzeitsfeierlichkeit
 hussitenüberschwemmung
 höflichkeitsdeckmantel
 höflichkeitsstreiterei
 jungesellenwirtschaft
 kammergerichtsassessor
 kammermädchengeschwätz
 leidenschaftslosigkeit
 manschettenspezialität

menschenfreundlichkeit
 mohnpielenpräsentieren
 monarchenzusammenkunft
 nachmittagsspaziergang
 orientierungsfähigkeit
 originalitätshascherei
 phantasiebeschäftigung
 reisemarschallstriumph
 respektabilitätsflagge
 schmetterlingsschlacht
 schuhbürstenbackenbart
 selbstverständlichkeit
 sonnenuntergangsstunde
 subskriptionsballabend
 toilettenangelegenheit
 unterhaltungsbedürfnis
 unterschichtscharakter
 unzurechnungsfähigkeit
 verbesserungsvorschlag
 versenkungsvorrichtung
 verwaltungseigenschaft
 waschzettelhandschrift
 weichselüberschwemmung
 weihnachtsvorbereitung
 weihnachtswiegespräch
 widerstandsmöglichkeit
 wirtschaftsdepartement
 zärtlichkeitsbezeugung
 abschnittsüberschrift
 abschülberungszustand
 administrationstalent
 ausrüstungsgegenstand
 besserungsmöglichkeit
 birkenmaserbettstelle
 bleistiftstrichelchen
 butterblumenstielchen
 bürgerressourcenstube
 coulissenconnaissance
 destillationsgeschäft
 deutschkaiserlichkeit
 diensttagsgesellschaft
 dreifaltigkeitskirche
 durchschnittsmenschen

empfangsfeierlichkeit
entstehungsgeschichte
erzieherinnenlaufbahn
erziehungsphilisterei
examinationsverfahren
fortschrittsbedürfnis
freundschaftsstellung
frühstücksverständige
garnisonkirchenküster
gelegenheitsschöpfung
generalkladderadatsch
generalkonsulstöchter
generalsuperintendent
generalweltanbrennung
gerichtsreferendarius
gesandtschaftsattaché
geschlechtsanschauung
gesellschaftstoilette
gesellschaftsvirtuose
gespenstergeschichten
guillotinenwirtschaft
hauptsehenswürdigkeit
herrschergeschlechter
hohenzollernschlösser
junggesellenpantoffel
konsistorialratsfigur
kornpreisunterhaltung
kupferschmiedegeselle
landsturmherrlichkeit
landsturmorganisation
laternenansteckerstil
liebblingsunterhaltung
materialwarengeschäft
methodistenpredigerin
musterwirtschaftsplan
oberzeremonienmeister
patriarchengeschichte
perückengelehrsamkeit
pfefferkuchenbäckerin
prinzessinnengespräch
probegeschwindschritt
ratsherreneigenschaft
regierungsmechanismus

respektabilitätsanzug
repräsentationstugend
selbsterhaltungstrieb
selbstsuchtslosigkeit
seminaristenpferdefuß
telegraphenverbindung
terrainbeschaffenheit
tiergarten Spaziergang
totenkopfphysiognomie
unabhängigkeitsgefühl
universitätsprofessor
unterdrückungsversuch
verführungsgeschichte
verlobungsankündigung
vierundzwanzigpfünder
weihnachtsheiligabend
weihnachtsvorstellung
weihrauchfaßschwenken
wissenschaftsmenschen
wohltätigkeitskonzert
zerstreuungsbedürfnis
ähnlichkeitsbedürfnis
ängstlichkeitsprovinz
überschwemmungswasser
abschreckungstheorie
abschätzungsvermögen
abstammungserwartung
advokatenpffiffigkeit
allerschmerzlichstes
allerweltsstandpunkt
artigkeitsverbeugung
backenknochenbildung
bahnhofsgepäckträger
bankierschwiegersonn
bataillonskommandeur
begeisterungsgebäude
beleuchtungskünstler
bravourangelegenheit
brettschneidebranche
broschenüberreichung
charakteraufrechnung
charakterschilderung
cotillonüberraschung

darstellungsvermögen
delikatessenhandlung
dorfschulmeisterlein
ebenbürtigkeitsregel
einrichtungsmaterial
einschenkekunststück
einsegnungscharakter
erbschaftsgeschichte
ermutigungspromenade
erweckungsgeschichte
farbenverwandtschaft
feierlichkeitsgefühl
fischzuchtsbroschüre
fortschrittlerstimme
friedrichstraßenecke
fünfpennigersparnis
gemeinschaftlichkeit
gerechtigkeitsgefühl
gesamtaufmerksamkeit
geschichtenerzählung
geschichtsschreibung
geschichtsunterricht
gesellschaftsklatsch
gesellschaftsverkehr
gesichterschneiderei
gespenstergeschichte
gesundheitsrücksicht
giebelfensterscheibe
granatblütengarnitur
grundverschiedenheit
hochfahrenheitsmiene
hochlandserscheinung
hofklatschgeschichte
hohenzollernschlacht
hörnerschlittenfahrt
isthmusdurchstechung
jahrmarktsdruckbogen
jubiläumsausstellung
kaffeekekuchenpyramide
kammerherrnschlüssel
kavallerieregimenter
kollektivausstellung
konsistorialratskinn

konsistorialregiment
krankenpflegepflicht
krankheitsgeschichte
landesverwandtschaft
landpastorenrichtung
landschaftsschwärmer
landwehrbezirksmajor
lebensbequemlichkeit
leidenschaftlichkeit
liebblingsredewendung
liebblingsvorstellung
loyalitätsmätelchen
maiblumenausstellung
menschenschikanierer
mephistophelesschaft
nichtbildungszeichen
nichtstichhaltigkeit
niedergeschlagenheit
opernhausvorstellung
poggenpuhlhochgefühl
pommerschenvorurteil
provinzialhauptstadt
prädestinationslehre
puppenkleiderschrank
raketensteigenlassen
regierungsreferendar
reichstagsuferstelle
repräsentationsstück
räucherkerzchenqualm
schickedanzfanatiker
schicklichkeitsfrage
schlachtbeschreibung
schokoladenplätzchen
schreckensherrschaft
schulmeisteroriginal
schulmeisterstochter
schwindsuchtsfamilie
schwächlichkeitszeit
sehnsuchtsanwandlung
selbstsuchtlosigkeit
selbstverständliches
sensationsgeschichte
sicherheitsvademeikum

silvestervorstellung
sittlichkeitsproblem
sittlichkeitszustand
sommerschlittenfahrt
sonnenuntergangsbild
spätnachmittagssonne
streuselkuchenteller
strumpfwarengeschäft
tafelaufliegeplatz
tempelritterkenntnis
temperamentlosigkeit
trommelfellaffektion
unerschütterlichkeit
unsicherheitszustand
unwahrscheinlichkeit
vergessenheitsquelle
vergißmeinnichtaugen
vergißmeinnichtkranz
verwogenheitsfamilie
vormittagsschläfchen
vorurteilsalbernheit
wagenbaukonstrukteur
waldmeisterblättchen
weihnachtsevangelium
weltabgeschiedenheit
wiederbetretungsfall
wirtschaftsinspektor
zigeunerprophezeiung
zufriedenheitsepoche
übergangsministerium
überraschungsgericht
überzieherabendnebel
abstimmungsmaschine
administrationsjahr
allgemeinanschauung
altersängstlichkeit
amtsauptmannschaft
anmeldeförmlichkeit
anschauungsfreiheit
armensünderschleife
auffrischungsprozeß
augenbeschaffenheit
autoritätsausspruch

außerdienststellung
avantgardendivision
bernsteinausgrabung
betsaalkronleuchter
bodenbeschaffenheit
briefmarkenstreifen
buchstabeninschrift
butterblumenstengel
bücherweisheitssatz
campecheholzbranche
charakterbegründung
dampfschiffskapitän
derfflingerstandart
doktorkrickelkrakel
dschingiskhanartige
durchschnittsmensch
dänenfreundlichkeit
entscheidungsmoment
fahnenunteroffizier
familienähnlichkeit
feierlichkeitsrolle
feldsteingiebelwand
feuerwehrkommandant
flüsterunterhaltung
frühjahrsüberzieher
frühlingslandschaft
frühstücksvergleich
fünfzigpfennigbazar
fünfzigpfennigstück
gartensalonschwelle
geburtstagsgeschenk
geburtstagsgirlande
gefangenentransport
gefühlsefferveszenz
geheimkorrespondent
geheimkorrespondenz
gemeinderatssitzung
generalanwaltschaft
generalbegeisterung
generalnivellierung
generalstabsgebäude
generositätskomödie
gesellschaftsklasse

gesellschaftssphäre
 gesellschaftszirkel
 gespensterbedürfnis
 gesprächsanknüpfung
 gewitterschilderung
 golddruckaufschrift
 grandseigneurschaft
 grenadierbataillone
 großböttchermeister
 harmlosigkeitsallür
 hauptaufmerksamkeit
 haupttagesneuigkeit
 hauptverkehrsstraße
 heizungsdepartement
 hinrichtungsschwert
 hintergrundsgestalt
 hinterrückssprechen
 häßlichkeitsgalerie
 infanterieabteilung
 infanteriebataillon
 karneoluhrschlüssel
 kartoffelprinzessin
 kavallerieabteilung
 kirchendachreliquie
 kirschwasserflasche
 kladderadatschfigur
 kommerzienratstitel
 kommissionsgeschäft
 kommunikationslinie
 konfirmationsstunde
 konrektorverpuppung
 kriegsgerichtsszene
 kriegskameradschaft
 kriegskorrespondent
 kriegsüberlegenheit
 kunststopfereifrage
 kuriositätenamateur
 landschaftsbildchen
 Lieblingsbehauptung
 Lieblingserinnerung
 literaturgeschichte
 machtvollkommenheit
 mamelukvernichter

mattigkeitsausdruck
 melancholischwerden
 ministerialanekdote
 ministerialdirektor
 mittagsunterhaltung
 mohrenapotheckerlein
 morgenspaziergänger
 nachbarcompartment
 nachmittagsausfluge
 nachmittagsprediger
 namensverwechslung
 nationalausstellung
 neuerungsenthusiast
 neujahrsgratulation
 nordpolfahrergruppe
 oberaufsichtsposten
 offiziositätsphrase
 pensionsvorsteherin
 personenverzeichnis
 pfefferkuchengegend
 pferdebahngeklingel
 prinzessinnenschaft
 prinzipienlosigkeit
 promenadenbegegnung
 prämonstratenserbau
 riesenzerknirschung
 schankgerechtigkeit
 schlachtaufstellung
 schlafstufenfenster
 schlitterbahnstelle
 schlittschuhstiefel
 schneidigkeitsideal
 schnellphotographie
 schreibunsicherheit
 schrullenhaftigkeit
 schuldverschreibung
 schweizerbewußtsein
 schweizergeschichte
 schweizerlandschaft
 schwiegermutterherz
 schönheitskategorie
 schützenplatzstelle
 selbstentschließung

selbstpersiflierung
seminaristenhochmut
sensationsnachricht
septemberaufenthalt
sicherheitsassessor
sichselbstvergessen
spießbürgerlichkeit
spätnachmittagsgast
spätnachmittagsonne
spätnachmittagszuge
staatszugehörigkeit
tapferkeitsmedaille
theaterenthusiasmus
theatervorhangthema
toilettengegenstand
tornisterschnallung
triglauffvorstellung
unredensartlichkeit
unterschiedlichkeit
unterstaatssekretär
unterweltsjahrmarkt
unwiderstehlichkeit
verklärungsschimmer
verlegenheitsmoment
verpflegungsfinesse

verpflegungsmagazin
verschwörungschance
vertrauensseligkeit
verwunderungsausruf
visitenkartenschale
vorachtundvierziger
wegelagerungsetappe
weihnachtscharakter
weihnachtspantomime
weihnachtspelzkappe
weltfriedensbrecher
welteildurchquerer
wiederumquartierung
wilhelmsstraßenecke
winterbekanntschaft
wirtlichkeitsunruhe
wissenschaftsmensch
wohnungseinrichtung
zahlungseinstellung
ziegelstreichersohn
zusammengesuchtsein
zärtlichkeitsanflug
zärtlichkeitsmensch
zärtlichkeitsschlag

Anmerkungen

- 1 GBA *Der Stechlin*. 2. Aufl. 2011, S. 77.
- 2 GBA *Effi Briest*. 1998, S. 157.
- 3 Grundlage für die vier *Wanderungen*-Bände ist die *Wohlfeile Ausgabe* von 1892.
- 4 GBA *Vor dem Sturm*. Bd. 3/4. 2011, S. 74.
- 5 GBA *Vor dem Sturm*. Bd. 1/2. 2011, S. 287.

Es riecht, es schmeckt, es berührt. Sinneswahrnehmungen in Fontanes Romanen

Christian Ziesmer, Mona Mia Kurz, Anneke Siedke

Die Welt der Sinne ist ein ›weites Feld‹. Ebenso ist die Wahrnehmung der literarischen Figuren in den Romanen vielfältig und auf den ersten Blick von den RezipientInnen nicht unmittelbar zu erfassen. Dass Fontanes Figuren sehen und hören, mag nicht verwundern, aber auf welche Weise lässt Theodor Fontane seine Erzähler und Figuren in den Romanen noch wahrnehmen? Dieser Frage hat sich unsere Potsdamer Forschungsgruppe im Rahmen des Hackathons gewidmet und zu diesem Zweck die Wahrnehmungsverben in Fontanes Romanen mit Hilfe computergestützter Verfahren extrahiert und quantitativ analysiert. Dieses Projekt, das auch eine umfangreiche Phase der Datenvorbereitung umfasste, soll im Folgenden ausführlicher dargestellt werden. Es basiert auf drei Fragestellungen:

- Mit welchen Häufigkeiten verwendet Fontane in seinen Romanen Verben, die sich unterschiedlichen Sinnessystemen der Wahrnehmung zuordnen lassen?
- Unterscheiden sich die Romane in Hinblick auf die Verwendung von Wahrnehmungsverben der unterschiedlichen Sinnessysteme?
- Ist eine Verschiebung bei den Sinnessystemen im zeitlichen Verlauf des Romanwerks erkennbar?

1. Datenvorbereitung

In einem ersten Arbeitsschritt wurden die 17 Romane¹ Theodor Fontanes (die 16 zu Lebzeiten publizierten sowie *Mathilde Möhring*) mithilfe eines Part-of-Speech-Taggers – d.i. ein Programm, das automatisiert die Wortart jedes Wortes bestimmt – analysiert, sodass sämtliche Verben extrahiert und in den weiteren Schritten separat untersucht werden konnten. Die Verben wurden zudem automatisiert lemmatisiert, sie wurden also auf ihre Grundform zurückgeführt: Person, Numerus, Tempus, Modus und Genus

Verbi wurden entsprechend nicht berücksichtigt (z.B. wurden ›sah‹ oder ›sieht‹ gleichermaßen auf ›sehen‹ zurückgeführt).

Im folgenden Schritt wurde die Auswahl auf die Wahrnehmungsverben reduziert. Dazu wurde zunächst mithilfe der Datenbank *Germanet*,² die von der Universität Tübingen bereitgestellt wird, ein Lexikon von Wahrnehmungsverben aufgebaut. *Germanet* setzt Wortarten semantisch in Beziehung und gruppiert diese lexikalisch. Enthalten ist darin u.a. ein Datenpaket mit Perzeptionsverben, das für die computergestützte Analyse verwendet werden kann. Das genutzte Datenpaket umfasste 525 Perzeptionsverben, von denen nach einem Evaluationsschritt 424 übernommen wurden. Die Anpassung des Datenpaketes orientierte sich an der Klassifizierung der Sinnessysteme nach Harm.³

Die von *Germanet* erfassten Perzeptionsverben konnten nach eingehender Betrachtung teilweise den psychischen Prozessen (Kognition, Emotion und Motivation) zugeordnet werden, die nach Harm eng mit der Wahrnehmung interagieren,⁴ jedoch als eigenes System aufgefasst werden müssen. Deshalb wurde eine Trennung dieser Systeme vorgenommen und alle Perzeptionsverben gelöscht, die primär den psychischen Systemen zuzuordnen sind. Im Ergebnis ergab sich folgendes System an Sinneswahrnehmungen (Tab. 1).

Systeme der Sinneswahrnehmung				
Visuell	Akustisch	Chemisch	Vestibulär	Haut
z. B. sehen	z. B. hören	Geruch Geschmack	Körperwahrnehmung	Schmerz Druck

Tab. 1: Klassifizierung der Sinnessysteme nach Harm

Im anschließenden Schritt wurden die aus Fontanes Romanen extrahierten Verben nach diesem System klassifiziert; danach wurde – jeweils differenziert nach Roman – die Anzahl von Verben in den Klassen ermittelt sowie der prozentuale Anteil berechnet.

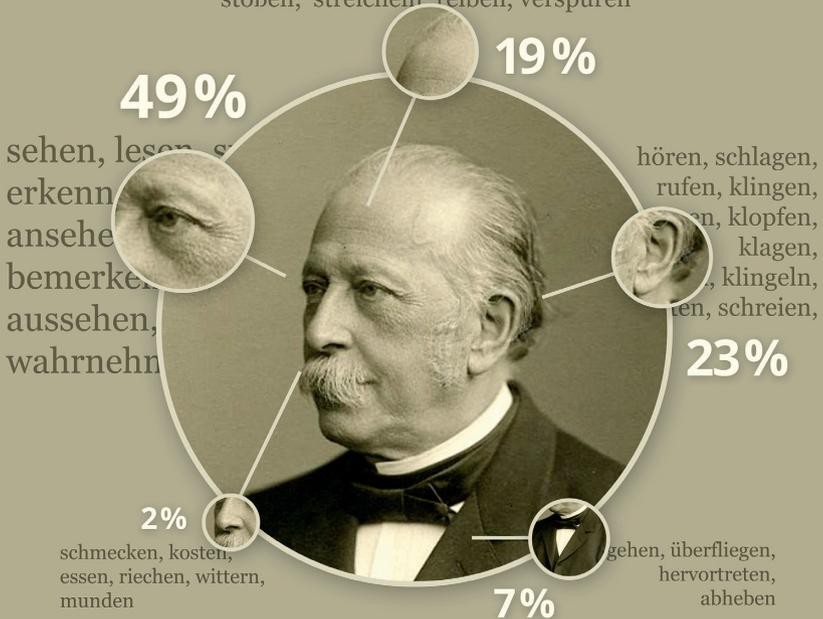
2. Ergebnisse

2.1 Gesamtvorkommen der Wahrnehmungsverben in den Romanen

Die durchgeführten Analysen ergaben die folgenden Ergebnisse, die sich zunächst auf das gesamte Roman-Korpus beziehen.

Wahrnehmungsverben in Fontanes Romanen

fühlen, brennen, empfinden, berühren,
stoßen, streicheln, reiben, verspüren



Die dargestellten Körperteile veranschaulichen die fünf Sinnesbereiche: visuell (Auge), akustisch (Ohr), Haut (Stirn), chemisch (Nase) und Körperwahrnehmung (Anzug). Die Prozentzahlen bilden das Vorkommen der jeweiligen Sinne in der Gesamtheit der Romane ab.

Abb. 1: Anteil des jeweiligen Sinnessystems in Prozent

Wie aus der Visualisierung ersichtlich wird, ist der Anteil der visuellen Wahrnehmungsverben mit 49% am größten: Fontane setzt offensichtlich einen starken Fokus auf die visuelle Wahrnehmung, die nahezu die Hälfte aller vorkommenden Wahrnehmungsverben ausmacht. Das akustische System mit 23% Anteil setzt sich mit nur wenigen Prozent von der Sinneswahrnehmung der Haut mit einem Anteil von 19% ab. Das vestibuläre System (7%) und das chemische System (2%) treten hingegen deutlich seltener in den Romanen Fontanes auf.

Des Weiteren wurden die Anteile der jeweils verwendeten Sinnesverben im Gesamtkorpus errechnet. Insgesamt verwendet Fontane 215.065 Verben, wovon 3,4% dem Visuellen, 1,57 % dem Akustischen, 0,13 % dem Chemischen, 1,38 % dem Vestibulären und 0,46% dem Sinnessystem der Haut zuzuordnen sind.

2.2 Wahrnehmungsverben im Vergleich

Die erhobenen Daten ermöglichen auch die detailliertere Betrachtung der Wahrnehmungsverben in einzelnen Romanen. Wie der Tabelle 1 zu entnehmen ist, variiert der Anteil der Sinnessysteme teilweise stark. Die Werte sind, gerundet auf zwei Nachkommastellen, in Prozent angegeben, die Zahl in Klammer gibt die Position im Ranking an. Die beiden untersten Zeilen geben den Mittelwert und die Standardabweichung an.

Wir verdeutlichen die Ergebnisse an einigen Beispielen:

- Im Roman *Cécile* ist die visuelle Wahrnehmung am dominantesten vertreten, wohingegen die akustische und vestibuläre Wahrnehmung geringer ausfällt.
- In *Grete Minde* ist die akustische Wahrnehmung sehr markant, dagegen die chemische Wahrnehmung insgesamt am schwächsten.
- Die chemische Wahrnehmung ist in *Mathilde Möhring* auffallend stark ausgeprägt, wobei hier ein statistischer Test (der Ausreißertest nach Grubbs⁵) sogar eine signifikante Abweichung von den anderen Romanen attestiert. Die vestibuläre Wahrnehmung ist ebenfalls recht hoch, die anderen drei Sinne sind dafür auffallend gering.
- Der Höchstwert der vestibulären Wahrnehmung ist im Roman *Unterm Birnbaum* zu verzeichnen, wohingegen die visuelle Wahrnehmung und die Sinnessysteme der Haut hier in geringerem Maße vorkommen.
- Die Wahrnehmungsverben der Sinnessysteme der Haut werden im *Schach von Wuthenow* am häufigsten verwendet, auch hier ergibt der Ausreißertest nach Grubbs eine signifikante Abweichung. Die visuelle Wahrnehmung ist hingegen gering ausgebildet.

	visuell	akustisch	chemisch	vestibulär	Haut
Vor dem Sturm (1878)	49,56 (7)	26,91 (3)	1,74 (7)	18,37 (17)	8,42 (2)
Grete Minde (1880)	47,26 (12)	28,74 (1)	0,70 (17)	27,16 (2)	5,29 (13)
Ellernklipp (1881)	47,21 (13)	23,9 (6)	1,02 (15)	22,58 (6)	5,27 (14)
L'Adultera (1882)	50,57 (4)	26,92 (2)	1,53 (10)	13,65 (16)	7,3 (5)
Schach von Wuthenow (1883)	44,87 (16)	24,37 (5)	1,35 (13)	18,37 (11)	11,02 (1)
Graf Petöfy (1884)	52,49 (3)	21,52 (10)	1,04 (14)	16,92 (15)	8,0 (3)
Unterm Birnbaum (1885)	43,73 (17)	21,18 (11)	1,36 (12)	28,7 (1)	5,01 (16)
Cécile (1887)	55,45 (1)	18,98 (14)	1,49 (11)	17,48 (14)	6,57 (9)
Irrungen, Wirrungen (1888)	46,47 (14)	21,01 (12)	2,60 (4)	23,46 (5)	6,59 (8)
Stine (1890)	48,14 (11)	24,86 (4)	2,64 (3)	17,98 (13)	6,34 (12)
Quitt (1991)	53,03 (2)	19,33 (13)	2,48 (6)	19,98 (9)	5,15 (15)
Frau Jenny Treibel (1892)	49,25 (8)	22,91 (8)	2,97 (2)	18,3 (12)	6,54 (10)
Unwiederbringlich (1892)	49,74 (6)	23,24 (7)	1,01 (16)	18,68 (10)	7,3 (6)
Effi Briest (1896)	48,33 (9)	18,9 (15)	1,62 (8)	24,22 (4)	6,89 (7)
Die Poggenpuhls (1896)	50,56 (5)	17,89 (17)	2,55 (5)	21,3 (8)	7,67 (4)
Der Stechlin (1897)	48,26 (10)	22,39 (9)	1,59 (9)	21,37 (7)	6,37 (11)
Mathilde Möhring (1906)	45,89 (15)	18,46 (16)	5,38 (1)	26,41 (3)	3,84 (17)
<i>Arithmetisches Mittel</i>	48,87	22,44	1,95	20,88	6,68
<i>Standardabweichung</i>	3,00	3,24	1,11	4,07	1,63

Tab. 2: Anteil der Wahrnehmungsverben nach Sinnessystem, differenziert nach den Romanen

2.3 Häufigste Wahrnehmungsverben im Roman-Korpus

Die erhobenen Daten machen es des Weiteren möglich, die häufigsten Wahrnehmungsverben – differenziert nach den fünf Sinnessystemen – anzuführen. In der folgenden Tabelle (Tab. 3) sind jeweils die fünf häufigsten Verben eines Systems aufgeführt.

	Visuell	Gesamt	%	Auditiv	Gesamt	%
Rang		7.108	100		3.328	100
1	sehen	3.561	50,10	hören	1.132	34,01
2	finden	954	13,42	schlagen	349	10,49
3	lesen	340	4,78	rufen	339	10,19
4	suchen	298	4,19	klingen	277	8,32
5	erkennen	248	3,49	singen	193	5,80

	Chemisch	Gesamt	%	Vestibulär	Gesamt	%
Rang		262	100		2.786	100
1	schmecken	76	29,01	gehen	2.510	90,09
2	aufnehmen	67	25,57	berühren	104	3,73
3	kosten	44	16,79	stoßen	80	2,87
4	essen	42	16,03	überfliegen	42	1,51
5	riechen	15	5,73	herantreten	38	1,36

	Haut	Gesamt	%
Rang		1.012	100
1	fühlen	369	36,46
2	brennen	153	15,12
3	empfinden	152	15,02
4	berühren	104	10,28
5	stoßen	80	7,91

Tab. 3: Liste mit den fünf am meisten verwendeten Wahrnehmungsverben, differenziert nach den Sinnessystemen

3. Methodenkritik

Bei der Erarbeitung und Auswertung der Daten sind einige Fragen offen geblieben, zudem lässt sich aus philologischer Sicht durchaus Kritik an der Methode formulieren. So ist beispielsweise die Auswahl der Wahrnehmungsverben nicht vollständig. Wie im Abschnitt *Datenvorbereitung* dargestellt, basiert die Analyse auf der Liste der Perzeptionsverben von *Germanet*, die überprüft und angepasst wurde. Dabei trat das Phänomen zutage, dass einige der Verben schlichtweg nicht auf das 19. Jahrhundert anwendbar waren, da sie zur damaligen Zeit noch keine Verwendung fanden. Zudem gibt es Verben, die nicht gebräuchlich waren.

Andere Verben wiederum, die in den Werken zu finden waren, standen teilweise nicht auf der Liste der Perzeptionsverben und wurden auch nicht ergänzt. Hier besteht die Gefahr, dass nicht alle Verben aus dem Bereich der Wahrnehmung Einzug in die Statistik erhielten.

Ein weiteres Problem der bereitgestellten Perzeptionsverben war die nicht eindeutige Zuweisung zu einem Sinnsystem. Daraus ergab sich, dass einzelne Verben wie zum Beispiel ›wahrnehmen‹ und ›bemerken‹ doppelt gewertet wurden.

Die Zuordnung der Wahrnehmungsverben wurde nach Richtlinien quantitativer Verfahren durchgeführt. Dadurch wurden nicht alle Wahrnehmungsverben in einem Zwischenschritt begutachtet und ggf. aus der Liste gelöscht. Somit blieb u.a. ›gehen‹ als vestibuläres Wahrnehmungsverb in der Liste enthalten. In der abschließenden Reflexion der Ergebnisse wurde dies kritisch hinterfragt, da insbesondere das Wahrnehmungsverb ›gehen‹ im Romankontext selten als sinnerfahrendes Element fungiert. ›Gehen‹, als sinnerfahrendes Element, wäre höchstens in einem hermeneutischen Spaziergang möglich. In den Romanen kommt dies jedoch sehr selten vor, die Fortbewegung findet vielmehr meist ohne weitere sinnerfahrende Bedeutung statt. Da der Anteil von ›gehen‹ mit 90,09% in Relation zu den anderen vestibulären Wahrnehmungsverben extrem hoch ist, müssen wir hier von Verzerrungen in den Daten ausgehen, da die nicht immer eindeutige semantische Funktion sowie mögliche metaphorische Ebenen der Wahrnehmungsverben nicht berücksichtigt wurden. Diesbezüglich ist auch ›überfliegen‹ zu nennen. Der vestibuläre Gebrauch konnte in nachträglich durchgeführten Stichproben nicht ermittelt werden. Entweder wird es als visuelles Wahrnehmungsverb (›Ich will ihn [den Brief] noch einmal überfliegen‹)⁶ oder in einer metaphorischen Funktion (›und ein Schimmer freudiger Überraschung überflog beide Damen‹)⁷ verwendet.

Zudem ist eine bloße Zuordnung der Wahrnehmungsverben zu den fünf Sinneskategorien nicht ausreichend, wie aus Tabelle 3 ersichtlich wird. Wahrnehmungsverben, etwa ›stoßen‹, können mehreren Sinnen zugeordnet werden, weshalb Dopplungen auftreten; auch kognitive Prozesse, die z.B.

durch ein tierisches Attribut des Wahrnehmens wie ›wittern‹ angezeigt werden, müssten in einem weiteren Überarbeitungsprozess noch einmal evaluiert werden.

Schließlich – und hierbei handelt es sich um ein Hinterfragen der generellen Methode – darf nicht vergessen werden, dass es sich bei quantitativen Textanalysen um Praktiken des *distant reading* handelt.⁸ Die Aussagekraft verbleibt ohne den weiteren Textbezug im Verfahren des *close reading*⁹ im Hypothetischen. Es ist daher sinnvoll, nach der digitalen Datenerhebung eine nähere (literatur-)wissenschaftliche Betrachtung folgen zu lassen.

4. Ausblick

Die hier präsentierten Ergebnisse quantitativer Textanalysen sind als Impulse zu verstehen, die im literaturwissenschaftlichen Sinne qualitativ weiterverarbeitet werden müssen. Sie sind als Indizien zu verstehen, die es weiterzuverfolgen gilt. Sie können beispielsweise bisher eher intuitive Lesarten unterstützen und bei der Analyse behilflich sein, etwa im Hinblick auf das empirische Faktum, dass in *Cécile* besonders ausgeprägt ›gesehen‹ wird.

Gleichzeitig sind die Ergebnisse auch an das Lesepublikum gerichtet, dem es nun möglich ist, die Romane erneut und nun unter einem besonderen Fokus zu lesen und so womöglich neu zu erfahren. So etwa, wenn es um die in den empirischen Daten offensichtliche, interpretativ noch zu erkundende Tatsache geht, dass die Akustik in *Grete Minde* eine besondere Rolle spielt. Die in der Datenanalyse erhobenen Informationen können also auch als ›Lesefoliet‹ für den Rezipienten dienen.

Anmerkungen

1 Wir unterscheiden im Folgenden nicht zwischen den Bezeichnungen ›Roman‹, ›Novelle‹ und ›Erzählung‹ für die Texte, sondern sprechen aus pragmatischen Gründen in allen Fällen von ›Roman‹.

2 Siehe <http://sfs.uni-tuebingen.de/Germanet> [letzter Zugriff: 31.07.2018]

3 Volker Harm: *Regularitäten des semantischen Wandels bei Wahrnehmungsverben des Deutschen*. Stuttgart 2000, S. 88.

4 Ebd., S. 89.

5 Frank Grubbs: *Procedures for Detecting outlying Observation in Samples*. In: *Technometrics* 11.1 (1969), S. 1 ff.

6 GBA *Vor dem Sturm*. Bd. 3/4. 2011, S. 267.

7 GBA *Schach von Wuthenow*. 1997, S. 8.

8 Der Begriff *Distant Reading*, der eine vom Einzeltext abstrahierende, stattdessen auf (digital erhobene) Muster in umfangreichen Textsammlungen abhebende Methode bezeichnet, wurde geprägt von Franco Moretti, vgl. ders.: *Distant Reading*. London, New York 2013.

9 *Close reading* ist eine Methode des intensiven Lesens eines Textabschnittes. Im engeren Sinne entstammt das Verfahren der amerikanischen Bewegung des New Criticism. Im weiteren Sinne ist *close reading* ein Werkzeug zur Textinterpretation, das einen Text zunächst einmal aus sich selbst heraus verstehen will. Dazu werden Muster und Motive herausgearbeitet, die die Wörter, Formulierungen und Sätze des Textes bilden. Definition nach Peter Wenzel: *New Criticism*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 191–195, hier S. 192 f.

Ein weites Wortfeld. Digitale Spurensuche in *Effi Briest*

Luisa Billepp, Kristina Genzel, Lena Keil, Tabea Klaus

Insbesondere in Theodor Fontanes späteren Romanen spielt das Gespräch eine zentrale Rolle. Dabei betont die Forschung immer wieder, dass auch die (Haupt-) Figuren über die Sprache charakterisiert bzw. als »Sprech-Bild«¹ konzipiert werden. Diese literaturwissenschaftlichen Beobachtungen bildeten die Grundlage für das folgende Projekt im Rahmen des Hackathons »Der Fontane-Code«, bei dem die Reden ausgewählter Figuren mit Hilfe digitaler Methoden untersucht wurden. In diesem Zusammenhang galt es, sprachliche Charakteristika der Hauptfiguren der Romane *Irrungen, Wirrungen* (1888), *Stine* (1890), *Effi Briest* (1896) und *Der Stechlin* (1897) einzeln zu betrachten, um deren Eigenschaften, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu ermitteln. Im vorliegenden Artikel sollen die am Roman *Effi Briest* durchgeführten, auf Inhaltsworte (wie Substantive, Verben, Adjektive) fokussierten Analysen exemplarisch vorgestellt und erläutert werden.

1. Vorgehensweise

Ein basaler Ansatz der digitalen Analyse konzentriert sich auf jene Wörter, die in einem Text oder einer Sammlung von Texten am häufigsten vorkommen (*most frequent words*, nachfolgend als MFW bezeichnet). Ziel unserer Analyse war es, für die wichtigsten Figuren in Fontanes *Effi Briest*, differenziert nach Wortarten, die jeweils 20 am häufigsten verwendeten Wörter zu ermitteln und näher zu betrachten. Bevor mit den eigentlichen Analysen begonnen werden konnte, musste zu diesem Zweck ein geeignetes Textkorpus erstellt werden. Hierfür wurde zuerst die gesamte Figurenrede aus *Effi Briest* extrahiert, um in einem zweiten Schritt die Sprechakte manuell den einzelnen Figuren zuzuweisen. Im Anschluss daran wurden jeweils sämtliche Redeanteile einer Figur in einem Text-Dokument zusammengefasst, so dass die Sprechakte der verschiedenen Figuren separat untersucht werden konnten.

Innerhalb der separierten Figurenreden wurden mithilfe eines sogenannten Part-of-Speech-Taggers – eines Programms, das automatisiert die Wortart für jedes Wort bestimmt – die Substantive, Verben und Adjektive identifiziert, jeweils separat extrahiert und ebenfalls in je einem Text-Dokument gespeichert. Diese Wortlisten wurden dabei in lemmatisierter Form angelegt. Bei der Lemmatisierung führt man die einzelnen Wörter auf ihre Grundform zurück, wodurch sie Tempus, Numerus und Kasus verlieren (aus »Häuser« wird z. B. die Grundform »Haus«, aus »ist« oder »bin« wird die Grundform »sein«). Die Entscheidung für eine Lemmatisierung erfolgte, um den Fokus insbesondere auf die Semantik der Äußerungen und weniger auf syntaktische Aspekte zu legen. Auf diese Weise konnte sichergestellt werden, dass unterschiedliche Flexionsformen desselben Wortes unter der Grundform zusammengefasst und nicht als Einzelfälle erfasst werden.

Diese Verfahrensschritte zur Vorbereitung der Daten für die Analyse (das sogenannte *Preprocessing*) sei an einem Beispiel veranschaulicht. Die erste direkte Rede des Romans, die von Effis Mutter Luise von Briest vorgebracht wird, lautet: »Effi, eigentlich hättest Du doch wohl Kunstreiterin werden müssen. Immer am Trapez, immer Tochter der Luft. Ich glaube beinahe, daß du so was möchtest.« Im Zuge des Preprocessing wurde daraus, in Hinblick auf die Substantive, die Liste »Kunstreiterin«, »Trapez«, »Tochter«, »Luft« extrahiert, in Hinblick auf die Verben die Liste »haben«, »werden«, »müssen«, »glauben«, »möchten«.

Die anschließende Analyse der auf diese Weise erzeugten Datensätze konzentrierte sich auf die Romanfiguren Effi von Briest, Geert von Innstetten, Major von Crampas, Luise von Briest und Roswitha. Entscheidend für die Auswahl einer Figur waren einerseits eine hohe Relevanz für die Handlung sowie andererseits ein Mindestmaß an Redeanteilen. Ein zu geringer Redeanteil einer Figur kann zu Ergebnissen führen, die im Vergleich zum Gesamtkorpus auch selten verwendete Wörter unter den MFW aufweisen. Bei einem insgesamt höheren Redeanteil gestalten sich die Sprechakte in ihrer Wortwahl hingegen deutlich differenzierter, wodurch die Liste eine höhere Anzahl hochfrequenter Wörter enthält.

Nach der Korpuserstellung und der Auswahl der Figuren wurden die Dokumente mit den Figurenreden digital analysiert, wobei die Häufigkeiten der Wörter ermittelt wurden. Um dabei den Fokus auf aussagekräftige Wörter legen zu können, wurde eine *Stopword*-Liste verwendet. Eine solche Liste definiert Wörter, welche bei der Auswahl der MFW ignoriert werden sollen und enthält vor allem Ortsnamen, Personennamen und Hilfs- und Modalverben (darüber hinaus auch Artikel, Pronomen und Konjunktionen, die in unserem Fall allerdings nicht zum Tragen kamen), da diese in nahezu jedem Redeanteil überdurchschnittlich häufig vorkommen. Die *Stopword*-Liste verhindert dementsprechend, dass sich die MFW vorrangig aus Wörtern wie »Effi«, »sein« oder »haben« zusammensetzen.

Details über die verwendeten *Stopwords* führen wir jeweils in Verbindung mit den Wortarten an.

2. Ergebnispräsentation

2.1 Adjektive

Rang	Roman	Figurenreden	Effi	Innsetten	Crampas	Luise	Roswitha
1	gut	gut	gut	gut	gnädig	gut	gnädig
2	gnädig	gnädig	alt	klein	gut	lieb	gut
3	klein	alt	schön	alt	alt	alt	arm
4	alt	klein	klein	lieb	heimlich	klein	lieb
5	groß	schön	lieb	ganz	richtig	jung	schrecklich
6	jung	lieb	groß	richtig	jung	groß	schlimm
7	schön	groß	wirklich	früh	lang	eigen	halb
8	halb	jung	lang	lang	schön	neu	schlecht
9	wirklich	lang	glücklich	halb	ganz	richtig	ordentlich
10	lang	wirklich	jung	schön	kurz	schön	richtig
11	ganz	richtig	sonderbar	jung	leer	sicher	schuld
12	früh	ganz	früh	recht	recht	wirklich	sonderbar
13	lieb	früh	neu	schlecht	weit	zärtlich	tot
14	hoch	hoch	ganz	wirklich	eigen	arm	alt
15	weit	glücklich	richtig	arm	herkömmlich	bang	dumm
16	glücklich	lieben	möglich	hübsch	hoch	einfach	faul
17	richtig	arm	schlimm	möglich	klein	fremd	fremd
18	neu	halb	kurz	wahr	liebenswert	ganz	glühend
19	rasch	schlecht	schwer	glücklich	romantisch	gesund	groß
20	kurz	neu	arm	groß	spät	glücklich	jung

Tab. 1: Die 20 häufigsten Adjektive (lemmatisiert) in *Effi Briest*

Adjektive dienen der Charakterisierung bzw. Bewertung von Gegenständen, Lebewesen, Vorgängen oder Zuständen. Die folgende Tabelle (Tab. 1) führt in der zweiten Spalte die 20 häufigsten Adjektive des gesamten Romans auf, gefolgt von den 20 meistverwendeten Adjektiven in sämtlichen Figurenreden zusammen. Die fünf übrigen Spalten listen dann die 20 häufigsten Adjektive der direkten Reden der fünf ausgewählten Hauptfiguren auf. Sofern zwei oder mehrere Wörter gleich oft vorkommen, wurden sie alphabetisch nach dem Anfangsbuchstaben sortiert. Da sich der Fokus unserer Analyse auf inhaltsreiche Wörter konzentrieren sollte, wurden folgende Wörter als *Stopwords* aussortiert: »anderer«, »erster«, »einzig«, »beinah«, »selber«.

Bei der näheren Betrachtung der 20 häufigsten Adjektive fällt zunächst auf, dass bei nahezu allen Hauptfiguren im Roman *Effi Briest* neben neutralen oft positiv besetzte Eigenschaftswörter aufgelistet werden. So stellt »gut« bei Effi, Innstetten und Luise das meistverwendete Adjektiv dar und nimmt bei Crampas und Roswitha den zweiten Rang ein. Abweichend hiervon weist Roswithas Sprachgebrauch insgesamt häufiger negativ besetzte Adjektive wie »schrecklich«, »schlimm« oder »schlecht« auf. Zugleich ist sie die einzige Figur, deren Wortliste nicht das positiv konnotierte Adjektiv »schön« enthält, welches wiederum bei den Reden der anderen vier untersuchten Figuren sogar unter den 10 MFW vertreten ist.

Zusätzlich konnte bei Crampas und Roswitha folgende Besonderheit beobachtet werden: Sie sind die einzigen Figuren, unter deren 20 MFW die Adjektive »wirklich« und »glücklich« nicht auftauchen. Dass bei beiden jeweils »gnädig« das häufigste Adjektiv ist, lässt sich darauf zurückführen, dass beide Effi mit der Wendung »gnädige Frau« anreden.

Zudem lassen sich Effi und Innstetten (15) sowie Effi und Luise (12) als Figurenpaare mit der höchsten Anzahl von gemeinsam verwendeten Adjektiven innerhalb der gesamten 20 MFW identifizieren. Des Weiteren konnten Effi und Innstetten (»früh«, »möglich«) neben Effi und Roswitha (»schlimm«, »sonderbar«) sowie Innstetten und Roswitha (»halb«, »schlecht«) als die Zweiergruppen ermittelt werden, welche über die höchste Anzahl an übereinstimmend und zugleich ausschließlich verwendeten Adjektiven verfügen. Im Gegensatz dazu ließen sich bei Luise und Innstetten keine »gemeinsamen« Adjektive finden, welche ausschließlich in ihren beiden Wortlisten enthalten sind.

Ferner weisen Crampas (8) und Roswitha (7) die meisten Adjektive auf, die jeweils ausschließlich unter ihren 20 MFW auftreten, wodurch selbst in ihren vergleichsweise geringen Redeanteilen ihre individuelle Redeweise deutlich wird. Interessanterweise findet sich in Effis Wortliste lediglich ein Adjektiv (»schwer«), das nur von ihr innerhalb der 20 MFW verwendet wird.

Teilweise lässt sich, insbesondere mit Hilfe der Wörter, die nur von einer Figur verwendet werden, ein interessanter Bezug zum Charakter des Sprechers herstellen. Hierbei sei insbesondere auf die Adjektive »heimlich«,

›liebenswert‹ und ›romantisch‹ von Crampas sowie die unter den 20 MFV von Roswitha vertretenen Wörter ›schrecklich‹, ›ordentlich‹ und ›tot‹ verwiesen.

2.2 Verben

Im Gegensatz zu den Adjektiven drücken Verben die Handlung oder den Zustand eines Subjekts aus. Die folgende Tabelle (Tab. 2) präsentiert, analog zur Adjektiv-Tabelle, die Ergebnisse für die jeweils 20 häufigsten Verben.

Rang	Roman	Figuren- reden	Effi	Inn- stetten	Crampas	Luise	Ros- witha
1	sagen	sagen	sagen	sagen	sehen	sagen	sagen
2	kommen	sehen	sehen	machen	gehen	gehen	kommen
3	sehen	kommen	kommen	sehen	kommen	sehen	gehen
4	gehen	wissen	wissen	wissen	sagen	kommen	denken
5	machen	gehen	machen	gehen	geben	sprechen	wissen
6	wissen	machen	denken	geben	glauben	wissen	sehen
7	nehmen	denken	gehen	kommen	machen	glauben	machen
8	geben	geben	glauben	denken	denken	denken	sitzen
9	stehen	glauben	geben	finden	hören	geben	fürchten
10	liegen	sprechen	nehmen	hören	liegen	heißen	glauben
11	denken	liegen	hören	tun	bleiben	leben	leben
12	sprechen	nehmen	bleiben	heißen	empfeh- len	machen	liegen
13	hören	hören	liegen	nehmen	gelten	liegen	heißen
14	finden	stehen	erzählen	sprechen	tragen	stehen	hören
15	glauben	finden	finden	glauben	tun	tun	nehmen
16	halten	tun	heißen	stehen	aussuchen	finden	sterben
17	heißen	heißen	nennen	bringen	erziehen	gehören	bringen
18	tun	bleiben	sprechen	halten	erzählen	nehmen	taugen
19	bleiben	halten	tun	bleiben	fallen	nennen	tun
20	lachen	kennen	halten	brauchen	gehören	aus- schütten	ansehen

Tab. 2: Die 20 häufigsten Verben (lemmatisiert) in *Effi Briest*

Als *Stopwords* ausgeschlossen wurden die Hilfsverben (»sein«, »haben«, »werden«) sowie die Modalverben (»dürfen«, »können«, »mögen«, »müssen«, »sollen«, »wollen«, zudem das wie ein Modalverb verwendbare »lassen«).

Betrachtet man die 20 Verben, welche von den einzelnen Figuren in *Effi Briest* am häufigsten verwendet werden, so fällt auf, dass hier vor allem Kognitionsverben besonders zahlreich auftreten. Insbesondere die Wörter »glauben«, »denken« und »wissen« kommen häufig, wenn auch unterschiedlich oft, bei den einzelnen Figuren vor, wobei Crampas eine Ausnahme darstellt, da er als einzige der untersuchten Figuren das Verb »wissen« nicht unter den 20 MFW aufweist.

Interessant ist auch, dass bei vier von fünf Figuren »sagen« das am häufigsten verwendete Verb ist. Auch hier stellt Crampas eine Ausnahme dar, da seine Liste als einzige nicht mit »sagen« beginnt, welches bei ihm lediglich Rang 4 einnimmt, sondern mit dem Begriff »sehen«. Bei *Effi* findet sich »sehen« an zweiter, bei *Innstetten* und *Luise* an dritter Stelle. Die Figuren zeichnen sich also durch eine ausgeprägte visuelle Wahrnehmung aus, während andere Wahrnehmungsverben wie »hören« nicht ganz so häufig genutzt werden.

Auch bei den Verben lassen sich einzelne Ausdrücke finden, deren Verwendung Aspekte des Charakters einer Figur besonders unterstreichen. Als interessantes Beispiel sei an dieser Stelle auf die häufige Verwendung des handlungsorientierten Verbs »machen« von *Innstetten* hingewiesen, welches bei ihm Position 2 der Wortliste einnimmt.

Bei manchen der Figuren sind Begriffe unter den 20 MFW aufgeführt, welche bei keiner anderen Figur gelistet werden. So zeichnet sich *Crampas* als einziger Charakter durch die Verwendung von »erziehen«, »aussuchen«, »fallen«, »gelten«, »tragen« und »empfehlen« aus, womit er gleichzeitig mit sechs Wörtern den höchsten Anteil von allein verwendeten Verben unter den 20 MFW aufweist. *Roswitha* gebraucht fünf Verben (»fürchten«, »sitzen«, »ansehen«, »taugen« und »sterben«) und *Luise* von *Briest* spricht als Einzige innerhalb der 20 MFW von »gehören« und »ausschütten«. Interessanterweise verwendet nur *Effi* kein einziges individuelles Verb als alleinige Sprecherin unter den 20 häufigsten Verben.

2.3 Substantive

Die im letzten Schritt betrachteten Substantive stellen in vielen Fällen den Gesprächsinhalt dar, da sie durch die Bezeichnung von tatsächlichen und abstrakten Gegenständen sowie Lebewesen das Thema einer Unterhaltung bestimmen. Bei den in der folgenden Tabelle (Tab. 3) präsentierten Ergebnissen wurden als *Stopwords* verwendet: »Frau«, »Herr«, »Mann«, darüber hinaus sämtliche Orts- und Personennamen (letztere einschließlich »Mama«,

›Papa‹, ›Tochter‹ und ›Vetter‹), nicht aber Funktionsbezeichnungen wie ›Fürst‹ oder ›König‹ und das im Roman zwar namensanalog fungierende, aber in seiner Häufigkeit interessante ›Chineser‹.

Rang	Roman	Figurenrede	Effi	Innsetzten	Crampas	Luise	Roswitha
1	Tag	Tag	Tag	Haus	König	Kind	Gott
2	Haus	Haus	Haus	Tag	Ritter	Herz	Tag
3	Kind	Gott	Kind	Chineser	Liebe	Person	Alte
4	Hand	Kind	Gott	Jahr	Leben	Brief	Chineser
5	Zeit	Zeit	Recht	Mensch	Tag	Frage	Kind
6	Wort	Jahr	Zeit	Leute	Wasser	Tag	Mensch
7	Brief	Mensch	Wort	Glück	Ding	Welt	Glück
8	Jahr	Geschichte	Freund	Stadt	Platz	Zeit	Katholische
9	Augenblick	Recht	Jahr	Geschichte	Wort	Glück	Kopf
10	Gott	Leben	Leben	Welt	Augenblick	Gott	Name
11	Stunde	Wort	Mensch	Wort	Ende	Haus	Amme
12	Leben	Sache	Name	Brief	Gedicht	Mensch	Angst
13	Mensch	Freund	Auge	Leben	Gott	Sache	Dienst
14	Sache	Ende	Ende	Recht	Hand	Seele	Geheimrat
15	Auge	Ding	Sache	Ende	Haupt	Art	Geschichte
16	Ding	Name	Geschichte	Fürst	Haus	Charakter	Haus
17	Recht	Leute	Woche	Gott	Kopf	Ding	Jahr
18	Name	Welt	Wohnung	Hand	Landrat	Ehrgeiz	Kirchhof
19	Woche	Brief	Dank	Ordnung	Leichtsinn	Gesellschaft	Koffer
20	Geschichte	Herz	Ding	Pastor	Spuk	Jahr	Lack

Tab. 3: Die 20 häufigsten Substantive (lemmatisiert) in *Effi Briest*

Bei den vorliegenden Analysen konnten drei Substantive ermittelt werden, die bei allen fünf Figuren unter den 20 häufigsten Wörtern gelistet sind. Hierbei handelt es sich um die Begriffe ›Gott‹, ›Tag‹ und ›Haus‹, wobei die beiden letztgenannten Wörter sogar die beiden ersten Ränge in den Listen von Effi und Innstetten einnehmen. Roswithas Liste beginnt mit dem Begriff ›Gott‹, welcher sich dagegen bei Innstetten eher am Ende der Tabelle befindet. Neben ›Tag‹ finden sich weitere temporale Begriffe, wie ›Jahr‹ bei vier der fünf untersuchten Figuren, ›Zeit‹ bei zwei Figuren und bei Effi darüber hinaus ›Woche‹, was tendenziell auf die Thematisierung von Zeit und Zeitwahrnehmung in dem Roman hindeutet.

In Bezug auf die Individualität ist Crampas' Wortliste hervorzuheben. Insgesamt elf Substantive sind hier enthalten, die bei den übrigen Figuren nicht auftreten, darunter ›Liebe‹, ›Ritter‹, ›Leichtsinn‹ und ›Augenblick‹. Im Vergleich dazu weisen Effi und Innstetten lediglich fünf, Roswitha ebenso wie Luise acht derartige Substantive auf, was jedoch ebenfalls im Zusammenhang mit dem Umfang der jeweiligen Sprechakte stehen könnte.

Ein weiterer Aspekt, der anhand der Ergebnisse erkennbar wurde, betrifft diejenigen Substantive, die ausschließlich in den Wortlisten zweier Figuren enthalten sind. So konnte zwischen Effi und Innstetten der Begriff ›Recht‹ identifiziert werden, bei Innstetten und Roswitha ist es hingegen der Begriff ›Chineser‹, welcher ausschließlich bei diesen beiden Figuren und darüber hinaus als dritt- bzw. vierthäufigster Ausdruck unter den 20 MFW auftritt. Innstetten und Crampas teilen wiederum das Wort ›Hand‹ miteinander, während bei Innstetten und Luise als einziges Figurenpaar der Begriff ›Brief‹ vertreten ist. Zuletzt sei an dieser Stelle ebenfalls erwähnt, dass das Wort ›Kind‹ lediglich bei den weiblichen Figuren unter den 20 MFW verzeichnet wird.

Insgesamt setzen sich die Wortlisten aller untersuchten Charaktere größtenteils aus neutralen oder positiv besetzten Substantiven zusammen, lediglich Roswithas Wortliste mit dem Begriff ›Angst‹ stellt an dieser Stelle eine Ausnahme dar.

3. Visualisierung

Für die visuelle Darstellung der zuvor beschriebenen Daten wurde ein grafisches Konzept entwickelt, das aus drei Kreisen, jeweils einer für jede Wortart, besteht. Diese ordnen sich um den Namen der jeweils sprechenden Figur an, die als Mittelpunkt der Grafik fungiert (siehe die drei im Anhang exemplarisch hier abgedruckten Abb. 1–3).

Jedes Wort ist auf einer eigenen Linie platziert, die mittels Konturstärke und Länge die Häufigkeit der Wortverwendung zum Ausdruck bringen soll. Das heißt, je breiter und länger die Linie, desto häufiger wird das jeweilige

Wort von der Sprecherin bzw. dem Sprecher gebraucht. Hierbei handelt es sich um ungefähre Anpassungen, die die Relationen nicht im Maßstab 1:1 wiedergeben. Gleiches gilt für die Farbtintensität und die Größe der Schrift. Diese Darstellungsform wurde gewählt, um die Nachvollziehbarkeit der Visualisierung und der gewonnenen Daten zu unterstützen. Alle drei, einer Figur des Romans zugeordneten Kreise folgen hinsichtlich ihres Aufbaus dem gleichen Gestaltungsprinzip: Der innerste Kreis stellt die Adjektive, der zweite die Verben und der äußerste die Substantive dar.

4. Fazit und Ausblick

Computergestützte Textanalysen bieten den Vorteil, in kurzer Zeit eine große Menge von Texten untersuchen zu können und ermöglichen zugleich eine Reproduzierbarkeit. In Anbetracht dessen bieten quantitative Untersuchungen, wie die hier präsentierte Analyse, die Möglichkeit, traditionelle Verfahren der Literaturwissenschaft empirisch zu flankieren, dabei zu untermauern oder zu relativieren, und stellen somit eine bedeutende Bereicherung für die (herkömmliche) Textinterpretationen dar.

Festgestellt werden konnte im Zuge der computergestützten Textanalysen, dass sich für die Sprechweisen der Figuren in *Effi Briest* quantitative Charakteristika ermitteln lassen, die zum einen gängige Deutungsmuster bestätigen, etwa im Hinblick auf die exzentrische Position Crampas oder auf die übergreifende Dominanz von Zeitworten im Roman, die zum anderen aber auch Fragen aufwerfen, zum Beispiel was die in den quantitativen Ergebnissen starke, in der Forschung jedoch bisher nicht in vergleichbarer Weise diskutierte Rolle der Religion (oGott) betrifft.

Für die Erstellung des Korpus sowie für die Auswahl und Analyse der ermittelten Ergebnisse war das literaturwissenschaftliche Hintergrundwissen des Projektteams von großem Vorteil und wird auch für die weitergehende Interpretation der Ergebnisse sowie Anschluss-Analysen eine zentrale Rolle spielen. Dabei soll in weiteren Studien zum einen auf komplexere stylometrische Verfahren und Konzepte – etwa auf die Keyword-Analyse oder auf stylometrische Distanzmaße – zurückgegriffen werden, um die quantitativen Charakteristika der einzelnen Figuren noch präziser herausarbeiten zu können; zum anderen soll das Untersuchungskorpus auf weitere Romane von Fontane und von anderen Autorinnen bzw. Autoren ausgeweitet werden, um zu prüfen, welche der im Zurückliegenden beobachteten Text- und Figuren-Charakteristika sich im Vergleich mit anderen Texten als besonderes aussagekräftig erweisen.

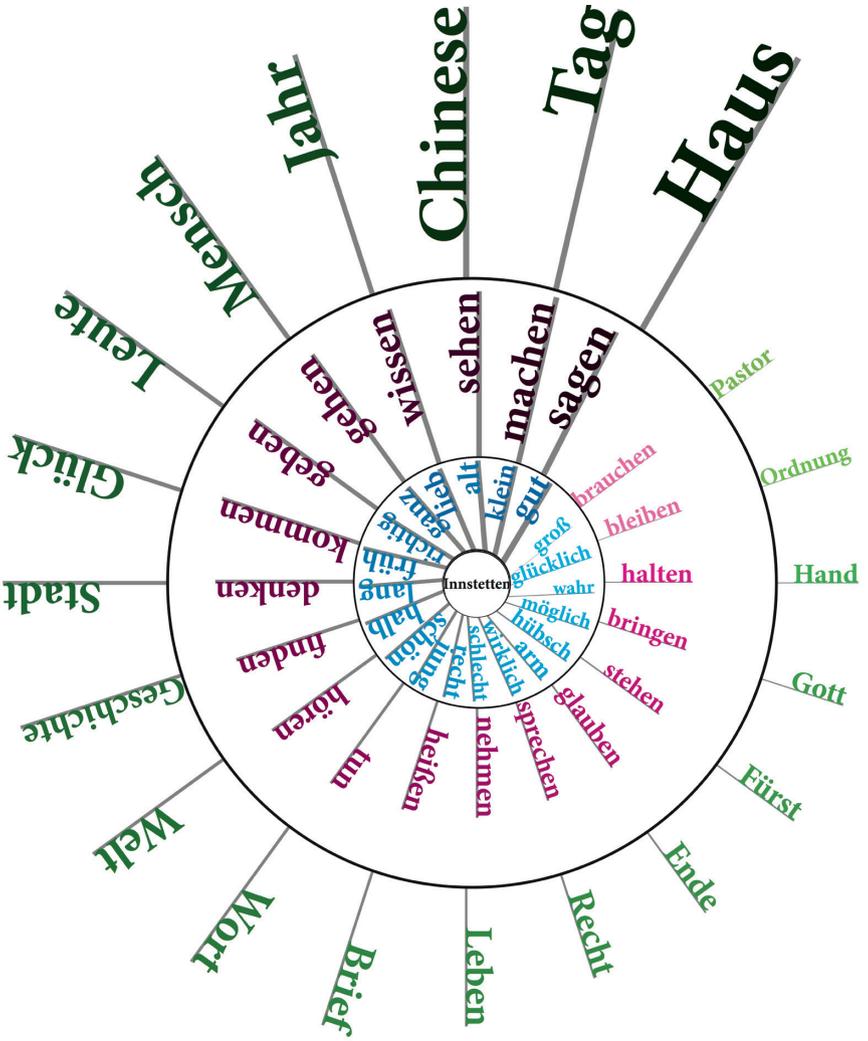


Abb. 2: Visualisierung der Worthäufigkeiten der Figur »Innstetten«

Anmerkung

1 Plett, Bettina: *Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes*. Köln 1986, hier S. 52.

Fontanes ›Force‹ und die Figurensprache in *Effi Briest*

Sandra Murr, Nils Reiter, Sarah Schulz, Tim Strohmayer

Das Stuttgarter Team hat sich während des dreitägigen Hackathons der Figurenrede in Fontanes Roman *Effi Briest* angenommen. Ausgangspunkt hierfür ist unter anderem eine Aussage Fontanes in einem Brief an seine Tochter Martha,¹ in der er auf die Sprache und den Sprachgestus seiner Figuren eingeht: »Es hängt alles mit der Frage zusammen: »wie soll man die Menschen sprechen lassen?« 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.«²

Dass sich diese ›Force‹ von Fontane als charakteristisch und programmatisch für seine Romane werten lässt und dass die Sprache der Figuren ein zentrales »Mittel [seiner] Wirklichkeitsmodellierung«³ ist, hat die Forschung bereits vielfältig herausgestellt. Dabei wurde nicht nur betont, dass Fontane das Sprachverhalten der Menschen zum Gegenstand seiner Werke macht, sondern auch, dass gerade darin seine Kunst liegt.⁴ Durch die hohe Dialogizität in den Romanen tritt der zumeist nullfokalisierte Erzähler oftmals stark in den Hintergrund. Die Handlung, so Barbara Naumann, ist auf die Gesprächsszenen zwischen seinen Figuren hin organisiert und kulminiert in diesen.⁵ Darüber hinaus bilden die Gespräche, wie Norbert Mecklenburg ausführlich, nicht nur die »gesellschaftliche Wirklichkeit wesentlich als sprachliche Wirklichkeit« ab, auch erzeugt die »Polyphonie einander relativierender Ansichten von Realität«⁶ die spezifische Gesellschaftskritik der Fontane'schen Romane. Die Figuren positionieren und charakterisieren sich demnach sowohl explizit, also durch die eigenen Aussagen, als auch implizit, sprich durch die Art und Weise, wie sie sprechen.

1. Methode

Das Ziel unserer Analysen ist es, Merkmale aufzuzeigen, anhand derer sich die Figuren in ihrer Sprache unterscheiden. Es gilt somit nicht nur herauszufinden, *ob* die Figuren unterschiedlich sprechen, sondern *inwiefern* sie das tun. Dazu extrahieren wir mit Werkzeugen aus der maschinellen Sprachverarbeitung eine Reihe linguistischer (z.B. Frequenz bestimmter Wortarten) und nicht-linguistischer Merkmale (z.B. Frequenz emotionsgeladener Wörter) aus der Rede der Figuren. Auch wenn die Werkzeuge zuvor auf großen Datenmengen trainiert wurden und – je nach Textkorpus – eine hohe Genauigkeit erreichen, ist bei *Effi Briest* – der Roman, der uns als Untersuchungsgegenstand dient – mit einer gewissen Fehlerrate zu rechnen. Da wir jedoch am Vergleich von Figuren arbeiten, fallen z.B. fehlerhaft zugewiesene Wortarten nicht ins Gewicht, solange sie gleichmäßig bei allen Figuren auftreten.

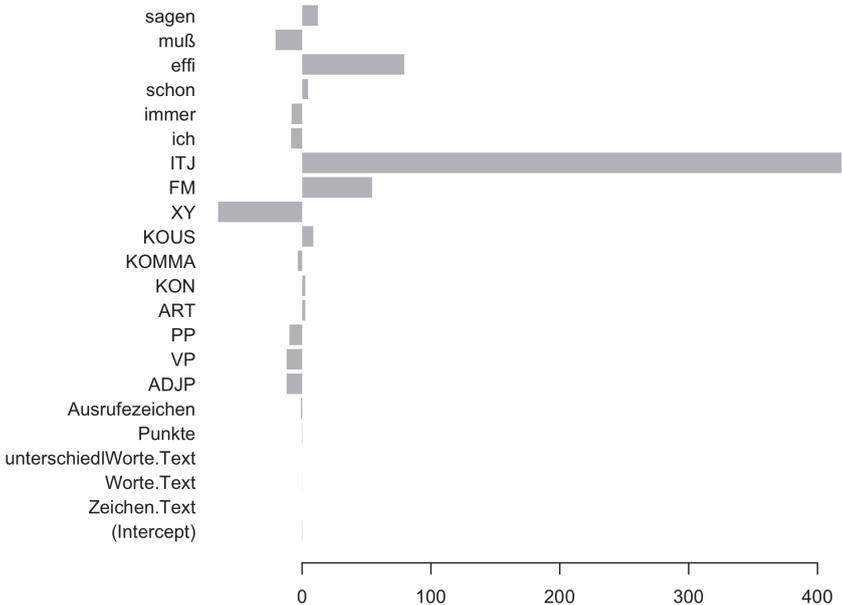


Abb. 1: Die Figuren Effi und Innstetten im Vergleich (für eine Aufschlüsselung der Abkürzungen siehe den Anhang)

Die extrahierten Merkmale wurden verwendet, um mit einem maschinellen Lernverfahren ein Modell zur Zuordnung von Sprechakten zu Sprechern zu erzeugen. Dieses Modell wird dann in einem Algorithmus verwendet, um beliebige Sprechakte der Figur zuzuweisen, die den jeweiligen getätigt hat. Nach Analyse der Sprechakte im Text identifiziert das Modell also wahrscheinliche Sprecher für Sprechakte, ohne die ›echten Sprecher‹ zu kennen. Da wir diese jedoch ausgehend vom Text bestimmen können, können wir feststellen, wie hoch der Anteil der korrekt erkannten Sprecher ist. Um nun die Wichtigkeit der Merkmale einzuschätzen, entfernen wir schrittweise einzelne Merkmale aus den Daten und vergleichen die Qualität der Sprechidentifikation vor und nach der Entfernung.

Dem Verfahren werden zunächst die folgenden Merkmale zugeführt:

- *Wortzahlenstatistiken*: durchschnittliche Anzahl von Wörtern, Sätzen, Buchstaben und Satzzeichen
- *Anzahl Wortarten*: Anzahl der Vorkommen von Wortarten⁷
- *Anzahl Phrasen*: Anzahl von Nominalphrasen, Verbalphrasen, Adjektivphrasen, Adverbialphrasen und Präpositionalphrasen⁸
- *Perspektive*: Anzahl der Erwähnungen von ›ich‹, ›sie‹ und von Eigennamen
- *Sentiment*: Ist ein Sprechakt negativ oder positiv, subjektiv oder objektiv (verwendete Methode ist Textblobs Sentimentextraktion⁹)?
- *Emotion*: Relativer Anteil von Wörtern aus einem Emotionswörterbuch für Ekel, Freude, Furcht, Trauer, Überraschung, Verachtung, und Wut¹⁰
- *Hochfrequente Wörter*: Der relative Anteil der zehn meistgebrauchten Wörter in den Sprechakten aller Figuren (ja, immer, frau, schon, ganz, effi, gut, wohl, muß, sagen), wobei Funktionswörter (Präpositionen etc.) nicht berücksichtigt werden

2. Figuresprache im Kontrast

Die Wichtigkeit einzelner Merkmale kann visuell mithilfe von Balkendiagrammen dargestellt werden, wie in Abb. 1–3 veranschaulicht. Auch wenn das Verfahren grundsätzlich auch den Vergleich mehrerer Figuren miteinander erlaubt, fokussieren wir uns auf den *paarweisen Vergleich* der Figuren. Die Abbildung 1 zeigt die Merkmale, die für den Unterschied der Redeparts von Effi und Innstetten besonders wichtig sind. Aus der Abbildung lässt sich folglich nichts über die Figuren als solche herauslesen, sondern nur im Vergleich mit der jeweils anderen Figur.

Im Vergleich von Effi und Innstetten erweisen sich die Merkmale ITJ, FM und ›effi‹ als ausschlaggebend. Bei diesen Merkmalen handelt es sich um Wörter der Wortarten Interjektion und Fremdwort sowie

Erwähnungen des Namens »Effi«. Eine der charakteristischen Innstetten-Formulierungen ist also beispielweise »Ach Effi«, in der sowohl eine Interjektion als auch der Name vorkommt. Effi wiederum zeichnet sich durch die Wortart XY aus. Dabei handelt es sich um sogenannte »Nichtwörter«: Abkürzungen, Symbole, Anführungszeichen, wie sie zum Beispiel in Briefen oder der »Rede in der Rede« vorkommen.

Um sich den Besonderheiten der Figurenrede einzelner Figuren anzunähern, wurde die Rede der einzelnen Figuren mit der Rede aller anderen Figuren verglichen. Für Effi und Innstetten sind die Ergebnisse dieser Analyse in den Abbildungen 2 und 3 dargestellt. Die jeweils rechte Seite der Abbildungen repräsentiert dabei keine einzelne Figur, sondern bildet die Figurenrede aller im Text vorkommenden Figuren ab. In diesem Konglomerat der Figurenrede sind wiederum einige Figuren stärker vertreten als andere, da sie einen größeren Redeanteil haben.

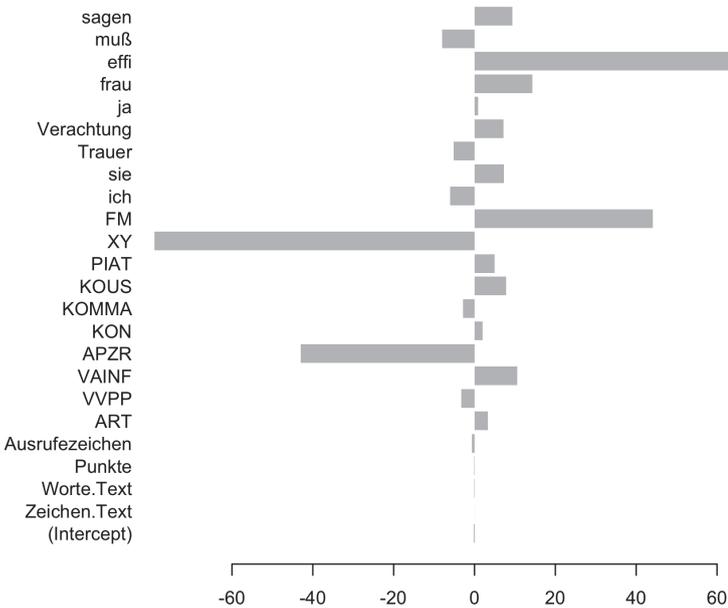


Abb. 2: Effi im Vergleich mit allen anderen Figuren
(für eine Aufschlüsselung der Abkürzungen siehe den Anhang)

Das Phänomen der Nichtwörter zeigt sich auch im Vergleich von Effi und allen anderen Figuren. Es fällt zudem auf, dass Effi ihren eigenen Namen nicht zu verwenden scheint (starker Indikator für die anderen Figuren). Fremdwörter und verschiedene Formen des Verbs ›sagen‹ sind ebenfalls ein Indikator dafür, dass ein Sprechakt nicht Effi, sondern einer anderen Figur zuzuordnen ist. Unterscheidend ist zudem die Verwendung von Worten aus der Wortklasse APZR (was bedeutet: Zirkumposition rechts, also eine umklammernde Präposition). In der Rede von Effi ist damit vor allem ›willen‹ wie in ›um Gottes willen‹ oder ›um Himmels willen‹ gemeint.

Im Vergleich der Rede von Innstetten mit der Rede aller anderen Figuren sind die stärksten Indikatoren Interjektionen sowie Modalverben im Partizip Perfekt (VMPP, z.B. ›gekonnt). Eine genauere Untersuchung der Textelemente, die zu diesem Ausschlag führen, zeigt jedoch, dass es sich bei den VMPP-Annotationen um einen Fehler in der automatischen Erkennung

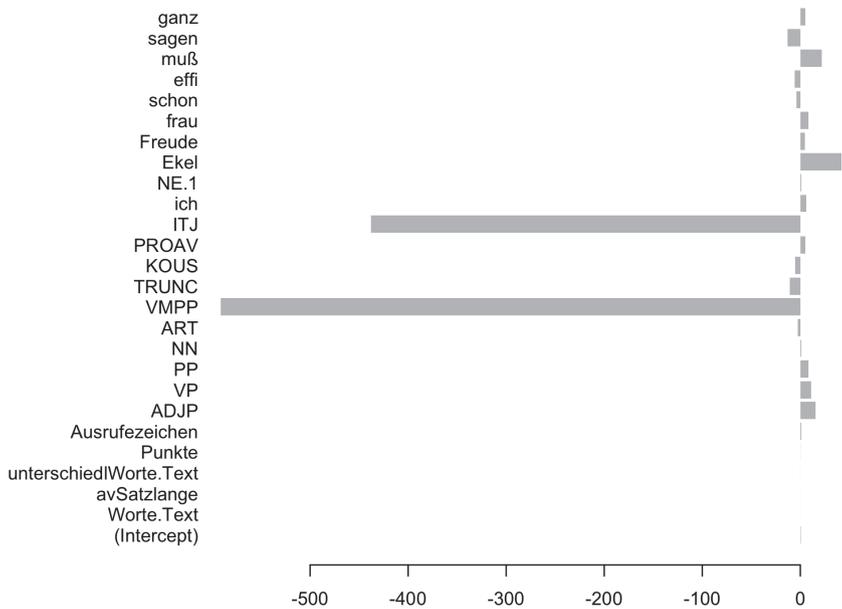


Abb. 3: Innstetten im Vergleich mit allen anderen Figuren (für eine Aufschlüsselung der Abkürzungen siehe den Anhang)

der Wortarten handelt, der wiederum von einem Tokenisierungsfehler ausgelöst wird, also einem Fehler bei der Identifikation von distinkten Zeichenfolgen (Tokens), vor allem von Wörtern: Die Zeichenfolge »Gott« sollte eigentlich in zwei Zeichen(folgen), nämlich »» und »Gott«, aufgeteilt werden, was nicht geschehen ist. Dieses Beispiel illustriert, wie durch eine reflektierte Überprüfung quantitativer Ergebnisse eine Fehl- oder Überinterpretation vermieden werden kann.

3. Fazit

Wir verzichten an dieser Stelle bewusst auf eine (literaturwissenschaftliche) Deutung der Ergebnisse, auch wenn einige der Ergebnisse gewisse Ansatzpunkte bieten würden. Denn im Sinne einer reflektierten Textanalyse müsste vor einer Deutung ein Validierungsschritt erfolgen, etwa um zu verifizieren, ob die zugrundeliegenden Analysewerkzeuge (wie z.B. die Erkennung für Wortarten) zufriedenstellende Ergebnisse liefern. Selbst bei einer sehr hohen Falsifikationsrate ist mit einem gewissen Fehleranteil zu rechnen, wie am Beispiel von Innstettens Vorliebe (oder auch nicht Vorliebe) für Modalverben im Partizip Perfekt veranschaulicht werden konnte. Wie eine valide Interpretation auf dieser Basis geleistet werden kann, ist aus unserer Sicht eine offene methodische Frage.

Nichtsdestotrotz eröffnet die Extraktion linguistischer Merkmale neue Perspektiven: Die Aufmerksamkeit kann im *close reading* gezielt auf die oben angeführten sprachlichen Merkmale der Figuren gelenkt werden, etwa auf Innstettens Gebrauch von Interjektionen oder auf Effis Abneigung gegenüber Fremdwörtern. In der tiefergehenden Analyse ließen sich die Ausschläge des Systems nicht nur überprüfen, sondern bei Übereinstimmung auch für eine quantitativ gestützte Charakterisierung der Figuren heranziehen.

Anhang – Abkürzungen

ADJP – Adjektivphrase

APZR – Zirkumposition rechts

ART – Artikel

ITJ – Interjektionen

FM – Fremdsprachliches Material

NE.1 – Eigenname

KOUS – unterordnende Konjunktion

KOMMA – Kommata

KON – nebenordnende Konjunktion

NN – Normales Nomen

PIAT – attribuierendes Indefinitpronomen ohne Artikel

PP – Präpositionalphrase

PROAV – Pronominaladverb

TRUNC – Erstglied einer Komposition

VAINF – Auxiliarverb im Infinitiv

VMPP – Modalverb im Partizip Perfekt

VP – Verbalphrase

VVPP – Vollverb im Partizip Perfekt,

XY – Nichtwörter

Anmerkungen

1 In seinem Brief vom 24. August 1882 geht Theodor Fontane auf die Anmerkungen ein, die ihm Martha zu seinem Manuskript *Schach von Wuthenow* im Vorfeld hat zukommen lassen. Siehe hierzu: Regina Dieterle: *Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz*. Berlin 2002, S. 248.

2 Ebd.

3 Johanna Fürstenberg: *Die Klatschgespräche in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen*. Hamburg 2011, S. 7.

4 Vgl. hierzu Hugo Aust: *Kulturelle Traditionen und Poetik*. In: Christian Grawe, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 306–465, hier S. 441.

5 Vgl. hierzu Barbara Naumann: *Schwatzhaftigkeit. Formen der Rede in späten Werken Fontanes*. In: Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Bd. 2. Würzburg 2000, S. 15–26, hier S. 16.

6 Norbert Mecklenburg: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt 1998, S. 116.

7 Die Wortarten wurden automatisch im Text erkannt, wobei ein auf einem Zeitungskorpus trainiertes Sequenzmodell zum Einsatz kam. Im Korpus werden Wortartenkategorien nach dem STTS-Tagset verwendet.

8 Die syntaktischen Strukturen wurden automatisch mit einem syntaktischen Analysewerkzeug erstellt, wofür ein weiteres Modell auf einem Zeitungskorpus trainiert wurde.

9 URL: <http://textblob-de.readthedocs.io/en/latest/>

10 Roman Klinger, Surayya Samat Suliya, Nils Reiter: *Automatic Emotion Detection for Quantitative Literary Studies. A Case Study on Kafka's »Das Schloss« and »Amerika«*. In: *Digital Humanities* 2016, Krakau, URL: <http://dh2016.adho.org/static/data/427.html>

Rezensionen und Annotationen

**Katharina Grätz: Alles kommt auf die Beleuchtung an.
Theodor Fontane – Leben und Werk.**

Stuttgart: Reclam 2015. 264 S. € 12,95; E-Book € 11,99

Auf wenig mehr als 250 locker bedruckten Seiten legt Katharina Grätz (Universität Freiburg i.Br.) ein griffiges, gut lesbares Kompendium vor, das alles enthält, was man über Fontane wissen muss, wenn man sich erstmals mit diesem Autor auseinandersetzt oder sich zu einem bestimmten Werk einen raschen Überblick über Inhalt, Thematik und die Quintessenz der von der Forschung entwickelten Interpretationslinien verschaffen möchte.

Schon in der Auswahl und Anordnung der acht Kapitel trifft das Buch eine deutliche Aussage darüber, welche Teile von Fontanes Œuvre aus heutiger Sicht relevant erscheinen: Im Vordergrund steht das Romanwerk, mit dem sich sechs Kapitel befassen, der Lyrik und den Balladen ist das abschließende Kapitel gewidmet. Das gesamte übrige Œuvre wird im Rahmen des Kapitels zu Fontanes Biografie und seiner Entwicklung als Autor besprochen: Die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* beispielsweise waren nicht nur Stoffreservoir für das Romanwerk, an ihnen entwickelte Fontane auch grundlegende Schreibtechniken wie das Figurenporträt, die topografische Beschreibung und den Dialog. Das Theaterreferat bei der *Vossischen Zeitung* ermöglichte Fontane, den »Kreuzzeitungsdunst« (S. 40) hinter sich zu lassen, und brachte ihm sowohl Reputation ein als auch Verbindungen zu gesellschaftlich gehobenen und künstlerisch interessierten Kreisen – auch wenn die Ära, in der er rezensierte, mit ihrer Dominanz reiner Unterhaltungsstücke und staatlich geförderter Schiller-Epigonen keineswegs eine Blütezeit des Theaters war.

Katharina Grätz hebt zum einen Fontanes Prägung durch den Journalismus hervor, der ihn lehrte, Quellen wirksam und publikumsgerecht aufzubereiten, »zupackend und leserorientiert« (S. 7) zu schreiben, zum anderen seine Sonderstellung innerhalb des deutschsprachigen Realismus: Berlin statt Provinz als Schauplatz, gesellschaftlich repräsentative statt sozialer Randfiguren im Figurenarsenal von Romanen, die an den modernen europäischen Gesellschaftsroman anschließen und zugleich durchlässig für Einflüsse des Naturalismus, des Impressionismus und der *Décadence* sind. Ein weiterer Aspekt, dem durchgehend Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist das Schreiben für den Markt – die Orientierung an Publikumserwartungen oder deren Provokation –, das in beständiger Spannung steht zum Schreiben als einem existenziellen Grundbedürfnis Fontanes.

Das der Romanpoetik gewidmete Kapitel zeigt auf, wie das mimetische Konzept und die Verklärungsästhetik des poetischen Realismus im Laufe von Fontanes Karriere als Romancier mehr und mehr in Widerspruch geraten zur Vielstimmigkeit der Romane mit ihrer pluralen Codierung, ihren Subtexten und ihrem Kosmos aus Zeichen und Bildern, Zitaten und

Anspielungen, die ein Netz von innerliterarischen und intertextuellen Sinnzusammenhängen flechten. Als zentrale Merkmale von Fontanes Figurenkonzeption betrachtet Katharina Grätz die Spannung zwischen Typisierung und Individualisierung, die Infragestellung von Geschlechterstereotypen und die »Doppelstrategie« (S. 60), ein und dieselbe Figur, etwa Effi Briest oder Christine Holk, leitmotivisch mit dem Bereich des Elementaren zu verknüpfen, um Einblick in ihre Psyche zu gewähren, und zugleich die gesellschaftliche Formung ihres Bewusstseins zu zeigen.

Dem korrespondiert in der Raumgestaltung die Spannung zwischen den dominierenden Innenräumen als zugleich bergenden und einengenden Orten des sozialen Kontakts und den Naturräumen mit ihren verschwimmenden Grenzen, wie Eis oder Sumpf, die symbolischer Ausdruck des individuell wie kollektiv Verdrängten sind. Auch in der Zeitgestaltung unterscheiden sich Fontanes Romane von Erzählwerken anderer deutschsprachiger Realisten insofern, als eine chronologische Erzählweise vorherrscht, die die Illusion eines »natürlichen« Zeitablaufs erzeugt, und die etwa bei Theodor Storm oder Conrad Ferdinand Meyer so häufig anzutreffenden Rahmenerzählungen fehlen, wie Katharina Grätz darlegt. Hervorgehoben werden im Bereich der Erzähltechnik die Dominanz des szenischen und selektiven Erzählens, das den Erzählvorgang selbst weitgehend ausblendet, und das Vorherrschen der neutralen und personalen Erzählperspektive, das im Zusammenwirken mit der ausgeprägten Dialogizität die Perspektive des Erzählers relativiert und für ein adäquates Verständnis der Texte einen aktiven Leser voraussetzt.

Fontanes Erzählwerk wird gegliedert in »Historische Romane« (*Vor dem Sturm, Schach von Wuthenow*), »Kriminalerzählungen, Mordgeschichten« (*Grete Minde, Ellernklipp, Unterm Birnbaum, Quitt*), »Eheromane« (*L'Adultera, Graf Petöfy, Cécile, Unwiederbringlich, Effi Briest*), »Standesromane« (*Irrungen, Wirrungen, Stine, Mathilde Möhring*) und »Zeitromane« (*Frau Jenny Treibel, Die Poggenpuhls, Der Stechlin*) – eine Etikettierung, die freilich diskutabel, aber gut begründet und jedenfalls praktikabel ist. Die Besprechungen der Romane verschränken die Wiedergabe der Handlung und der dominierenden Themen durchweg klug und gut nachvollziehbar mit der Diskussion der formalen Merkmale, der Entstehungsbedingungen und des historisch-kulturellen Kontexts und vermitteln eine Quintessenz des aktuellen Forschungsstandes, ohne einzelne Positionen ausführlich zu diskutieren. (Auch Anmerkungen, Literaturverzeichnis und Personenregister sind auf das Nötigste beschränkt.)

An *Vor dem Sturm* wird überzeugend demonstriert, dass Fontane mit seinem Debüt ein innovatives Konzept des historischen Romans realisierte – den einem gutzkowschen Postulat entsprechenden, doch von den Zeitgenossen viel gescholtenen »Roman des Nebeneinander« oder »Vielheitsroman« –, in dem sich mit der Annäherung an Mentalitätsgeschichte und

Alltagsgeschichtsschreibung der Umbruch zu einem modernen Geschichtsverständnis manifestiert. Erzähltechnische Innovationen erblickt Katharina Grätz zu Recht in der filmische Techniken vorwegnehmenden, extern fokalisierten Darstellungsweise in *Unterm Birnbaum* und in der Präsentation wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischer Fragen, die in *Cécile* mittels des Wechsels von externer (Zugfahrt nach Thale) zu interner Fokalisierung (Gordons Perspektive in Thale und Berlin) gestellt werden. *Graf Petöfy* wird als doppeltes Experiment gelesen: Die Protagonisten experimentieren mit einer ungewöhnlichen Form der Ehe; zugleich sei der Roman eine Versuchsanordnung, die den zolaschen Determinismus auf den Prüfstand stelle. Wie das Eheexperiment scheitert, so werde auch Zolas anthropologisches Konzept widerlegt, weil Franziska am Ende ihr triebgesteuertes Handeln überwinde und ihren eigenen Entscheidungsspielraum behaupte. Freilich wirke – wie auch in *L'Adultera*, wo der Ehebruch zur Voraussetzung für die weibliche Identitätsfindung und für eine zeituntypisch partnerschaftliche Ehe wird – die »Problemkonstellation stichhaltiger als die angebotene Problemlösung« (S. 138).

In den »Standesromanen«, die die Asymmetrien der Geschlechterordnung vor der Folie von Standesunterschieden thematisieren, kommt Fontanes Realismus dem Naturalismus am nächsten, differiert von ihm aber darin, dass er weder exakte Milieuschilderungen im naturalistischen Sinne leistet noch das sozialkritische Potenzial der Stoffe ausschöpft. Die »Zeitromane« als Gegenmodell zum Individual- und Bildungsroman spalten die Handlung mittels Simultantechnik in verschiedene Stränge auf und etablieren mehrere gleichwertige Protagonisten. Die Dominanz des Dialogs und der szenischen Darstellung erreicht hier, in Fontanes spätesten Romanen, ihren Höhepunkt. *Frau Jenny Treibel*, dem Genre des Berlinromans nahestehend, stellt die Spaltung des Bürgertums des zweiten Kaiserreichs in Bildungs- und Besitzbürgertum dar und analysiert zugleich den Missbrauch von Kunst und Bildung zu reinen »Dekorationszwecken« durch eine auf materiellen Besitz fixierte Gesellschaft. In den *Poggenpuhls*, die die Entheroisierung, ja »Selbstliquidierung« (S. 217) des Adels während der Modernisierungsprozesse des späten 19. Jahrhunderts thematisieren, spiegelt die Form die gesellschaftliche Desintegration und den Verlust einer gemeinsamen Wertorientierung wider: Es gibt weder eine geschlossene Handlung noch ein zeitliches Kontinuum, vielmehr herrscht ein sprunghaftes Erzählen vor, das den Charakter des Ausschnitt- und Lückenhaften betont. Wohin die gesellschaftliche Entwicklung gehen wird, bleibt am Ende ebenso offen wie die Zukunft der Figuren. *Der Stechlin* schlägt mit der zentralen Bedeutung von preußischer Geschichte und märkischen Schauplätzen einen Bogen zurück zu *Vor dem Sturm* und damit zum Beginn von Fontanes Laufbahn als Romancier; zugleich greift er Elemente der Urbanisierung, der Industrialisierung und Globalisierung sowie neue

Formen der Kommunikation in weit stärkerem Maße auf als die übrigen Romane. Indem er in den früheren Werken erprobte Darstellungsverfahren radikalisiert, trägt der Roman in seiner Metasprachlichkeit und Selbstreflexivität wie in der »Kombination von Beiläufigkeit und durchkomponierter Form« (S. 221) Züge der literarischen Moderne.

Eine Entwicklungslinie zeichnet Katharina Grätz auch für den Lyriker Fontane, indem sie zeigt, wie er, der von jeher in Distanz zum Stimmungshaft-Subjektiven stand und die Gattungsgrenzen zum Dramatischen und Epischen hin ausweitete, um 1875 die Ballade für die Welt der Moderne öffnet. Hierbei gelingt es ihm etwa in *John Maynard*, das individuelle Heldentum in die technisch geprägte Moderne hinüberzuretten, in *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* »in einer prosaischen Alltagswelt das Poetische der naturmagischen Ballade aufleben zu lassen« (S. 237). Seine späten Gedichte, die verstärkt autobiografische Elemente aufgreifen, unterlaufen zugleich die Konvention subjektiver, gefühlsbetonter Lyrik durch ihre Betonung des Trivialen und Alltäglichen sowie durch ihre Ironie- und Distanzierungsstrategien und weisen Katharina Grätz zufolge voraus auf die Tonlage der Neuen Sachlichkeit.

Gegen die Grundkonzeption dieser Monografie könnte man einwenden, dass sie dem von Thomas Mann initiierten und von Hans-Heinrich Reuter maßgeblich geprägten teleologischen Fontane-Bild (»wie er ganz zuletzt war, so war er eigentlich«) verpflichtet sei. Doch Katharina Grätz kommt trotz ihrer Wertschätzung Fontanes ohne derlei Überhöhung aus und nimmt sinnvollerweise die Position eines heutigen Lesers zum Ausgangspunkt (»was lesen wir heute von Fontane?«). Aus dieser Warte zeichnet sie die Entwicklung des Autors und deren Bedingungen nach, wobei sie das Wesentliche konzentriert, aber ausgewogen darstellt und gleichwohl vor Akzentsetzungen und Gewichtungen nicht zurückscheut. Auf diese Weise ist ein wohlthuend straffes, brauchbares und fesselnd zu lesendes Buch entstanden, für Fontane-Einsteiger ebenso zu empfehlen wie für »alte Hasen«.

Christine Hehle

Roland Berbig, Richard Faber, H. Christof Müller-Busch (Hrsg.): Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller.

Band 1: Das 18. und 19. Jahrhundert; Band 2: Das 20. und 21. Jahrhundert.

Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. 294; 326 S. € 39,80

Die zwei aus einer Ringvorlesung an der Humboldt-Universität Berlin 2015/2016 hervorgehenden Sammelbände befassen sich mit dem Anliegen, Reflexionen von Krankheit, Tod und Sterben im Werk bedeutender europäischer Schriftsteller »aus Anlass lebensgeschichtlich prägender

Begegnungen und Erfahrungen« (Bd. 1, S. 10) aufzuzeigen. Durch eine (kultur)historische Kontextualisierung sollen die Veränderungen, die im Umgang mit Krankheit, Tod und Sterben in den letzten 150–200 Jahren vor sich gegangen sind, »im Blick auf ihren Niederschlag in der belletristischen Literatur« (ebd.) rekonstruiert werden.

Die insgesamt 28 Beiträge der interdisziplinären Vorlesungsreihe stammen von Literaturwissenschaftlern, Medizinhistorikern, Medizinern, Kulturwissenschaftlern, Komparatisten, Philosophen, Historikern, Psychiatern und einer Dozentin für Poesie- und Bibliothherapie und richten sich nicht nur an Literaturwissenschaftler, sondern auch an Ärzte, Pflegende, Hospizmitarbeiter und »alle, die sich von Sterben und Tod herausgefordert fühlen« (Bd. 1, S. 11) – und es handelt sich ja in der Tat um ein »uns alle betreffendes Thema« (ebd.). Die multiperspektivische Annäherung an das Thema bringt eine sehr reichhaltige, aber (ausgehend von dem weit gefassten Vorhaben) notwendigerweise auch etwas beliebige und (abgesehen von der chronologischen Aufteilung) unsystematische Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Krankheit, Tod und Sterben mit sich.

Als Prämisse gilt dem Vorwort zufolge, dass literarisches Schreiben mehr oder weniger mit der eigenen Lebensgeschichte verknüpft ist, dass das Autobiographische und Biographische essentielle Elemente des Schreibens sind (vgl. Bd. 1, S. 11). Diese Grundannahme impliziert bereits eine ganz bestimmte literaturtheoretische Herangehensweise bzw. schließt andere aus – denn auch, wenn hier vom Tod des Schriftstellers die Rede ist, spielt der »Tod des Autors« in den Beiträgen keine Rolle. Die Verschränkung von Leben und Werk eines Autors bzw. einer Autorin zu untersuchen, ist – je nach Text und konkreter Fragestellung – durchaus ein legitimes, nicht selten auch ein lohnendes Anliegen; dabei gilt indes, dass manche Texte die Frage nach dem Autor eher aufwerfen als andere – und dass einige wiederum regelrecht von der Abwesenheit des Autors profitieren. In der Auseinandersetzung mit »Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben von Schriftstellern« muss man sich stets der Gefahr einer biographistischen Sichtweise auf den literarischen Text bewusst sein, denn, wie Josef P. Mautner sehr richtig in seinem sehr guten Beitrag »Der Kranke ist der Hellsichtige«. Überlegungen zur Verhältnisbestimmung von Literatur und Krankheit in den autobiographischen Texten Thomas Bernhards« schreibt: »eine Lektüre der sog. »autobiographischen« Pentalogie als reiner »Krankengeschichte« [würde] deren literarischen Sinn verfehlen.« (Bd. 2, S. 203) Die Rückführung auf das Leben des Autors ist dann gerechtfertigt, wenn dem Text dadurch nichts von seinem literarischen Eigenwert genommen wird. Wer Leben und Schreiben direkt aufeinander bezieht, muss sich die Frage gefallen lassen, welcher Erkenntnisgewinn daraus resultiert. Diese Rezension, dies vorausgeschickt, ist von

einer Literaturwissenschaftlerin geschrieben und bewertet die einzelnen Texte in erster Linie aus einem *literaturwissenschaftlichen* Blickwinkel.

Von Medizinern für medizinisch Interessierte verfasst sind diejenigen Beiträge, die den Fokus auf Krankheit und Sterben des Autors richten – so die Aufsätze von Christian Schmitt (»Anamnese, Alkohol, Empathie – Aspekte der Krankengeschichte Uwe Johnsons«), Klaus-Jürgen Neumärker (»Krankheit und Sterben bei Hans Fallada. Eine Chronik des Leidens«) und Roland Schiffter (»Vom Lieben, Leiden und Sterben des Heinrich Heine«) und das Werk mehr oder weniger außer Acht lassen – bzw., wie im Falle Schiffters, Heines Gedichte in den Dienst einer Diagnosefindung stellen. Für den Arzt mag es von besonderem Interesse sein, dass Heinrich Heine an Neurosyphilis litt und starb, der Literaturwissenschaftler benötigt diese Information nicht, um etwa das skandalös Neuartige in Heines lyrischer Reflexion seines Siechtums zu erfassen, wovon hier wiederum nicht die Rede ist.

Auch Thomas Schindler (»Goethes Gedanken über Sterben und Tod und die Kunst des Lebens«), Peter Selg (»Lebensweg und Krankheitsschicksal bei Rainer Maria Rilke«) und Dietrich von Engelhardt (»Sterben und Tod im Leben und Werk von Thomas Mann. Objektive Erscheinung – subjektives Erleben – soziale Reaktion – symbolischer Sinn«) legen ihr Hauptaugenmerk auf den Autor und dessen Lebensweg. Für Thomas Schindler war Goethes Leben sein eigentliches Kunstwerk; nur konsequent also, dass er sich vor allem mit diesem befasst und zur Beantwortung auf die Frage, welchen Einfluss existenzielle Grenzerfahrungen auf sein Werk ausübten, unterschiedslos fiktionale Texte, Briefe und Gedichte heranzieht. In Peter Selgs Beitrag wird keine wirkliche Trennung von Leben und Werk Rilkes vollzogen; seine Annäherung an den Gegenstand erfolgt aus der Sicht der medizinischen Anthropologie, fragt also, wie Rilke seine Leukämie-Erkrankung erlebte und (in seinem Werk) deutete. Die Grenzen, die einem solchen Ansatz, der Leben und Werk derart verschränkt, gesetzt sind, zeigen sich in Dietrich von Engelhardts Aufsatz über Thomas Mann, wenn er zu dem wenig überraschenden Fazit gelangt: »Sterben und Tod durchziehen Leben und Werk von Thomas Mann. Literatur, Realität und Medizin hängen auf vielfältige Weise zusammen und unterscheiden sich gleichermaßen.« (Bd. 2, S. 67)

Ganz ohne Rückgriff auf Biographisches kommt Wolfgang Riedels instruktiver Aufsatz »Fausts Todesarten. Volksbuch – Goethe – Thomas Mann« aus, der die jeweiligen Faust-Bearbeitungen in ihren historischen Kontext stellt und herausarbeitet, welchen »jedesmal für die Hoffnungen und Ängste ihrer Zeit charakteristischen Tod« die Faustfigur stirbt. Im Unterschied dazu wäre Daniel Schäfers lesenswerter Beitrag (»Sie sind ein Grübler über den Tod«. Arthur Schnitzlers Sterben aus medicin-

historischer Sicht⁽¹⁾ auch sehr gut ohne die Frage ausgekommen, was denn Schnitzler wohl über Euthanasie oder Patientenaufklärung dachte, zumal, wie er selbst schreibt, wir das nicht wissen und sich das aus den literarischen Texten auch nicht erschließen lässt.

In Jens Flemmings Studie »Sterben und gesellschaftliche Reform. Theodor Fontane und »Der Stechlin« geht es um Fontanes letzten Roman als dessen politisches Vermächtnis, der gleichzeitig eine »Erzählung von Sterben und Tod, von Vergehen und Werden« (Bd. 1, S. 206) sei. Dass dazu Fontanes eigenes Leben und Sterben in Beziehung gesetzt wird, in Rekurs auf Heide Streiter-Buschers Beschreibung von fiktionaler Autobiographik, bringt dem sonst sehr erhellenden Beitrag keinen bedeutenden Mehrerfolg. Anders verhält es sich bei Roland Berbig's Arbeit (»Auf der höflichen Wanderung den von Gräbern durchsetzten Hügeln entgegen«. Tod und Tote in Ilse Aichingers Werk⁽²⁾), die überzeugend darlegt, in welcher Weise Ilse Aichingers Schreiben bestimmt ist durch die Auseinandersetzung mit dem Tod: mit dem konkreten Tod der Nächsten, deren »Nicht-Existenz literarisch existentiell befestigt wird: »von den Toten auf den Tod hin, der ein Begriff für Leben wird.« (Bd. 2, S. 132)

Weniger mit Sterben und Tod als mit Krankheit beschäftigen sich die Überblick bietenden Beiträge von Nina Diezeman (»Zwischen Krankheit und Selbstbehauptung. Hungern in der europäischen Literatur um 1900«), Berenike Schröder (»Den Tod überschreiben. Demenz in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart⁽³⁾) und Birgit Dahlke (»Die eigene Sprache wiedergewinnen. Kathrin Schmidts Roman *Du stirbst nicht*⁽⁴⁾). Dahlke fragt hier nach den »psychischen und sozialen Strategien, unter Bedingungen der Entmächtigung Kontrolle über das eigene Leben zu behalten bzw. wiederzugewinnen« (Bd. 2, S. 224) und zeigt sehr überzeugend, inwiefern die durch die Wahl der Textsorte Roman eingenommene Perspektive dem Leser mehr Einblick in das Innere ermöglicht, als es etwa in den autopathographischen Texten von Wolfgang Herrndorf, David Wagner und Christoph Schlingensiefel, die in der ersten Person geschrieben sind, der Fall ist.

Deren Texte bilden eine Gruppe, bei denen die Heranziehung des Autors und seiner biographischen Erfahrungen gewinnbringend, ja erforderlich ist, was sich in den Beiträgen von Guido Bee (»Hoffnungslose Humoristen. Zum Umgang mit Krankheit und Tod in Texten und Zeichnungen von Wilhelm Busch und Robert Gernhardt⁽⁵⁾), H. Christof Müller-Busch (»Literatur im Angesicht des Todes – Fritz Zorn und Wolfgang Herrndorf⁽⁶⁾) und Eliza Altenhof (»Zeige deine Wunde. Krankheit und Sterben im Spätwerk von Christoph Schlingensiefel⁽⁷⁾) zeigt. Denn bei Robert Gernhardt, Wolfgang Herrndorf, Fritz Zorn und Christoph Schlingensiefel handelt es sich um sterbenskranke Schriftsteller, die ihr (baldiges) Sterbenmüssen im Gedicht, im Roman, im Blog oder Tagebuch über einen längeren Zeitraum hinweg reflektierten und zum Thema machten: Literatur im Angesicht des Todes, die

ohne die Hinzuziehung der Umstände ihrer Entstehung nicht angemessen verstanden werden kann.

In vielen Beiträgen wie auch im Vorwort kommt auch die Frage nach der Funktion der hier behandelten literarischen Texte über Sterben, Tod und Krankheit auf. Schöne Literatur, so lesen wir, kann sensibilisieren für Sterben und Tod (Bd. 1, S. 10), sie hilft beim Nachdenken und Grübeln über den Tod (Schäfer, Bd. 1, S. 245); für den Autor ist sie Therapie, Erlangung von symbolischer Immortalität (Müller-Busch, Bd. 2, S. 243) oder Bewältigung (ebd., S. 250). Die Vermittlung dieser Funktionen für die Leserinnen und Leser ist wiederum eine wichtige Leistung der beiden Sammelbände.

Die Vielfältigkeit der hier versammelten Studien (von denen nicht alle berücksichtigt werden konnten) hinsichtlich ihrer Fragestellung, Methode, Erkenntnisabsicht und Ausrichtung ist trotz der auf den ersten Blick beliebig anmutenden Zusammenstellung ein Gewinn für die Sammelbände – wenngleich man einigen der Beiträger folgenden Satz Dietrich von Engelhardts ans Herz legen möchte: »Das Studium biographischer Hintergründe der literarischen Produktion ist berechtigt und wichtig, kann die Analyse der Werke aber nicht ersetzen und sollte mit ihr nicht verwechselt werden.« (Bd. 2, S. 68) Gleichwohl bieten die Sammelbände auch aus einem dezidiert literaturwissenschaftlichen Blickwinkel betrachtet einen entscheidenden Zugewinn für ein doch schier unüberschaubares Themengebiet. Leser anderer Disziplinen ebenso wie interessierte Laien, die mit abweichenden Fragestellungen an die literarischen Texte herangehen, können andere Erkenntnisse gewinnen – und so viele auch die Betrachtung der einzelnen Beiträge verschieden aus.

Debora Helmer

Hinrich C. Seeba: Berliner Adressen. Soziale Topographie und urbaner Realismus bei Theodor Fontane, Paul Lindau, Max Kretzer und Georg Hermann.

Berlin: de Gruyter 2018. 274 S. € 68

Berlin wird 1871 zur deutschen Metropole, seine Bevölkerung steigt von 1849 bis 1914 im Zuge der Industrialisierung von 400 000 auf mehr als zwei Millionen Menschen. Das Stadtbild verändert sich: die traditionelle Mitte zwischen Schloss, Museumsinsel und Brandenburger Tor wird ausgebaut zum politischen, kulturellen und kommerziellen Zentrum der Hauptstadt, im Osten und Norden Berlins entstehen die neuen Industrien und unmittelbar angrenzend proletarische Wohnviertel mit mehrstöckigen Mietskasernen und dunklen Hinterhöfen. Das neue Bürgertum – vermögende Kaufleute, Industrielle und Bankiers – ziehen aus der alten Mitte nach Westen in die Nähe des Potsdamer Platzes an den südlichen Rand des Tiergartens oder

weiter nach Charlottenburg und Wilmersdorf. Es bilden sich neue Erfahrungsweisen heraus, die auf die Beschleunigung und Anonymisierung, die sozialen Spannungen und Konflikte des großstädtischen Lebens reagieren. Zeitungen sind die neuen Kommunikationsmittel, der Feuilletonroman reflektiert das großstädtische Leben. Es entsteht jetzt auch in Deutschland, nach dem Vorbild Englands und Frankreichs, eine Großstadtliteratur und mit ihr eine Ästhetik des ›urbanen Realismus‹. Fontane ist ihr bekanntester Vertreter, aber auch Paul Lindau, Max Kretzer oder Georg Hermann schreiben vielgelesene Berlinromane. Ihnen gilt die Untersuchung von Hinrich C. Seeba, einem seit vielen Jahrzehnten in Berkeley lehrenden, in San Francisco und Berlin lebenden Germanisten. Bereits der Titel: *Berliner Adressen* verweist auf den originellen methodischen Zugang, die Archäologie Berliner Orte mit der Interpretation ihrer Zeichenfunktion im Roman zu verbinden. Das literaturwissenschaftliche Interesse besteht darin, die Romanfiktionen topographisch im Rückgriff auf reale Berliner Orte zu verstehen und zu interpretieren. Den interpretatorischen Schlüssel bildet dabei die Dialektik von realem und fiktionalem Stadtplan. Die ›Adressen‹ als reale Orte und symbolische Zeichen erweitern die Ästhetik urbanen Erzählens um ein neues Narrativ, das neben die Narrative des Fensterblicks, des Panoramas und der Flanerie, des Interieurs und des Salons, der Cafés und Theater, der Straßen, Plätze und Gärten tritt. Ein Blick auf das Ortsregister des Buchs, das mehr als 400 Verweise auf Berliner Straßen und Plätze enthält, belegt die profunde Ortskenntnis des Autors und zeigt vorab die Fruchtbarkeit der topografischen Lektüre. Die Fontaneforschung hat – auch angeregt durch die methodische Devise ›Ortskenntnis geht vor Raumphantasie‹ (Klaus R. Scherpe) – die ästhetische Relevanz der Orte erkannt. Das Buch Seebas reiht sich hier innovativ ein.

Die Vermittlung von Realität und Fiktion, Topografie und Raumphantasie ist besonders dicht in Fontanes Romanen. Die ästhetische Komplexität der Romane erklärt, warum der stadtsoziologische Bezug lange übersehen wurde. Die Interpretation von *Irrungen*, *Wirrungen*, *Frau Jenny Treibel*, *Effi Briest*, den *Poggenpuhls* steht im Mittelpunkt des Buchs. Seeba zeigt, wie eng Erzählstruktur und Topografie, realer und fiktiver Stadtplan aufeinander bezogen sind. Der Stadtplan bildet die topografische Basis der dichterischen Phantasie: im fiktionalen Stadtplan werden die Orte zu Zeichen, die Aufbau und Rahmen der Handlung, die Struktur der Konflikte, die Motivationen der Personen bestimmen. In *Jenny Treibel* bestimmt der topografische Ausschnitt, die räumliche und soziale Distanz zwischen der Adlerstrasse in der alten Mitte, der Adresse Wilibald Schmidts und seiner Tochter Corinna und des früheren Materialwarenladens der Eltern Jenny Treibels, geborene Bürstenbinder, und der kommerzienrätlichen Villa Treibel mit parkartigem Hintergarten, Springbrunnen und Papagei in der Köpenicker Straße südlich der Spree im Osten Berlins, die innere Dynamik

der Handlung und zeigt die sozialen Grenzen des Handlungsspielraums der Personen auf. Effi Briests gesellschaftliche Ausgrenzung, ihr tragisches Ende wird lokalisiert an Berliner Adressen: der fiktionale Verlauf spiegelt sich in der räumlichen Distanz zwischen der standesgemäßen Wohnung der Eheleute in der Keithstraße südlich vom Tiergarten und der kleinen Wohnung in der Königgrätzer Straße am Rand des Gleisdreiecks, in die Effi nach der Aufdeckung des »Skandals« und der Trennung von ihrer Familie verbannt wird. Die verwitwete Frau von Poggenpuhl lebt mit ihren drei Töchtern, sozial und topografisch isoliert, in einer kleinen Wohnung in einem »mauerfeuchten Neubau« in der Großgörschenstraße am südwestlichen Stadtrand von Berlin. Die räumliche Entfernung zum Potsdamer Platz als Ort des großstädtischen Lebens und Verkehrs ist ebenso groß wie die soziale Distanz zum Haus der Familie Bartenstein in der Nähe des Tiergartens mit seinen Menzelbildern. Sophie von Poggenpuhl erteilt hier Gesangs- und Klavierunterricht, begleitet die großbürgerlichen Soireen musikalisch; Manon von Poggenpuhl ist mit der jüngsten Tochter Flora befreundet. Aber eine engere Verbindung, etwa die Heirat des in die Provinz verschlagenen Kavallerieleutnants Leo von Poggenpuhl mit Flora Bartenstein liegt außerhalb der Grenzen, die die soziale Topografie der Fiktion zieht. Ein Sonderfall topografischen Erzählens bildet die Spannung von Zentrum und Peripherie. Lene Nimptsch und Botho von Rienäcker leben ihre unstandesgemäße Beziehung im städtischen Niemandsland der am »Schnittpunkt von Kurfürstenstraße und Kurfürstendamm feldeinwärts sich erstreckenden Dörrschen Gärtnerei«, auf Ausflügen ins ländliche Wilmersdorf und in »Hankels Ablage«, einem ehemaligen Fischerhaus an der Spree im Südosten Berlins. Ihre Trennung und der Wiedereintritt beider Personen in die soziale Normalität der Klassengesellschaft wird durch Fontane topografisch notiert. Lene wohnt mit ihrem neuen Partner, dem Fabrikmeister Gideon Franke am Luisenufer im Berliner Osten; Botho bezieht mit seiner Frau Käthe von Sellenthin eine Wohnung in der Landgrafenstraße südlich vom Tiergarten – Berliner Orte und Adressen, die der Herkunft und sozialen Existenz der Personen entsprechen. Die Fiktion folgt der sozialen Topografie.

Fontanes Realismus beruht auf der Öffnung zur modernen städtischen Lebenswelt, die Verortung der Fiktion in Berliner »Adressen« ist zentrales Merkmal dieses Realismus. Gleichzeitig verlangt Fontane aber eine ästhetische Verarbeitung und Deutung der städtischen Erfahrung – Fontane spricht missverständlich von »Verklärung«, die Seeba überzeugend als konstruktives Konzept deutet (S. 55–58) –, die bei aller Typisierung das Individuelle und Besondere jedes Einzelfalls und jeder Figur bewahrt. Dass die Personen auch anders, gegen die gesellschaftlichen Konventionen und den sozialen Kontext der Orte, entscheiden könnten, ist eine von Fontane immer wieder thematisierte oder zumindest angedeutete Perspektive. Von

Innstetten hätte durch die Nichtbeachtung der zufällig entdeckten Liebesbriefe sich und Effi, das Leben von Crampas, retten, Botho von Rienäcker hätte sich zu Lene Nimptsch bekennen, Jenny Treibel der Verheiratung ihres Sohnes mit Corinna Schmidt zustimmen können. Auch dafür, für das Nachdenken und das Gespräch, die Selbstdarstellung und Selbstkritik gibt es Orte und Adressen: private Orte wie das Interieur – die Wohnung, das Zimmer, die Küche –, gesellschaftlich repräsentative Orte wie das bürgerliche Empfangszimmer und den Salon, die »freie Natur und das Ausflugslokal, in denen die gesellschaftliche Bindung temporär suspendiert ist. Dass die Romanfiguren sich anders und d.h. normenkonform entscheiden, zeigt, dass die fiktionalen Handlungsräume letztlich an die soziale Topographie, an die Adressen als soziale Orte und Grenzscheiden, zurückgebunden sind. *L'Adultera*, Fontanes erster Berlinroman, scheint eine Ausnahme zu bilden. Der Bankier van der Straaten willigt in die Auflösung seiner Ehe mit seiner jungen Frau Melanie ein, die sich in den von ihrem Mann als Hausgast eingeladenen Volontär Ebenezer Rubehn verliebt hat. Nach der Trennung und Wiederverheiratung Melanies mit Rubehn kommt es zu einer Tolerierung und symbolischen Versöhnung der Romanpersonen, einem distanzierten Miteinanderleben im fiktiven Stadtplan des Romans. *L'Adultera* nimmt auch deshalb eine Sonderstellung in Fontanes Berlinromanen ein, weil Fontane hier auf die modernen städtischen Verhaltensformen, auf Distanz, Freundlichkeit und egalitäre Toleranz setzt – wie sie Georg Simmel mehr als 30 Jahre später, 1903, in seinem Essay *Die Großstadt und das Geistesleben* vorgestellt hat.

Den eigentlichen Beginn des Berlinromans sieht Seeba in Paul Lindaus 1886 erschienenem Roman *Der Weg nach dem Westen*. Als Herausgeber der Publikumszeitschrift *Nord und Süd* hatte Lindau 1880 Fontanes *L'Adultera* in Fortsetzungen abgedruckt. Lindaus Titel beschreibt ein Programm, das für viele Berlinromane, auch die Fontanes, verbindlich war – gemeint war der Zug vom »arbeitsamen und erwerbenden nach dem genießenden und ausgebenden Berlin« (P. Lindau [1886] 1921, S. 74). Der Zug von Osten nach Westen steht für gesellschaftlichen Aufstieg und kulturellen Wandel im Berlin des letzten Drittels des 19. Jahrhundert. Sie sind das Thema von Lindaus Roman und bestimmen den topografischen Hintergrund der Handlung. Die Adressen der Hauptpersonen Maximilian Wilprecht und Gustav Ehrike dokumentieren den sozialen Aufstieg, denn beide wohnen im Westen am Tiergarten: in der Tiergartenstraße bzw. der Regentenstraße, beide kommen aus der Koppenstraße im Osten, dem Sitz der gemeinsamen Firma, beide leben nach dem Verkauf der Firma von den an der Börse angelegten Renditen. Maximilian und Stephanie Wilprecht führen einen Salon, der wohlhabende Bürger und Künstler zusammenführt. Gustav Ehrike verliert nach der Trennung von seiner Frau Charlotte Pauly das Interesse am kulturellen Leben des Westens, er verkauft sein Haus in der Regentenstraße und

kehrt in den Osten, in die Koppenstraße zurück. Der fiktionale Stadtplan des Romans spiegelt den sozialen und kulturellen Gegensatz zwischen altem und neuem Berlin, seinen Mittelpunkt bildet die Topografie des kulturellen Zentrums »Unter den Linden« mit seinen Cafés, seinen Restaurants und Geschäften, den Theatern und der Oper. Die Personen begegnen sich in Salons, sehen sich im Café und der Oper, bewegen sich und reden miteinander auf den Straßen zwischen Tiergarten, Brandenburger Tor, Friedrichstraße und Potsdamer Platz. Keiner der späteren Berlinromane weist eine ähnlich hohe Zahl von Adressen auf – und dennoch ist die Verortung erzählerisch nicht integriert, werden die Adressen nicht zu narrativen Zeichen im fiktiven Stadtplan des Romans. Die Geschichte, die Lindau erzählt, eine Trennungsgeschichte – ähnlich wie Fontane in *L'Adultera* – hat kolportagehafte Züge. Anders als bei Fontane bildet die Stadt Berlin nur den Hintergrund für ein Melodram, das nach dem traditionellen Schema von unerlaubter Liebe, Schuld und Sühne abläuft. Die künstlerisch begabte, sensible Charlotte Pauly kann zwar den ungeliebten, höheren Interessen unzugänglichen Ehepartner Gustav Ehrike verlassen und – nach einer religiösen Einkehr – den jungen und erfolgreichen Komponisten Georg Nortstetten heiraten, so auch ihren Weg von der Breslauer Straße im Osten nach der Stülerstraße im Westen, der gemeinsamen Wohnung des jungen Paares, fortsetzen – sie stirbt aber im Kindbett.

Anders liegen die Dinge in Max Kretzers 1888 veröffentlichtem Roman *Meister Timpe*. Kretzer verlegt den Schauplatz seines Romans in den Berliner Osten. Die soziale Topografie bildet hier nicht den kulissenartigen Hintergrund wie bei Lindau, sondern tritt ganz nach vorn und determiniert naturalistisch Handlung und Personen des Romans. Ort und erzählerischer Raum des Romans ist die Holzmarktstraße; sie ist im Stadtplan verzeichnet als Mittelpunkt des im industriellen Umbruch befindlichen alten Handwerkersviertels am Nordufer der Spree östlich vom Alexanderplatz. Die Gegend ist aus Paul Lindaus Roman bekannt – seine bürgerlichen Protagonisten im Westen stammen aus der Koppenstraße. Fontane verlegt Villa und Fabrik der Treibels in die Köpenicker Straße am gegenüberliegenden südlichen Ufer der Spree. Hier handelt es sich um soziale Orte gelungener oder Rückzugsorte gescheiterter Emanzipation. Bei Kretzer wird der Ort zum lokalen Topos für den Untergang des Handwerks. Am Schicksal der Hauptperson, des Tischlers und Schreiners Timpe, schildert Kretzer den Untergang handwerklicher Lebensweise und Werte im Zuge der Industrialisierung. Die Krise des Handwerks, die Auflösung des kleinen Handwerksbetriebs und die Übernahme seiner Produktion durch die Industrie wird topographisch an der Errichtung neuer Fabrikgebäude, dem Ausbau städtischer Verkehrswege und der Zerstörung der Werkstatt und des Hauses gezeigt. Meister Timpe überlebt den Untergang von Haus und Betrieb nicht. Topografie und Narration, Stadtplan und Romanhandlung sind eng verzahnt.

Jede Phase des beruflichen Abstiegs, des materiellen und des psychischen Verfalls wird durch topografische Veränderungen eingeleitet und begründet. Räumliche Isolierung, soziale Ausgrenzung und psychischer Verfall bedingen einander und lassen Timpe keine andere Wahl als den Tod. Der reale Stadtplan und seine soziale Logik sind identisch mit dem fiktiven Stadtplan – die Narration lässt, anders als bei Fontane, keinen Raum für Alternativen im fiktiven Verlauf, für das Aushandeln und Ausbalancieren von gesellschaftlichen Zwängen und individuellen Interessen zwischen Realität und Fiktion. Das Milieu, oder anders gesagt: die Adressen, bestimmen das Schicksal.

Georg Hermanns Roman *Jettchen Gebert* nimmt aus vielen Gründen eine Sonderstellung ein. Er ist 1906, mehr als 20 Jahre nach den Berlinromanen Lindaus und Kretzers erschienen und setzt im Abstand von fast einem Jahrzehnt die Tradition der Romane Fontanes, hier aber mit dem Blick auf das jüdische Berlin und die Emanzipation des deutsch-jüdischen Bürgertums, fort. Georg Hermann, 1871 – mehr als 50 Jahre nach Fontane – geboren, ging nach 1933 ins holländische Exil und wurde nach der Besetzung Hollands 1943 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet. Gert und Gundel Mattenklott haben 1996 begonnen, seine Werke und Briefe herauszugeben. Der reale Stadtplan, auf die sich die Fiktion bezieht, ist die historische Mitte Berlins, die im Osten und Norden von der Neuen Friedrichstraße, im Süden vom Mühlendamm und im Westen vom Schloss begrenzt ist. Privilegierte Handlungsorte sind die Straßen und Plätze zwischen der Königstraße und der Spandauer Straße, die den Stadtplan von Osten nach Westen und von Süden nach Norden durchqueren. Die Rückverlegung der Handlung in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und die topografische Entscheidung für die alte Mitte, dem damaligen Zentrum Berlins, geschieht bewusst: sie sollen die historische Verankerung des jüdischen Bürgertums in der Mitte der Gesellschaft belegen. Wohnung und Tuchhandlung Salomon Geberts liegen in der Spandauer Straße, später einer der wichtigsten Hauptgeschäftsstraßen Berlins. Hier haben im 18. Jahrhundert Friedrich Nicolai, Moses Mendelssohn und für kurze Zeit auch Lessing gewohnt, der Salon der Henriette Herz befand sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Neuen Friedrichstraße. Die Konfliktlinien verlaufen nicht, wie in den anderen Berlinromanen, zwischen preußischem Adel und aufsteigendem Bürgertum, zwischen industriellen Unternehmern, städtischen Handwerkern und kleinen Gewerbetreibenden, sondern zwischen emanzipiertem großstädtischen Judentum und dem mit der städtischen Zivilisation unvertrauten orthodoxen Judentum aus dem Stetl, dem die Rolle der »niederen Klasse« in Fontanes Romanen zugeschrieben wird. Die emanzipierten Juden, wie die Berliner Familie Gebert, stehen unter einem doppelten Druck: Sie können die Emanzipation vorantreiben bis zur völligen, auch familiären Auflösung in die bürgerliche städtische Gesellschaft oder versuchen, die

Emanzipation im Rahmen des traditionellen Familienverbands zu halten. Exemplarisch wird das vorgeführt an der Person Jettchen Geberts, die sich entscheiden muss zwischen der Heirat mit dem ihr von der Familie vorbestimmten Verwandten Julius Jacoby, einem unkultivierten, aber ehrgeizigen, in der Lederbranche tätigen Verwandten aus Posen, und einem Leben mit Dr. Friedrich Köbbling, einem begabten Schriftsteller und Bibliothekar ohne feste berufliche Bindung. Der reale Stadtraum Berlin bildet auch hier den Handlungsraum der Fiktion, er bestimmt ihren narrativen Diskurs: Zufällige Begegnungen auf Berliner Straßen und Plätzen, Gespräche in der städtischen Öffentlichkeit und im privaten Interieur – der Wohnung des kultivierten Sammlers und Lesers Jason Gebert –, Spaziergänge in Parks und Gärten sind zentrale Elemente urbanen Erzählens. Auch die städtischen Rand- und Grensräume sind Orte des städtischen Diskurses. Sie sind, wie schon bei Fontane, nicht das »ganz andere«, sondern als erzählerisch integriertes Idyll Teil des städtischen Raums: privilegierte Orte, die den Ausdruck intimer Gefühle gestatten. Georg Hermann verlegt die entscheidende Wendung seines Romans in die Sommerwohnung der Geberts im damals noch ländlichen Charlottenburg. Die Intimität des Hauses und Gartens, die abgeschiedene Öffentlichkeit der Wege im Schlosspark sind Orte, an denen Jettchen Gebert und Friedrich Köbbling ihre Zuneigung und Liebe entdecken und aussprechen. Dass das Familieninteresse über die Liebe siegt, der Roman die Spannung von Zentrum und Peripherie nicht lösen kann, steht – wie etwa auch in Fontanes *Irrungen, Wirrungen* oder *Stine* – auf einem anderen Blatt. Der Roman hat einen offenen Schluss: Die geplante Hochzeit wird nicht wirklich vollzogen, am Ende steht die Flucht Jettchen Geberts in die anonyme Stadt. Hermann beschreibt in einem zweiten, nachfolgenden Roman das weitere Schicksal seiner Protagonistin und ihrer Verbindung mit Friedrich Köbbling – aber der Leser weiß bereits aus dem Vorwort zu *Jettchen Gebert*, daß die ihr zugeschriebene Lebenszeit begrenzt ist.

Der das Buch abschließende Ausblick auf Günter Grass' *Weites Feld* schließt den Bogen zu Fontanes Berlinromanen, zur Thematik der sozialen Stadttopografie und der Poetik des urbanen Realismus. Die Interpretation fordert auf zur Re-Lektüre des gesamten Buchs unter dem Aspekt des Nachdenkens über die »Gleichräumigkeit des Ungleichzeitigen« (S. 255) in der Berlinwahrnehmung und Berlinliteratur des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende, die angesichts der vergangenen hundert Jahre deutscher und Berliner Geschichte, aber auch der gegenwärtigen Perspektive eines historischen Neuanfangs eine neue erinnerungsgeschichtliche Dimension erhalten. Das Berlin, das Fontane und die zeitgenössischen Autoren beschreiben, existiert nicht mehr: Die historische Mitte, das gründerzeitliche Tiergartenviertel mit seinen Villen und bürgerlichen Wohnhäusern, die im Osten angesiedelte Industrie sind verschwunden. Als Textzitate werden die verschwundenen Orte für den Leser wieder zugänglich, dazu

müssen sie ortskundig erschlossen werden. Seeba legt, vergleichbar einem Archäologen, die Spuren der vergangenen Stadt, städtischen Lebens und ihrer zeitgenössischen literarischen Wahrnehmung frei – die Adressen dienen dabei als Wegweiser.

Wissenschaftsgeschichtlich ist die Untersuchung dem *spacial turn* zuzuordnen. Sie verbindet das Interesse an der Sozialtopografie der Stadt methodisch mit der Rekonstruktion der Ästhetik des urbanen Realismus und ergänzt neue topologische Untersuchungen wie etwa Katrin Scheidings *Raumordnungen bei Theodor Fontane* (2012) um ein weiteres Narrativ. Sie verlangt ortskundige und literarisch bewanderte Leser, die sich auf das interpretatorische Spiel von Realität und Phantasie, den Vergleich von realem und fiktiven Stadtplan einlassen. Die wissenschaftliche Basis dieser Lektüre wird in zwei Einleitungskapiteln vorgestellt. Der Autor gibt zunächst einen theoriegeschichtlichen Überblick über das sozialgeschichtliche und literaturwissenschaftliche Verständnis des Raums. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen steht die Unterscheidung zwischen realen und fiktionalen Orten. Die Sozialtopografie, wie sie von den Sozialwissenschaften entwickelt wurde, der reale Stadtplan bildet den Ausgangspunkt urbanen Erzählens im Feuilleton, im Roman und seit dem Impressionismus auch in der bildenden Kunst – sie definiert aber nicht den ästhetischen Diskurs der Stadt. Im literarischen Artefakt werden die Orte zu ästhetischen Zeichen mit eigener Deutungsfunktion: der fiktionale Stadtplan und seine Adressen übernehmen diese Deutung. Die Adressen sind Hybride, die zwischen Realität und Fiktion, realem und fiktiven Stadtplan – zwischen sozialer Wahrnehmung und ästhetischer Deutung der modernen Stadt vermitteln. (Die typografische Hervorhebung der Adressen im Buch ist vermutlich als Lesehilfe gedacht: Sie hilft bei der Lokalisierung im Stadtplan, erschwert allerdings ihre Entzifferung und Deutung als ästhetische Zeichen im literarischen Text.)

Der sozialgeschichtlichen Herleitung und ästhetischen Definition des urbanen Realismus wendet sich Seeba im zweiten Einleitungskapitel zu. Der »urbane Realismus« ist die literarische Antwort auf die mit der Verstädterung einsetzende soziale Umschichtung und Entfremdung der Gesellschaft, wie sie unter dem Stichwort der anonymen Masse von der Sozialtheorie und Massenpsychologie bei Le Bon, Simmel, Freud und Elias Canetti thematisiert wird. Die Literatur – auf deutscher Seite sind die Vorläufer E.T.A. Hoffmann und Heine, in den englischsprachigen Ländern Edgar Allan Poe, in Frankreich Baudelaire, der wie Walter Benjamins Studien nur am Rande erwähnt wird, – versucht, Antworten auf die mit der Verstädterung gegebene Anonymisierung zu finden. Den Darstellungsmodus und Deutungsanspruch des »urbanen Realismus« erläutert der Autor mit dem Vorgriff auf Hans Blumenbergs Konzept der »Lesbarkeit der Welt« als einen grundlegenden, Alltag, Natur, Geschichte und Raum umfassenden Modus

ästhetischer Erfahrung. Die Sozialtopografie macht die Stadt lesbar – der Sinn des Lebens in der Großstadt erschließt sich aber nur dem Leser, der die ästhetisch verschlüsselte Schrift des urbanen Realismus entziffern kann. Die Adressen fungieren dabei als topografische und fiktionale Merkmale. Sie sind der Schlüssel für die topografische Wahrnehmung der Stadt und ihre ästhetische Rekonstruktion im Roman. Adressen machen die soziale Topografie der Stadt lesbar; als Teil der Fiktion schaffen sie Erzählräume, in denen fiktive Personen in fiktive Handlungen verwickelt werden, deren Möglichkeiten und Grenzen durch die soziale Topografie – in letzter Instanz: durch die Adressen – bestimmt werden.

Lutz Winckler

Theodor Fontane w świetle faktów i interpretacji.

Hrsg. von Jan Pacholski. Wrocław: Quaestio 2017. 402 S.

Der im vorigen Jahr erschienene Sammelband *Theodor Fontane w świetle faktów i interpretacji* (Theodor Fontane im Lichte der Tatsachen und Interpretationen) ist das Resultat der Tagung zum Thema »Theodor Fontane – das Werk und seine polnische Rezeption«, die vom 9. bis zum 10. April 2014 an der Universität Breslau (Uniwersytet Wrocławski) stattfand. Sie wurde vom Lehrstuhl für Literaturdidaktik des Germanistischen Instituts gemeinsam mit der Theodor Fontane Gesellschaft e.V., dem Theodor-Fontane-Archiv, dem Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland in Breslau und mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für Deutsch-Polnische Zusammenarbeit organisiert. Die Veröffentlichung sowie die Tagung setzten sich zum Ziel, dem breiteren polnischen Publikum das Œuvre des märkischen Dichters näherzubringen.

Das Thema seiner Rezeption in Polen ist keineswegs unbekannt und hat eine lange Tradition – an dieser Stelle sei etwa erinnert an die Konferenzschrift *Fontane und Polen, Fontane in Polen* (hrsg. von Hugo Aust und Hubertus Fischer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008). Auf Polnisch jedoch gab es bisher keine Publikation dieser Art. Der Sammelband besteht aus 19 Beiträgen, die gut durchdacht zusammengestellt wurden, um Theodor Fontane der polnischen Leserschaft vorzustellen. Das Buch ist dem vor einiger Zeit verstorbenen Dr. Manfred Horlitz (1930–2014) gewidmet, der als langjähriger Direktor des Theodor-Fontane-Archivs in der komplizierten Wendezeit die Kontakte zu Polen pflegte und polnische Forscherinnen und Forscher hilfsbereit unterstützte. Vielleicht nicht zuletzt wegen seiner Familiengeschichte – er wurde in Nowa Sól geboren und infolge der Vertriebungen nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland umgesiedelt.

Den Band eröffnet das Vorwort von Gottfried Zeitz, dem Generalkonsul der Bundesrepublik Deutschland in Breslau, der übrigens als Fontane-

Kenner gelten kann, weil er seinerzeit über die poetologische Bedeutung des Romans *L'Adultera* promovierte. Er bemerkt, dass das komplexe und mehrdeutige Gesamtwerk Fontanes an Aktualität nichts verloren habe und deshalb vielleicht das polnische Publikum ansprechen könne. Fontane als Nachkomme religiöser Flüchtlinge aus Frankreich, die Zuflucht im Land der Hohenzollern gefunden haben, sei für die Perspektivenvielfalt immer besonders sensibel gewesen. Einerseits habe er enthusiastisch auf die subversiven Werke des jungen Gerhart Hauptmanns reagiert. Andererseits habe er das unikale und universelle Ethos des Preußentums hochgeschätzt und es mit Ironie und Distanz verteidigt. Allerdings habe er es konsequent den nationalen Vorurteilen entgegengesetzt, die er kritisiert habe. Das zeige sich in seinen Werken, wie etwa im Roman *Der Stechlin* – in der Konfrontation von Dubslav von Stechlin und seiner Schwester Adelheid. Fontanes Prosa sei äußerst subtil und bringe die Leserschaft zum Nachdenken – auch oder vielleicht insbesondere heutzutage, stellt Zeitz fest.

Der Herausgeber des Bandes, Jan Pacholski, der über die Kriegskorrespondenz von Fontane promovierte und vor ein paar Jahren eine der ersten umfangreichen polnischen Monographien über ihn verfasste (*Theodor Fontane: z apteki na Parnas*, Wrocław: Quaestio 2014), schildert in der Einführung die Geschichte der polnischen Fontane-Rezeption. Nebenbei bemängelt er, dass der Autor in Polen im Vergleich zu Frankreich, Italien oder Großbritannien leider immer noch nur den engen germanistischen Kreisen bekannt sei, obwohl mehr als die Hälfte der Romane ins Polnische übersetzt wurde und sein Gesamtwerk durchaus viele Polen-Bezüge enthält. Als mögliche Gründe für diesen Sachverhalt nennt er die starke Konkurrenz seitens der französischen und russischen Romanciers des 19. Jahrhunderts sowie eine gewisse Fremde der preußisch-protestantischen Realien, in denen sich Fontanes Prosa abspielt.

Den Band eröffnen zwei Beiträge, die eine Einleitung in das Leben und Werk Fontanes anbieten. Joanna Wołowska (Uniwersytet Wrocławski) setzt sich mit der Frage auseinander, warum Fontane heute für uns wichtig ist, und vermittelt Grundinformationen aus seiner Biographie, sich dabei hauptsächlich auf die Arbeiten von Helmuth Nürnberger und Theodor Peltzer berufend. Sie unterstreicht dabei die Verknüpfungspunkte zu Polen, etwa die Kindheit in Świnoujście, und betont, dass sich viele Ortschaften, in denen Fontane war oder von denen er schreibt, im heutigen Polen befinden, in Pommern oder Schlesien. Interessanterweise erwähnt sie, dass sowohl Thomas als auch Heinrich Mann Fontane hochgeschätzt haben. Die beiden Schriftsteller erfreuen sich in Polen großer Beliebtheit und vielleicht kann dieser Kontext dabei helfen, Fontane der polnischen Öffentlichkeit vorzustellen. Der Artikel von Anna Volk-Gawlica (Uniwersytet Wrocławski) gibt einen Überblick über das Werk von Fontane. Die Autorin fasst manche Romane kurz zusammen, hebt dabei die polnischen Motive hervor, zum

Beispiel in *Vor dem Sturm* oder *Quitt*, erwähnt aber auch Fontanes Faszination für den Norden – für nordische Mythen, Landschaften und Geschichten. Sie verortet seine Werke im Kontext des bürgerlichen Realismus und versucht auch eine komparatistische Perspektive zu entwickeln, indem sie *Effi Briest* mit Tolstois *Anna Karenina*, Flauberts *Madame Bovary* und Zolas *Nana* vergleicht. Im Text nennt sie auch Thomas Mann und Günter Grass, in deren Werken sie nach Auseinandersetzungen mit Fontanes literarischem Erbe sucht.

Zwei weitere Aufsätze stellen Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* vor. Monika Wolting (Uniwersytet Wrocławski) beschäftigt sich mit der Kategorie der Bewegung im Raum und analysiert das Kapitel *Zorndorf* im zweiten Band. Den theoretischen Hintergrund ihrer Überlegungen bilden die Arbeiten von Barbara Piatti zur Geographie der Literatur und von Katrin Dennerlein über die Narratologie des Raumes. Aus diesen Ansätzen leitet sie ihre Interpretationsinstrumente ab und bemerkt, dass sich bei Fontane historische Ereignisse mit Mythen und Legenden vermischen würden, was das Raummodell im Text beeinflusse. Der Erzähler bediene sich geographischer Koordinaten, die er mit Metaphern und Zitaten aus Gedichten ergänze. Dabei schenke er immer wieder besondere Aufmerksamkeit der Bewegung – dem Reisen oder einfach dem Sich-Fortbewegen z.B. mit der Kutsche, was für Wolting ausschlaggebend für die Raumkonstruktion bei Fontane sei. Der Aufsatz von Artur Robert Białachowski (Uniwersytet Wrocławski) bietet hingegen einen kritischen Kommentar zu der polnischen Übersetzung der Auszüge aus dem zweiten Band der *Wanderungen* an, die im Jahre 2000 erschien und 24 von 79 Kapiteln umfasst. Der Autor beginnt mit *distant reading*, stellt Diagramme zusammen, die die Häufigkeit der Erwähnung der *Wanderungen* in der deutschsprachigen Literatur in den Jahren 1860–2000 präsentieren, auch im Vergleich zu Fontanes anderen Romanen, und versucht anhand der Visualisierungen die Schwankungen im Interesse an diesem Werk zu deuten. Dann geht er zu *close reading* der Übersetzung über, um die interpretatorischen Entscheidungen der Übersetzerin zu analysieren. Am Beispiel der Wortwahl stellt er fest, dass man die märchenhafte Stilisierung im Polnischen eliminiert und stärker die historische Dimension des Ausgangstexts betont habe.

Die beiden nächsten Beiträge bilden wieder einen thematischen Block, handeln vom Polenthema in Fontanes Schaffen und polemisieren an manchen Stellen gegeneinander. Wieńczysława Niemirowska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej in Lublin) widmet sich diesem Aspekt im Lichte der Korrespondenz und Publizistik von Fontane. Zunächst systematisiert er den umfangreichen Forschungsstand zu dieser Problematik, insbesondere seit den 1970er Jahren habe man sich mit Polen in der Fontane-Forschung intensiv beschäftigt – betont werden u.a. die Arbeiten von Dietrich Sommer,

Siegfried Sudhof, Walter Müller-Seidel, Marek Jaroszewski, Werner Rieck, Mirosław Ossowski und Roland Berbig, die sich allerdings meistens auf die Belletristik fokussieren. Niemirowski analysiert Fontanes Kommentare zu den Aufständen 1830/1831 und 1848, untersucht seine politische Ausrichtung, als er in den 1860er Jahren in der *Neuen Preußischen Zeitung (Kreuzzeitung)* arbeitete, und nimmt zum Schluss sein Verhältnis zu Otto von Bismarck unter die Lupe. Er stellt fest, dass sich Fontane seit ca. 1850 negativ über polnische Unabhängigkeit äußere, obwohl er sich vorher teilweise als Polens Freund präsentiert habe. Der Aufsatz von Rudolf Muhs (Royal Holloway University of London) schlägt einen Vergleich vor: Der Autor beschäftigt sich mit der Asymmetrie in Fontanes Wahrnehmung von England und Polen sowie mit der Frage, wie diese die Rezeption seines Werks in beiden Ländern hätte beeinflussen können. Obwohl Fontane gewisse Anglophilie und Distanz zu Polen charakterisieren würden und er manchmal die Stereotype über Osten und Westen in seinem Schreiben bestätige, sei es für Muhs übertrieben zu sagen, dass Fontane konsequent eine negative Einstellung Polen gegenüber gehabt habe. Als Argument dafür führt er den Roman *Mathilde Möhring* an, der selten im Kontext der polnischen Motive besprochen wird. Seiner Meinung nach thematisiere das Werk mit der Figur des Grafen Goschin die Sinn- und Ziellosigkeit der Germanisierung, deshalb könne es als Gegenprojekt zur antislawischen Haltung in *Soll und Haben* von Gustav Freytag gelesen werden.

Der Aufsatz von Urszula Bonter (Uniwersytet Wrocławski) setzt sich mit der Frage auseinander, unter welchen Bedingungen Fontane seine Romane *Unterm Birnbaum* und *Quitt* in der Zeitschrift *Die Gartenlaube – Illustriertes Familienblatt* veröffentlichen durfte und warum seine anderen Werke abgelehnt wurden. Die Autorin skizziert zunächst den geschichtlichen Kontext und weist auf die Entwicklung des Verlagswesens und des Büchermarkts zu Fontane Lebzeiten hin. Sie nennt die Statistiken: Während 1851 circa 829 belletristische Publikationen gedruckt wurden, waren es im Jahre 1881 schon 1226. Die Standardauflagen betragen ungefähr 800 Exemplare. Vor diesem Hintergrund entstand der Bereich der sogenannten Familienblätter: In der Biedermeierzeit, nach der Niederlage der Revolution von 1848, boten diese Zeitschriften apolitische Unterhaltung für das deutsche Bürgertum an, das sich in das Private, in den Familienkult zurückzog. Eines der wichtigsten und erfolgreichsten Blätter war die 1853 von Ernst Keil in Leipzig gegründete *Gartenlaube*. Sie enthielt eine spezielle Rubrik für Novellen und Erzählungen, in der häufig Romane in Fortsetzungen gedruckt wurden. Fontane veröffentlichte dort zwei von seinen Werken, die sich allerdings von der später gedruckten Buchform unterscheiden – die Untersuchung der Unterschiede war mittlerweile schon Gegenstand der Forschung, etwa in der Arbeit von Hans-Joachim Koniczny. Der neue Verleger der *Gartenlaube* Alfred Kröner wollte – Bonter zufolge – Fontane stärker als

einen Repräsentanten der Heimatliteratur als einen genauen Kritiker seiner Zeit vorstellen, deshalb habe er seine Texte gekürzt, vereinfacht und trivialisiert. Mehr noch, er habe auch deswegen die Romane *Cécile*, *Unwiederbringlich*, *Effi Briest* abgelehnt, da sie die Themen ansprechen, die im Familienblatt tabuisiert worden seien.

Barbara Widawska (Akademia Pomorska in Słupsk) setzt in ihrem Artikel die historische Kontextualisierung fort, aber aus einem anderen Blickwinkel. Sie untersucht Fontanes Epik als Medium des kulturellen Gedächtnisses sowie als interpretatorische Inspirations- und Wissensquelle für die Geschichtsschreibung. Ihren Ausgangspunkt und allgemeinen Reflexionsrahmen bilden die theoretischen Arbeiten von Hayden White und Jerzy Topolski, die auf die Bedeutung der Literatur für die Geschichtswissenschaft hinweisen. Erwähnt wird die Formulierung von Dietmar Storch, dass Fontane das Kompendium des Wissens über das 19. Jahrhundert sei. Widawska setzt sich mit der Frage auseinander, warum sich so viele Historiker – wie Jürgen Osterhammel, Hans-Jürgen Bömelburg, Stanisław Salmonowicz, Gordon Alexander Craig oder Klaus Zernack – in ihren Arbeiten auf Fontane berufen und seine Werke als Zeugnisse, historische Dokumente und Diagnosen gesellschaftlicher Stimmungen betrachten.

Nicht nur historischer Wert wird Fontanes Romanen zugemessen. Marta Kopij-Weiß (Uniwersytet Wrocławski) analysiert deren philosophische Aspekte und vergleicht Fontane mit Friedrich Nietzsche. Die deutsche Version ihres Artikels erschien im schon erwähnten Band *Fontane und Polen, Fontane in Polen*. Die Zusammenstellung beider Autoren ist in der Forschungsliteratur bekannt: Fontane, 25 Jahre älter als Nietzsche, war Zeuge der ersten Rezeptionswelle seiner Schriften um 1890, die auf selektiver Auswahl mancher aussagestarken Begriffe und Formulierungen wie der Übermensch, der Wille zur Macht, Gott ist tot oder jenseits von Gut und Böse basierte. Kopij-Weiß bemerkt, dass Fontane zwar ein distanzierter Beobachter dieser Neuigkeiten gewesen sei, aber doch viele Überschneidungspunkte mit dem Nietzscheanischen Denken habe. Beide lebten in derselben Zeit, reflektierten über dieselben historischen Ereignisse und registrierten die Entwicklung bzw. den Paradigmenwechsel, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog. Trotz der Unterschiede in der Persönlichkeit, Poetik und Radikalität des Schreibens kritisierten sie gleichermaßen – so Kopij-Weiß – den Historizismus sowie deutsche Kultur und Gesellschaft ihrer Zeit, vor allem die »Bildungsphilister«, und sahen die Notwendigkeit der Umwertung der Werte.

Nach den Aufsätzen, die sich auf das Gesamtwerk Fontanes bezogen, folgen im Sammelband vier interessante Fallstudien seiner einzelnen Werke. Aneta Mazur (Uniwersytet Opolski) bietet eine intermediale komparatistische Analyse des Romans *Effi Briest* an, in dem sie Korrespondenzen zum Gemälde *Die Melancholie* von Lucas Cranach dem Älteren sieht.

Fontanes Beziehungen zur Malerei wurden bisher insbesondere im Kontext der biblischen Ikonographie erforscht (z.B. Monographie von Peter-Klaus Schuster). Für Mazur sind jedoch gewisse Parallelen zu Cranachs malerischer Allegorie auffällig, etwa das Motiv der Schaukel und des Schaukelns sowie die Farbensymbolik. Beide Kunstwerke sind im strengen moralischen Weltanschauungskontext zu sehen und stellen die protestantische Ethik der Sündhaftigkeit der Sinne dar. Effi müsse, Mazur zufolge, dieselbe Entwicklung bzw. den tragischen Weg wie Cranachs weibliche Figur durchlaufen: von der sinnlichen Lust, symbolisiert im Gemälde u.a. durch das Rot, über die Erfahrung der Melancholie bis zur sozialen Verdammung und Tod, den der Maler mit Schwarz andeute. Dieselbe religiöse Tradition der eschatologischen Angst sei immer noch im modernen Roman lebendig, stellt Mazur fest.

Sebastian Mrożek (Uniwersytet Pedagogiczny in Krakau) fokussiert sich auf die Kriminalgeschichte *Unterm Birnbaum* und ihre Beziehungen zu Trivialliteratur. Er verweist auf die sich Ende des 19. Jahrhunderts verbreitende Popularität der sogenannten Eisenbahnunterhaltungsliteratur und der Gerichtsgeschichten, die etwa in der *Berliner Gerichts-Zeitung* abgedruckt wurden und von bekannten Verbrechen handelten. Mrożek untersucht, wie sich Fontane »auf den Flirt« mit dem – nicht selten mit der »niedrigen Kultur« konnotierten – literarischen Genre des Krimis einlässt und wie er seine Konventionen hinterfragt. Bei der Analyse arbeitet Mrożek mit den Begriffen des Kitsches nach Hermann Broch sowie der Intrige nach Peter von Matt. Er erwähnt auch Kommentare über Fontane von Ernst Bloch, der sich generell mit Trivialität in den Kulturen beschäftigte. Sowohl mit *Unterm Birnbaum* als auch mit *Stine* setzt sich der Aufsatz von Rafał Biskup (Uniwersytet Wrocławski) auseinander. Biskup kommentiert die Übersetzungen der beiden Werke ins Polnische, konzentriert sich auf den Aspekt des Dialekts und analysiert seine Funktionen – u.a. auf die bekannte Monographie zu diesem Thema von Joachim Krause rekurrierend. Der Dialekt gelte, so Biskup, als eines der bedeutendsten Elemente der Poetik von Fontane und sei in den beiden Romanen besonders auffällig. Er beglaube den sozialen Status der Figuren, verleihe das Lokalkolorit, unterstreiche die Atmosphäre der bestimmten Region bzw. der Provinz und diene als Kommunikationsmittel, um die Authentizität der beschriebenen Gefühle zu verstärken. Im Polnischen gehe er meistens verloren oder werde mit der Umgangssprache wiedergegeben.

Der nächste Artikel von Julianna Redlich (Uniwersytet Wrocławski) analysiert die Gender-Problematik im Roman *Irrungen, Wirrungen*, der auch auf Polnisch vorliegt. Die Autorin bedient sich der Kategorien der Natürlichkeit und Künstlichkeit, die ihrer Meinung nach mehrdeutig sind und sich auf die allgemeine Charakteristik der preußischen Gesellschaft

beziehen können. Sie schenkt Fontanes Frauenfiguren viel Aufmerksamkeit. Etwa das künstliche Verhalten von Käthe von Sellenthin und ihre an Komik grenzende übertriebene Geschwätzigkeit seien, Redlich zufolge, eine bewusst gewählte Strategie, mithilfe derer sie ihre eigene Natur maschiere, um den Vorstellungen zu entsprechen, die die Gesellschaft von ihr habe. Der Kontrast zwischen Natur und Kultur, Emotionen und sozialen Konventionen durchziehe den ganzen Roman und werde noch durch den Handlungsort hervorgehoben. Berlin sei für Redlich ein perfekter Schauplatz, um das Aufeinandertreffen dieser Gegensätze und der aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten stammenden Menschen zu zeigen.

Nach den Fallstudien folgt eine passende Ergänzung – der Text von Rainer Falk, der der polnischen Leserschaft das Theodor-Fontane-Archiv in Potsdam vorstellt. Er präsentiert die Institution, erzählt von den Beständen des Archivs, seiner Entstehungsgeschichte und jetzigen Aktivitäten, Veröffentlichungen und Projekten sowie von Forschungsmöglichkeiten für WissenschaftlerInnen, auch aus Polen.

Den vorletzten thematischen Block bilden drei Aufsätze, die sich mit dem Echo von Fontanes Werk in der Gegenwart auseinandersetzen. Maria Kłańska (Uniwersytet Jagielloński in Krakau) untersucht – in einem der spannendsten Beiträge im Sammelband – die intertextuellen Anspielungen im Roman *Ein weites Feld* von Günter Grass. Sie weist auf Zitate, Motive und Themen aus Biographie und Werk Fontanes hin, mit denen Grass ironisch spielt und von denen viele – schon selbst das geflügelte Wort im Titel – dem polnischen Publikum unbekannt sind. In ihrer Analyse fokussiert sich Kłańska auf den Protagonisten Theo Wuttke, genannt Fonty, den sie als Postfiguration des Schriftstellers Theodor Fontane interpretiert. Dabei erörtert sie Parallelen, die der Roman zieht – zwischen den historischen Ereignissen der Deutschen Einigung im Jahre 1871 und Wiedervereinigung 1989/90 sowie der Situation der Künstler und Intellektuellen angesichts des Staates und der Politik in den damaligen Zeiten. Tomasz Małyszek (Uniwersytet Wrocławski) beschäftigt sich mit einer interessanten literarischen Erscheinung: Fontane, selbst Autor mehrerer Kriminalgeschichten, wird in letzter Zeit häufig zur Inspiration für Kriminalromane der Gegenwartsautoren. Małyszek erwähnt die Werke *Lerchen und Löwen* (2006) von Stefan Haffner und *Unterm Kirschbaum* (2009) von Horst Bosetzky, die auf Fontanes Werke anspielen, konzentriert sich aber auf die Serie von vier Theodor-Fontane-Krimis von Frank Goyke, in denen Fontane als Hauptfigur auftritt: *Altweibersommer. Theodor Fontanes erster Fall* (2008), *Schneegestöber. Theodor Fontane und der Brudermord* (2009), *Nachsaison. Fontane und die Bettler von Neapel* (2010) und *Hundstage. Theodor Fontane und der Tote im Walzwerk* (2013). Der Aufsatz von Joanna Małgorzata Banachowicz (Uniwersytet Wrocławski) handelt von der neuesten Adaption

von *Effi Briest* in der Regie von Hermine Huntgeburth aus dem Jahre 2009 mit Julia Jentsch in der Rolle der Effi. Banachowicz geht zunächst auf die vorigen vier Verfilmungen des Romans ein (von Gustav Gründgens 1939, von Rudolf Jugert 1955, Wolfgang Luderer 1968 und von Rainer Werner Fassbinder 1974). Der neueste Film, wie Banachowicz bemerkt, interpretiert Fontanes Roman als Geschichte der Emanzipation und Selbstentdeckung einer Frau, hebt die Spannung zwischen der Mutter und der Tochter hervor, intensiviert die intime Beziehung der Figuren und – als Folge der ausgewählten Lesart – verändert das Ende: Effi stirbt auf der Leinwand nicht, sondern nimmt eine Arbeit in der Bibliothek auf und wagt den Schritt ins neue Leben. Die Autorin analysiert den Film und seine Rezeption in Deutschland.

Die letzten zwei Beiträge beschäftigen sich mit den schlesischen Kontexten im Werk von Fontane. Der Aufsatz des Herausgebers Jan Pacholski (Uniwersytet Wrocławski), eine ergänzte Version eines der Kapitel in seiner schon erwähnten Fontane-Monographie, handelt von der Beziehung des märkischen Dichters zu Schlesien und zum Riesengebirge vor dem Hintergrund der Entwicklung der Kurortkultur im 19. Jahrhundert. Der letzte Text von Dagmar Gollasch-Golly, Adrian Golly und Jan Kunce (Uniwersytet Wrocławski) ist ein Bericht über den Studentischen Wissenschaftskreis der Germanisten (Studenckie Koło Naukowe Germanistów SKNG), der an der Universität Breslau – von Pacholski betreut – viele Aktivitäten in Bezug auf das Leben und Werk von Fontane unternimmt. Es ist sehr erfreulich, von den vielen Seminaren, Workshops und Studienreisen zu lesen, die von der jungen Generation der künftigen Germanistinnen und Germanisten veranstaltet wurden. Man kann den Eindruck bekommen, dass Fontane für sie zu einem Wegweiser wurde, der sie durch die deutsche Geschichte und Literatur führt. Der Sammelband enthält mehr als vierzig Fotografien; die meisten von ihnen ergänzen und illustrieren die Feldforschungsarbeiten der Studierenden und deren Wanderungen auf den Spuren von Fontane.

Der Sammelband *Theodor Fontane w świetle faktów i interpretacji* ist sicherlich eine Bereicherung für die Fontane-Rezeption in Polen und ein Dokument der intensiven Auseinandersetzung mit seinem Werk unter den polnischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern von verschiedenen universitären Zentren. Er vermittelt viele wichtige Informationen zur Einführung in das Leben und Werk Fontanes, bietet ansatzweise eine breite Palette von Interpretationsmöglichkeiten an sowie verweist auf Forschungsfelder, die noch weiterentwickelt werden können und auf Werke, für die es lohnend wäre, ins Polnische übertragen zu werden. Daher scheinen besonders wichtig die Aufsätze zu sein, die auf die Probleme der Übersetzung eingehen und Fontanes Werke auf Polnisch kritisch kommentieren. Großes Interesse erwecken auch die Beiträge, die sich mit der Wirkung von Fontane in Gegenwartsliteratur und -kino beschäftigen und dadurch die

Aktualität und Bedeutsamkeit seines Werkes unterstreichen. Trotz der enormen Leistung, was den Wissenstransfer angeht, hat der Band leider auch einige Unzulänglichkeiten. In manchen Texten werden die Zitate nur auf Deutsch eingeführt, was mit dem Anspruch auf Popularisierung von Fontane nicht übereinstimmt unter denjenigen, die des Deutschen nicht mächtig sind. Darüber hinaus ist die wissenschaftliche Qualität der Beiträge nicht gleich: Manche gehen mehr essayistisch vor und achten nicht auf die Genauigkeit der bibliographischen Angaben, sodass man sich mehr Konsequenz in der Redaktion wünschte, auch was die Reduktion der Germanismen und Fremdwörter aus dem akademischen Jargon betrifft. Zusammenfassend lässt sich aber festhalten, dass man Fontane in Polen immer stärker rezipiert und sein Werk im Kontext der Weltliteratur verortet.

Agnieszka Hudzik

An der Kunst Altare. Aus der Korrespondenz des Theatersekretärs und Dramaturgen Julius Pabst.

Hrsg. von Eva Chrambach. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2017. 1235 S. € 150 (D), € 155 (A).

Im Böhlau Verlag ist im Herbst vergangenen Jahres in einer großformatigen, 1235 Seiten starken Ausgabe die Korrespondenz von Julius Pabst (1817–1881) erschienen. Ein Name, den man erklären muss, sogar in Dresden, wo heute noch eine kleine Straße im Stadtteil Rochwitz an sein Wirken erinnert. Julius Pabst wurde am 18. November 1817 auf dem Sattelhof Wilhelmsruhe bei Eitorf an der Sieg geboren. Er besuchte das Gymnasium in Erfurt, wo sein Vater als Direktor der Lehrerbildungsanstalt arbeitete, studierte in Breslau und Halle Theologie und promovierte 1850 in Jena zum Dr. phil. Von 1842 bis 1852 lebte er als Hauslehrer bei verschiedenen Familien in Berlin, der Neumark und Dresden. Vom 1. Oktober 1852 bis zum 31. Dezember 1855 war er in Berlin bei der Centralstelle für Preßwesen des preußischen Innenministeriums angestellt. Am 1. Januar 1856 trat er sein Amt als Sekretär am Dresdner Hoftheater an. Er starb am 22. Oktober 1881, im Jahr seines 25jährigen Dienst-Jubiläums.

Julius Pabst hat nicht nur zahlreiche Bühnenstücke für die Aufführung bearbeitet und eingerichtet, er hat sich auch selbst als Schriftsteller einen Namen zu machen gesucht. Er verfasste geistliche und weltliche Lyrik, einige Bühnenstücke, ein Opernlibretto, anlassbezogene Dichtung verschiedenster Art, nichts davon von anhaltender Wirkung über seine Zeit hinaus. Aber als Sekretär des Hoftheaters war er in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Gestalt der Dresdner Kulturgeschichte mit Verbindungen zu anderen Theatern, zu Autoren und Schauspielern. Über sein Leben und Wirken kann man sich nun anhand der Briefausgabe

von Eva Chrambach ein umfassendes Bild verschaffen. Die umfangreiche Korrespondenz mit Personen wie Karl Gutzkow, Charlotte Birch-Pfeiffer, Franz von Dingelstedt, Bogumil Dawison und Paul Heyse macht den Wert dieses Bandes aus. Die zahlreichen, oft recht ausführlichen privaten Briefe dürfen nicht dasselbe Interesse beanspruchen.

Die Herausgeberin berichtet im Vorwort, wie sie zu diesem Projekt gekommen ist. »Eines Tages lud mein Vetter Till von Egidy eine stoffbespannte Holzkiste und einen ausrangierten Aluminiumkoffer mit der Bemerkung bei mir ab, es handle sich um Unterlagen unserer gemeinsamen Vorfahren, und ich möge den Inhalt doch einmal durchsehen. Zum Vorschein kamen gedruckte Ausgaben der Werke von Julius Pabst, ein Gästebuch aus seinem Haushalt, Photographien verschiedener Bühnenkünstler aus der Zeit um 1900, handschriftliche Notizen, vor allem aber: Briefe; Briefe von Pabst an seine Ehefrau, seine Kinder und Geschwister, einige wenige Briefe an seine Eltern, Briefe seiner Brüder August und Carl; hauptsächlich aber seine Korrespondenz bzw. Teile davon, die von seiner fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit am Dresdner Hoftheater herrührte.« (S. 7)

Eva Chrambach begnügte sich nicht damit, die Hinterlassenschaft ihres Ururgroßvaters zu sichten und herauszugeben. Sie hat den Briefnachlass um zahlreiche Korrespondenzstücke aus öffentlichen Bibliotheken und Archiven ergänzt und auf diese Weise das Netzwerk umfassend dargestellt, das Julius Pabst mit seinen Briefen geknüpft hatte. Der Hauptteil des Bandes umfasst auf etwa 1000 Seiten die kommentierte Edition von 737 Korrespondenzstücken an und von Julius Pabst aus dem Zeitraum von 1838 bis 1887. Das ausführliche Vorwort und der Apparat nehmen nochmals etwa 200 Seiten ein. Zahlreiche beeindruckende Bilddokumente bereichern den Band. Im Anhang findet sich u. a. ein Verzeichnis der Schriften von Julius Pabst und eine Stammtafel.

Zu den Personen, die Julius Pabst während seiner Berliner Jahre 1852 bis 1855 kennenlernte, gehören auch Theodor Fontane und die Freunde des Rütli. Fontane und Pabst waren Kollegen im Pressbüro des Innenministeriums, ihr Verhältnis zueinander blieb allerdings distanziert. Die sporadische Korrespondenz, die es gegeben hat, ist nicht überliefert. Gleich die erste Begegnung offenbarte das unterschiedliche Temperament der beiden beinahe gleichaltrigen Schriftsteller, die ihre Fähigkeiten aus Honorarbedürftigkeit der Reaktion verkauft hatten. Am 16. November 1852 erkundigte sich Fontane bei seinem Freund Wilhelm Wolfsohn in Dresden auf bezeichnende Weise über seine neue Bekanntschaft: »Ich habe inzwischen von Dir gehört; Dr. Pabst schöpft mit mir politische Weisheit an einer und derselben Quelle und brachte mir, auf gut Glück, Grüße von Dir. Ich wette, Du hast ihm gar keine aufgetragen. Schreib' mir doch, was mein College eigentlich für ein Männchen ist; er hält so wohlgesetzte Reden (alles gleich

druckreif) wie man sie nur in Elbflorenz zu hören kriegt, alles wunderschön aber langweilig, glatt aber auswendiggelernt, so daß man immer rufen möchte: »siehe Lessing, Theil III pag: 199.« Meine erste Begegnung mit ihm war sehr komisch: »ah, Herr Fontane?! ich habe mehre Artikel von Ihnen im Deutschen Museum gelesen; vortrefflich, geistvoll, interessant.« Als er so sprach, sah ich die einsame Gestalt des »Tages von Hemmingstedt« (dieses Unicum meiner Museum-Thätigkeit) mit zwei sächsischen Kassenscheinen in jeder Hand rasch an mir vorübergehn und wollte Herrn Pabst begreiflich machen, daß er trotz der Unfehlbarkeit seines Namens auf einem leidlichen Holzwege sei, als er mir, beschwichtigend, in die Rede fiel mit einem: »o, bitte, bitte! interessant! ich erinnre mich sehr wohl.« (S. 50, etwas abweichend nochmals S. 442, Anm. 947, hier korrekt nach dem Original im TFA wiedergegeben). Eine Antwort von Wilhelm Wolfsohn auf diese Anfrage ist leider nicht überliefert.

Die neue Brief-Edition ermöglicht es nunmehr auch, die Rolle, die Julius Pabst bei der Gründung der Berliner Filiale der Deutschen Schillerstiftung gespielt hat, genauer zu beschreiben. Folgt man der Darstellung, die er selbst in seinen Briefen an Julius Hammer und Karl Gutzkow gab, war Pabst eine Schlüsselfigur bei der Gründung des Berliner Zweigvereins. Als einer der ersten hat er auf den Dresdner Aufruf reagiert, seine Spende von 10 Talern (S. 435) war vermutlich die erste Zustiftung, die überhaupt aus Berlin in Dresden eintraf, auch wenn sie später unter den Dresdner Spenden verbucht wurde. Einem Jahresbeitrag, wie in Anm. 922 zu lesen, entsprach diese Summe allerdings nicht, überhaupt war die Schiller-Stiftung zunächst nicht als Verein konzipiert, anders als der Berliner Zweigverein, wo der Mindest-Jahresbeitrag 1 Taler betrug. Pabst kannte die Dresdner Initiatoren und versuchte, in ihrem Namen in Berlin zu vermitteln. Eine organisatorische Kraft war er nicht. Auch im Rütli-Kreis war es ihm nicht gelungen, Fuß zu fassen, was damit zusammenhängen mag, dass er im Herbst 1855 bereits seinen Abschied aus Berlin und seinen Dienstantritt in Dresden vorbereitete. Es werden aber auch persönliche Ressentiments eine Rolle gespielt haben, die sich bereits beim ersten Treffen mit Fontane gezeigt hatten.

Stolz, ja selbstgefällig berichtete Pabst dem Dresdner Komitee von seinen Berliner Aktivitäten. Er kündigt das Eintreffen einer kleinen Sammlung an, »welche ich durch Fontane veranstalten ließ« (S. 442). Damit ist die erste Berliner Spendensammlung zugunsten der Schiller-Stiftung gemeint, zu der Fontane am 20. Mai 1855 im *Tunnel über der Spree* aufrief. Dass Pabst diese Aktion »veranstalten ließ«, ist sicher zu viel gesagt, er war nicht einmal »Rune« (Gast) im *Tunnel*. Vielleicht stammte die Anregung von ihm, darüber ließ sich aber nichts ermitteln. 16 Taler hat Fontane im *Tunnel* gesammelt, mit Hilfe des Eisernen Fonds wurde der Betrag auf

20 Taler aufgestockt (*Tunnel-Protokoll*). Der von Fontane nach Dresden transferierte Betrag ist dagegen überall mit 21 Talern angegeben (S. 438 f), eine Merkwürdigkeit, die Eva Chrambach nicht kommentiert.

Am 16. Juli 1855 teilte Julius Pabst in einem Brief an Julius Hammer mit, er habe gemeinsam mit Fontane eine »Anzahl [...] geeigneter Männer« zum Zusammentritt zu einem provisorischen Komitee veranlasst, zählt ihre Namen auf, teilt aber nicht mit, dass es sich bei diesem Kreis um das bereits 1852 gegründete Rütli handelte, das sich ohnehin wöchentlich versammelte, das sich auf der Sitzung vom 14. Juli 1855 durch Fontane über den Dresdner Aufruf zur Gründung einer Schiller-Stiftung hatte informieren lassen und aus dem heraus sich am 21. Juli 1855 während eines Treffens in Fontanes Wohnung der provisorische Vorstand des Berliner Zweigvereins der Deutschen Schillerstiftung konstituierte. Aufschlussreich ist der Brief vom 21. September 1855 an Julius Hammer, in dem Julius Pabst über den Beginn der Tätigkeit des Berliner provisorischen Komitees berichtete und eingestehen musste, dass er in diesem Kreis eine Minorität von nur einer Stimme bildete und sich gegen die Meinung der anderen nicht zu behaupten vermochte (S. 457). Offenbar war Pabst trotz seiner Beziehungen zu den Dresdner Initiatoren bei der Gründung des Berliner Zweigvereins nicht mehr als eine Randfigur. Die Darstellung, die Fontane in seinem Schreiben an Storm vom 22. Juli 1855 gegeben hat, ist sicher zutreffend. Fontane berichtete dem in Potsdam lebenden Freund, den er für die Schiller-Stiftung gewinnen wollte, dass sich der in Dresden tätige provisorische Vorstand in seinem Bemühen, eine Filiale in Berlin zu initiieren, an seinen Kollegen Dr. Pabst gewandt hatte, und dieser an ihn. Er selbst habe die Sache am 14. Juli im Rütli zur Sprache gebracht, und am 21. Juli sei die Konstitution des provisorischen Berliner Komitees erfolgt.

Nach seiner Übersiedelung nach Dresden engagierte sich Julius Pabst zwar weiterhin für die Schillerstiftung, sein Verkehr mit den Vorstandsmitgliedern des Berliner Zweig-Vereins riss allerdings ab. In dem ganzen dicken Band – und auch nirgends sonst – fand sich ein Hinweis darauf, dass Pabst nach dem 1. Januar 1856 die Korrespondenz mit Bormann, Kugler, Eggers, Merckel, Lepel oder Fontane fortgesetzt hätte. Lediglich mit Ludwig Metzler, seinem früheren Vorgesetzten in der Centralstelle für Preßwesen, wechselte er noch einige Briefe. Eggers und einige andere Freunde standen am Zug, als Pabst aus Berlin abreiste. Die Aufmerksamkeit galt aber nicht ihm, sondern Otto Roquette, der die Festtage in Berlin verbracht hatte und zufällig mit demselben Zug nach Dresden reiste (S. 479). Fontane war nicht unter dem Geleit, er befand sich seit Ende September in London.

Diese Passagen der Edition von Eva Chrambach sind für die Forschung zu Fontane von Interesse. Einige Fehler und Versehen kann man der Herausgeberin nicht vorhalten, da sie sich auf den aktuellen Forschungsstand

stützen muss. Charakteristisch ist allerdings die Verwechslung von *Schiller-Stiftung* und *Schiller-Gesellschaft* (S. 51), die erneut zeigt, wie wenig das Wirken dieser historischen Korporationen im Bewusstsein der Allgemeinheit verankert ist. Dass in diesem Zusammenhang das Gründungsjahr der Schiller-Stiftung 1859 irrtümlich als 100. Todesjahr Schillers ausgegeben wird (S. 51), beweist, dass der Band nicht hinreichend korrigiert worden ist. Der *Berliner Sonntagsverein* wird *Tunnel unter der Spree* (S. 51) genannt, das ist ein weiterer bedauerlicher Lapsus. Auch die Quellenangabe BSB München, Heyne-Archiv (Nr. 513, S. 935) ist sicher ein Versehen.

Leider ist auch die Transkription der Briefe nicht überall zuverlässig, was bei der Lektüre auffällt und wenigstens an einem Fall gezeigt werden kann. S. 442–443 liest man, Pabst habe einer Sendung an Hammer »seinen von einem Bekannte [!] mir für Sie übergebenen Thlr.« beigeschlossen. Das Possessivum bezöge sich auf den unmittelbar vorher genannten Fontane, was keinen Sinn ergibt. In der Handschrift, die mir in einem Scan des Originals vorliegt, steht »einen von einem Bekannten mir für Sie übergebenen Thlr«. Über diesen Taler hat der Verfasser dieser Rezension lange gerätselt. Womöglich ist dies der überzählige Taler, von dem oben die Rede war. Denn Hammer notierte unter dem Schreiben: »Der erwähnte Thlr. ist mir bis jetzt nicht übergeben worden.«

Solche Fehler, Irrtümer und Defizite, die bei der Fülle von zusammengetragenen Informationen verständlich scheinen, schmälern die Verdienste der Herausgeberin nicht. Die Ausgabe ist eine nützliche Quellenedition zur Geschichte des Dresdner Hof-Theaters und ergänzt die historischen Abhandlungen von Robert Prölss und Moritz Fürstenau auf sinnvolle Weise.

Klaus-Peter Möller

Bibliographie

Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Verzeichnet werden Bestandsergänzungen bis zum Oktober 2018 sowie die Artikel des vorigen Heftes der *Fontane Blätter*.

Peter Schaefer (Druckschriften); Wolfgang Rasch (Fortführung der Theodor Fontane Bibliographie)

Primärliteratur

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Traducción de F. de Ocampo. Introducción de Thomas Mann. Barcelona: Penguin Clásicos 2016. 381 S. (B 1010)

Fontane, Theodor: Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. Aquarelle von Silke Thal. Karwe/Neuruppin: Edition Rieger 2014. 22 gez. S. (B 990)

Theodor Storm – Theodor Fontane. Der Briefwechsel. Histor.-krit. u. komment. Ausgabe. Hrsg. von Gabriele Radecke. Berlin: Erich Schmidt 2018. 528 S. (B 984)

Kennst du Theodor Fontane? Texte von Theodor Fontane für junge Leser ausgewählt und vorgestellt von Sebastian Hennig. Weimar: Bertuch 2018. 159 S. (B 987)

Und wir sehen schon den Stern. Weihnachten mit Fontane. Hrsg. von Jens Dittmar. Berlin: Aufbau Verlag 2018. 144 S. (B 1053)

Sekundärliteratur

Anderson, Paul Irving: The Making of *Effi Briest*. Stoffe, Entwürfe, Chronologie. In: *Fontane Blätter* 105 (2018), S. 87–120. (P 2)

Arand, Tobias: Rogerowski oder Rasumofsky? Überlegungen zur nationalen »Meistererzählung« in Fontanes *Kriegsgefangenen*. In: *Fontane Blätter* 105 (2018), S. 61–86. (P 2)

Bertheau, Jochen: Kontrafakturen. Fontanes Umarbeitungen von Flaubert „Madame Bovary“, Dumas fils „La dame aux camélias“ und Goethe „Wahlverwandtschaften“. Aachen: Shaker 2018. 78 S. (Aachener Romanistische Arbeiten; 9) (B 1022)

Brühl, Christine von: Gerade dadurch sind sie mir lieb. Theodor Fontanes Frauen. Berlin: Aufbau Verlag 2018. 367 S. (B 1034)

Delf von Wolzogen, Hanna: »Sehnsucht nach Prag« – Für Helmuth Nürnberger. In: *Fontane Blätter* 105 (2018), S. 138–142. (P 2)

Dieterle, Regina: Theodor Fontane. Biographie. München: Hanser 2018. 832 S.

Ester, Hans: Grete Röder, Protestantischer Realismus bei Theodor Fontane.

Würzburg: Koenigshausen & Neumann 2017. In: *Fontane Blätter* 105 (2018), S. 122–126. (P 2)

Hartmann, Wolf D.: Fontanes Wanderung ins Nichts. Ein humoristischer Reiseführer mit chinesischem Flirt. Cottbus: Regia-Verlag 2018. 143 S. (B 1025)

Jordans, Stefanie: Theodor Fontane: Cécile. In: Dies., *Innere Bilder. Theorien, Perspektiven, Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 366–393. (B 1003)

Jung, Georg: Auf den Spuren von Theodor Fontane durch die Mark Brandenburg. Mit allen wichtigen Fontane-Orten von A bis Z. Hamburg: Ellert & Richter 2018. 240 S.

- Kloosterhuis, Jürgen: »Anno 1730«, 150 Jahre danach. Die Katte-Tragödie im Fontane-Spiegel. In: Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte. Neue Folge. Beiheft 13/3. Berlin: Duncker & Humblot 2016, S. 111–135. (B 1020)
- Kuhn, Christoph: Theodor Fontane spricht vor einem Psychologenkongress. In: Ders., Kein Weg zurück. Erzählungen. Edition petit 2018, S. 7–26. (B 1035)
- Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment. Stuttgart: Metzler 2018. XI, 311 S. (B 1033)
- Möller, Klaus-Peter (Hrsg.): »Aber was heißt fertig?« Vier unbekannte Briefe Fontanes aus dem Archiv der Deutschen Verlagsanstalt. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 21–29. (P 2)
- Möller, Klaus-Peter: Ernst Otto Denk; Helmut Otto; Volker Panecke, Louis Henri Fontane. Leben und Schicksal eines Dichtervaters. Werneuchen: Findling Verlag 2017. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 131–132. (P 2)
- Mykhalchuk, Tetiana and Vitaliy V. Proshak: Fontane and Cultural Mediation: Translation and Reception in Nineteenth-Century German Literature. Edited by Ritchie Robertson and Michael White. Cambridge: Legenda 2015. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 129–131. (P 2)
- Nachruf für Helmuth Nürnberger. 19. Januar 1930 – 19. November 2017. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 134–137. (P 2)
- Nagel, Barbara Natalie: »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ...«. Bitten um Deutung in Fontanes und Kafkas Liebesbriefen. In: Lüdemann, Susanne; Vesting, Thomas (Hrsg.): Was heisst Deutung? Verhandlungen zwischen Recht, Philologie und Psychoanalyse. München: Fink 2017, S. 227–243. (Z 2017,10)
- Nürnberger, Helmuth †: Briefe an den Beirat. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 143–148. (P 2)
- Parr, Rolf: Wolf-Rüdiger Wagner: Effi Briest und ihr Wunsch nach einem japanischen Bettschirm. Ein Blick auf die Medien- und Kommunikationsstruktur des 19. Jahrhunderts. München: kopaed 2016. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 126–128. (P 2)
- Rasch, Wolfgang: Homer schläft! Der *Berliner Börsen-Courier* moniert einen Passus in *Irrungen, Wirrungen*. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 30–38. (P 2)
- Rast, Carsten: Zeitoasen. Literarische Verlangsamung im Realismus bei Stifter, Raabe und Fontane. Freiburg i.Br. u.a.: Rombach 2018. 399 S. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae; 232) (B 1039)
- Rauh, Robert: Fontanes Frauen. Fünf Orte – fünf Schicksale – fünf Geschichten. Berlin: edition q im bebra verlag 2018. 255 S.
- Ritter, Nils C.: »Im Übrigen ist alles hinüber«. Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* als Reservoir einer Poetik der Enttäuschung. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 40–60. (P 2)
- Rutsch, Hans-Dieter: Der Wanderer. Das Leben des Theodor Fontane. Berlin: Rowohlt 2018. 331 S.
- Sack, Jörn: Fontane als Kriegschronist. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2019. 112 S. (B 1060)
- Schaefer, Peter: Vom Glück der Ideologieresistenz. Beobachtungen eines Bibliothekars. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 149–154. (P 2)
- Sill, Oliver: Theodor Fontane – neu gelesen. Aktualität und Geschichtlichkeit eines Klassikers. Bielefeld: Aisthesis 2019. 172 S.

- Trilcke, Peer (Hrsg.): Ein Szenar zu *Grete Minde*. Präsentation eines bisher unbekanntes Bruchstücks. Mitgeteilt von Anna Giese, Allyn Heath, Lena Keil, Juliana P. Künzel, Maria Redanz, Albrun Roy und Anneke Siedke. In: Fontane Blätter 105 (2018), S. 8–20. (P 2)
- Voss, E. Theodor: »... die Vossische wieder bei mir abgeben lassen zu wollen.« [Mit Erstdruck eines Briefes] Krummhübel, 7. September 1886. In: Ders.: Autographische Lebensbilder. Fundstücke aus drei Jahrhunderten. Marburg: Büchner-Verlag 2018, S. 98–104; Faks. S. 100. (B 1041)
- Wiebrecht, Ulrike: Wandern auf Fontanes Wegen. Berlin: via reise verlag 2018. 168 S. (via reise tour) (B 1055)

Nachträge:

- Günter, Manuela: Realismus als Medieneffekt? Fontane. In: Dies.: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2008, S. 209–237. (B 994)
- Rohde, Carsten: Fontane und der Knacks. In: Reiling, Jesko; Rohde, Carsten (Hrsg.): Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 263–279. (B 1009)
- Sill, Oliver: Wahlverwandtschaften II. Theodor Fontane: »Effi Briest« (1895); Versteinerte Verhältnisse. Theodor Fontane: »Irrungen, Wirrungen« (1888). In: Ders.: Sitte–Sex–Skandal. Die Liebe in der Literatur seit Goethe. Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 40–56. (B 1011)

Für die Fortführung der Theodor Fontane Bibliographie, die 2006 bei de Gruyter in drei Bänden erschienen ist, hat der Autor Wolfgang Rasch folgende in der Druckausgabe der Bibliographie fehlende Beiträge ermittelt, verzeichnet und Fotokopien davon der ZA-Sammlung des Theodor-Fontane-Archivs übergeben:

Veröffentlichungen Fontanes in Zeitschriften und Zeitungen (bis 1898)

- [Anon.:] Shakespeares Strumpf. In: Münchener Unterhaltungsblatt. Beilage zum Bayerischen Volksfreund. München. Nr. 101, [24.11.1841], Sp. 808. – Nachdruck aus dem »Leipziger Tageblatt« vom 10. November 1841. (ZA 1841)
- Theodor Fontane: Die englische Armee. In: Didaskalia. Frankfurt a.M. Nr. 268, 09.11.1854, [S. 3–4]. – Nachdruck einer Passage aus »Ein Sommer in London«. (ZA 1854)
- Theodor Fontane: Die »thönernen Füße« des englischen Colosses. In: Augsburger Postzeitung. Augsburg. Nr. 53, 06.03.1855, S. 212. – Nachdruck einer Passage aus »Ein Sommer in London«. (ZA 1855)
- (Theodor Fontane:) England. In: Wiener Kirchenzeitung. Wien. Nr. 23, 20.03.1855, S. 189. – Nachdruck einer Passage aus »Ein Sommer in London«. (ZA 1855)
- [Anon.:] Jason und Medea. In: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Berlin. Nr. 144, 22.06.1856, 1. Beilage, S. 3–4. – Dem von Fontane übersetzten Text wird folgende Mitteilung vorangestellt: »London, 19. Juni. Die von England in der italienischen Frage eingehaltene Politik hat Veranlassung zu einer kleinen Dichtung in Aristophanischer Form gegeben, die in diesen Tagen hier im Druck erschienen ist und in den

- Buchhändler-Läden aushängt. Sie wird auch für deutsche Leser unterhaltend sein; wir theilen sie daher nachstehend in einer möglichst treuen Uebersetzung mit«. (ZA 1856)
- [Anon.:] Saturday-Review über die Evangelical Alliance. Im großen Ganzen – so schreibt unser *+* Correspondent aus London ... In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung. Berlin. Nr. 170, 24.07.1857, [S. 3–4]. (ZA 1857)
- [Anon.:] Ledru-Rollin, Mazzini und eine »Fremdenbill«. [Darin:] Unser Londoner *+* Correspondent schreibt uns ... In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung. Berlin. Nr. 172, 26.07.1857, [S. 2]. (ZA 1857)
- *+* London, 12. Nov. Zwei Gemälde über den Sündenfall. In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung. Berlin. Nr. 271, 19.11.1857, [S. 3]. (ZA 1857)
- Theodor Fontane: Ausflüge in die Umgegend von Edinburg. 1. Linlithgow. In: Die Presse. Wien. Nr. 246, 27.09.1859, [S. 1–3]. (ZA 1859)
- Hermann Marggraff: Schiller als Held der Dichtung und Mythe. [Darin: Th. Fontane: Es sprach Apoll: »Ich bin der Lieder müde ...«. Toast auf Schiller.] In: Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. Nr. 22, 31.05.1860, S. 393–404 (hier S. 400). (ZA 1860)
- Th[eodor] Fontane: Die Berliner Kunstaussstellung. [I.–] III. In: Das Vaterland. Wien. Nr. 23, 27.09.1860, Beilage; Nr. 26, 30.09.1860, [S. 1]; Nr. 36, 12.10.1860, [S. 1–2]; Nr. 37, 13.10.1860, [S. 1]. (ZA 1860)
- Th[eodor] Fontane: Staffa. (Aus: Th. Fontane. Jenseit des Tweed.). In: Neue Münchener Zeitung. [Beiblatt:] Unterhaltungsblatt zur Neuen Münchener Zeitung. München. Nr. 1, 13.01.1861, S. 11–13. (ZA 1861)
- Theodor Fontane: Schloß Cöpenick. (Aus »Unser Vaterland«.) In: Mnemosyne. Beiblatt zur Neuen Würzburger Zeitung. Würzburg. Nr. 11, 05.02.1862 bis Nr. 15, 19.02.1862. (ZA 1862)
- Theodor Fontane: Maria Stuart's Weihe. In: St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen. St. Gallen. Nr. 49, [Dezember] 1862, S. 197. (ZA 1862)
- Theodor Fontane: Der letzte York. In: St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen. St. Gallen. Nr. 7, [Februar] 1863, S. 27. (ZA 1863)
- Theodor Fontane: Seidlitz. In: St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen. St. Gallen. Nr. 17, [April] 1863, S. 67. (ZA 1863)
- Theodor Fontane: Archibald Douglas. In: St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen. St. Gallen. Nr. 24, [Juni] 1863, S. 95. (ZA 1863)
- Theodor Fontane: Der Wettersee. In: St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen. St. Gallen. Nr. 35, [August] 1863, S. 139. (ZA 1863)
- Theodor Fontane: Schloß Eger oder: Drei böhmischer Grafen Tod. (Aus der Balladensammlung von Th. Fontane.) In: Egerer Anzeiger. Eger. Nr. 8, 18.02.1864, [S. 2]. (ZA 1864)
- [Chiffre, zwei übereinander stehende Sternchen]: Professor Max Müller, Schleswig-Holstein und die Englische Presse. London, 20. Februar. In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung. Berlin. Nr. 56, 06.03.1864, Beilage. (ZA 1864)
- Theodor Fontane: Du wirst es nie zu Tücht'gem bringen ... In: Sonntags-Ausgabe der Fränkischen Zeitung. (Ansbacher Morgenblatt). Ansbach. Nr. 22, 29.05.1864, S. 85. (ZA 1864)

- Te.: Der Kupferstich-Verein. In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung. Berlin. Nr. 54, 04.03.1865, [S. 2]. (ZA 1865)
- Te.: König Wilhelm im Jahre 1866. Von L. Schneider. In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung. Berlin. Nr. 280, 30.11.1866, [S. 3]. (ZA 1866)
- lg-: Düppel. Den Johannitern. [Das erste Blatt der Serie »Kriegers Ruhm und Künstlers Ehre« im Verlag von Alexander Duncker.] In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung. Berlin. Nr. 290, 12.12.1866, Beilage. (ZA 1866)
- Der böhmische Kriegsschauplatz. [Aus:] Fontane, der deutsche Krieg von 1866 (Berlin, Decker). In: Europa. Leipzig. Nr. 24, [Juni] 1870, Sp. 757–764. – Leicht bearbeiteter Nachdruck von zwei Kapiteln aus dem ersten Band von »Der deutsche Krieg von 1866« (S. 91–101) unter einem von der Redaktion gewählten Titel und mit einer Empfehlung des Werkes in einer Fußnote. (ZA 1870)
- [Theodor] Fontane: Ein Ritt auf Leben und Tod. In: Mnemosyne. Beiblatt zur Neuen Würzburger Zeitung mit Würzburger Anzeiger. Würzburg. Nr. 35, 03.05.1871, S. 142–143. – Nachdruck aus »Kriegsgefangen«, Kapitel 11 (»Unteroffizier Janeke erzählt«). (ZA 1871)
- Deutsche Generale. [Aus:] Der deutsche Krieg von 1866 von Th. Fontane. In: Europa. Leipzig. Nr. 18, [Mai] 1871, Sp. 561–568. – Bearbeiteter Nachdruck mehrerer Passagen aus dem zweiten Band von »Der deutsche Krieg von 1866« (u.a. S. 44–48, 63–65, 160–161) unter einem von der Redaktion gewählten Titel und mit einer Empfehlung des Werkes in einer Fußnote. (ZA 1871)
- Theodor Fontane: Eine Begegnung im Coupé. In: Deutsche Blätter. Literarisch-politische Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube. Leipzig. Nr. 36, [August] 1871, S. 143. – Nachdruck aus dem Kapitel »Eine Bekanntschaft« in »Aus den Tagen der Occupation«, in dem Fontane eine Begegnung mit Friedrich Theodor Vischer schildert. (ZA 1871)
- Theodor Fontane: Badinguet. In: Deutsche Blätter. Literarisch-politische Feuilleton-Beilage zur Gartenlaube. Leipzig. Nr. 43, [Oktober] 1871, S. 172. – Kurzer Nachdruck aus dem Kapitel »Ham« in »Aus den Tagen der Occupation«, in dem Fontane u.a. die Flucht des Prinzen Napoleon aus Ham erzählt und den Spitznamen »Badinguet« erklärt. (ZA 1871)
- Die bayerischen Kinderfresser. Theodor Fontane erzählt in der »Vossischen Zeitung« ... In: Fremden-Blatt. Wien. Nr. 316, 14.11.1871, Morgen-Blatt, S. 12. – Nachdruck einer Anekdote aus Fontanes Kapitel »Bazaine« in »Aus den Tagen der Occupation« (»Vossische Zeitung« vom 5. November 1871). (ZA 1871)
- Sedan und seine Umgebung. ([Aus:] Aus den Tagen der Occupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen. Von Theodor Fontane.) In: Europa. Leipzig. Nr. 5, [Februar] 1872, Sp. 137–146. (ZA 1872)
- [Theodor] Fontane: Bazaine. In: Nürnberger Anzeiger. Nürnberg. Nr. 280, 08.10.1873 bis Nr. 283, 11.10.1873. – Nachdruck aus der »Vossischen Zeitung«. Eingeleitet von der Redaktion des »Anzeigers« am 8. Oktober 1873: »Gestern endlich hat der aus den mannigfachen Gründen so lange hinausgeschobene Prozeß Bazaine begonnen. Zur Orientierung in diesem Monsterprozeß geben wir nachstehend das Wesentliche einer Untersuchung Th. Fontane's in der »Vossischen Zeitung« über die Schuld oder Nichtschuld des Vertheidigers von Metz wieder.« Der Beitrag erschien als Aufmacher im politischen Teil des »Nürnberger Anzeigers«. (ZA 1873)

- Theodor Fontane: Zwei Belagerungen von Metz. I.–II. In: Deutsche Roman-Zeitung. Berlin. 1874, Bd. 2, Nr. 18, [Februar], Sp. 461–466; Nr. 19, [Februar], Sp. 547–551. – Nachdruck aus »Der Krieg gegen Frankreich« (Bd. 1, 2. Halbbd., S. 713–723). (ZA 1874)
- Th[eodor] Fontane: Eingeschlossen in Metz. Nach Aufzeichnungen Mr. Robinsons. In: Illustriertes Kreuzerblatt. Eine Wochenschrift für Jedermann. Augsburg. Nr. 43, [Oktober] 1874 bis Nr. 48, [Dezember] 1874 (der Schluss in Nr. 49 liegt nicht vor). (ZA 1874)
- Theodor Fontane: Spruch. In: Bukowinaer Post. Czernowitz. Nr. 565, 25.07.1897, S. 1. (ZA 1897)
- Theodor Fontane: L'Adultera. In: Leipziger Volkszeitung. Organ für die Interessen des gesamten werktätigen Volkes. Leipzig. Nr. 199, 29.08.1898 bis Nr. 230, 04.10.1898. – Vollständiger u. bisher unbekannter Nachdruck des Romans (32 Folgen) in einer sozialdemokratischen Tageszeitung. (ZA 1898)
- Beiträge Fontanes in Anthologien (bis 1898)*
- [Theodor] Fontane: Der alte Dessauer. – Der alte Derfling. In: Schöne Neue Lieder zu singen überall im Preußenlande zumal in Heer und Landwehr. Erster Satz. [Hrsg. von George Heseckel.]. Berlin: Duncker, [1849]. S. 19–21, 33–35. (ZA 1849)
- Theod[or] Fontane: Der alte Dessauer. Mel.: Was blasen die Trompeten etc. oder Dessauer Marsch. In: W[ilhelm] Freiherr von Blomberg [Hrsg.]: Liederbuch für die Mitglieder des Treubundes mit Gott für König und Vaterland. Berlin: Selbstverl., 1850. S. 57–58. (ZA 1850)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 3. Aufl. Leipzig: Wigand, [1851]. S. 44. (ZA 1851)
- Th[eodor] Fontane: Der alte Derfflinger. – Der alte Zieten. – Der Wettersee. In: Deutscher Dichterwald. Lyrische Anthologie von Georg Scherer. Stuttgart: Hallberger, 1853. S. 428–431, 496–497. (ZA 1853)
- Theodor Fontane: Der Tag von Hemmingstedt. In: Ludwig Bechstein [Hrsg.]: Deutsches Dichterbuch. Eine Sammlung der besten und kernhaftesten deutschen Gedichte aus allen Jahrhunderten. Zweite, sorgfältig durchgesehene, verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig: Schlicke, 1854. S. 267–269. (ZA 1854)
- Th[eodor] Fontane: Schloß Eger oder drei böhmischer Grafen Tod. (1634.) – Der alte Dessauer. – Seidlitz. In: Nicolaus Hocker [Hrsg.]: Vom deutschen Geiste. Eine Kulturgeschichte in Liedern und Sagen deutscher Dichter. Köln: Greve, 1858. S. 282–283, 317, 322. (ZA 1858)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 6. Aufl. Leipzig: Schlicke, [1858]. S. 51. (ZA 1858)
- Theodor Fontane: Der Tag von Hemmingstedt. In: Robert Prutz [Hrsg.]: Deutsche Dichter der Gegenwart. Ein lyrisches Album. Prag: Kober & Markgraf, 1859. S. 67–78. (ZA 1859)
- Theodor Fontane: Schloß Eger. In: Elfried von Taura [d.i. August Peters; Hrsg.]: Pantheon deutscher Dichter. 4. verb. Aufl. Leipzig: Matthes, 1860. S. 338–341. (ZA 1860)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 7. Aufl. Leipzig: Schlicke, [1861]. S. 51. (ZA 1861)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 8. Aufl. Leipzig: Schlicke, [1863]. S. 57. (ZA 1863)

- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 9. Aufl. Leipzig: Schlicke, [1865]. S. 60. (ZA 1865)
- Th[eodor] Fontane: Schloß Eger. – Der alte Dörffling. – Maria Stuart's Weihe. – Maria und Bothwell. – Puritanerlied. 1652. – Cromwell's letzte Nacht. – Lied des Monmouth. – Die Hamilton's oder die Locke der Maria Stuart. – Volkslied. – Katharina von Medici. In: Adolf Schottmüller [Hrsg.]: Klio. Eine Sammlung historischer Gedichte mit einleitenden, geschichtlichen Anmerkungen. 2. umgearb. Aufl. Leipzig: H. Schultze, 1866. S. 212–213, 218, 403–405, 411–413, 415–416, 422, 438–439. (ZA 1866)
- [Theodor] Fontane: Der alte Ziethen. – Seidlitz. In: Gustav Wendt [Hrsg.]: Sammlung deutscher Gedichte für Schule und Haus. Berlin: Grote, 1867. S. 51–53. (ZA 1867)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 11. Aufl. Leipzig: Schlicke, [1867]. S. 62. (ZA 1867)
- Theodor Fontane: Einzug in Berlin. 16. Juni 1871. In: Adolph Enslin [Hrsg.]: Der deutsch-französische Krieg 1870–1871 in Liedern und Gedichten. Berlin: Enslin, 1871. S. 170–172. (ZA 1871)
- Theodor Fontane: Die arme Else – Treu-Lischen. – Die Hamiltons oder: Die Locke der Maria Stuart. – Archibald Douglas. In: Heinrich Kurz: Geschichte der neuesten deutschen Literatur von 1830 bis auf die Gegenwart. Mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Leipzig: Teubner, 1872. S. 429–432. (ZA 1872)
- Theodor Fontane: Der alte Derffling. – Der alte Dessauer. – Der alte Zieten. – Monmouth. In: Deutscher Dichterwald. Lyrische Anthologie von Georg Scherer. Mit vielen Portr. u. Illustr. 6., verm. Aufl. Stuttgart: Hallberger, [1874]. S. 394–398. (ZA 1874)
- Theodor Fontane: Einzug in Berlin. 16. Juni 1871. In: Ernst Hensing; Metzger, Ferdinand; Münch; Schneider [Hrsg.]: Die Kriegs-Poesie der Jahre 1870–1871, geordnet zu einer poetischen Geschichte. Bd. 6. Mannheim: J. Schneider, 1874. S. 271–273. (ZA 1874)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 13. Aufl. Leipzig: Schlicke, [1874]. S. 57. (ZA 1874)
- Th[eodor] Fontane: Alexander Anderssen, Fähnrich im vierten Ulanen-Regiment. (Erschossen zu Thionville am 29. October 1870.) In: Deutscher Reichskalender für das Schaltjahr 1876. Mit Beitr. von S. Ballhorn, H. Beta, Th. Fontane, P. Konewka, Alice Kurs, Ferd. Pflug, Max Ring u. A. 5. Jahrgang. Mit 1 Kunstfarbendruckbild u. zahlreichen in den Text gedr. Illustr. Berlin: Haack, [1875]. S. 72–81. (ZA 1875)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 15. Aufl. Leipzig: Schlicke, [1879]. S. 58. (ZA 1879)
- [Anon.] Freiligrathiana. In: Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten. 16. Aufl. Reutlingen: Enßlin u. Laiblin, [1884]. S. 58. (ZA 1884)

Informationen

Fontanes Medien (1819–2019)

Internationaler Kongress, Universität Potsdam, 13. bis 16. Juni 2019

Theodor Fontane war, im durchaus modernen Sinne, ein Medienarbeiter: Während seiner mehrjährigen Aufenthalte als Presse-Agent in London lernte er die innovativste Presselandschaft seiner Zeit kennen; als Redakteur in Berlin leistete er journalistische Kärrnerarbeit; er schrieb Kritiken über das Theater, die bildende Kunst und die Literatur – und wusste bei all dem sehr genau, wie er seine Texte auf ein Zielpublikum hin formatieren und wie er seine Themen platzieren musste, eine »Projektexistenz[...], die in einer sich rasant verändernden Medienlandschaft versuch[te], ihre künstlerischen und sprachlichen Fähigkeiten zu Geld zu machen« (Iwan Michelangelo D'Aprile). Dass er zudem einer der produktivsten und kreativsten Briefschreiber des 19. Jahrhunderts war, davon zeugen seine zahlreichen Briefwechsel, in denen Fontane auf immer wieder einnehmende Weise den Ton und die stilistische Volte fand, mit denen er sein Gegenüber gewinnen konnte. Und auch Fontanes Romane und seine *Wanderungen* sind dezidiert Medienprodukte: Verfasst zunächst für Zeitschriften und Zeitungen, in denen die Texte häufig als Serie erschienen, wurden sie erst nachträglich als Bücher in unterschiedlichen Verlagen publiziert.

Was aber folgt aus dieser ebenso umfassenden wie produktiven Einbettung des Schriftstellers Fontane in die medialen Umwelten seiner Zeit? Was für publizistische Strategien zeichnen sich ab? Welche Wechselwirkungen zwischen dem gelernten Journalisten und dem gewordenen Romancier lassen sich ausmachen? Und welche Spuren hat das Mediensystem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das durch das Aufkommen neuer Medien wie Photographie oder Telegraphie geprägt ist, in Fontanes Werken hinterlassen? Welche poetische Energie entfalten Medien in Fontanes literarischen Schriften, in seinen Briefen, in seinen Kriegsberichten, in seinen Balladen, seinen Feuilletons oder seinen Reisejournalen?

Als Höhepunkt des wissenschaftlichen Programms im Fontane-Jahr *fontane.200* richtet die Universität Potsdam unter Koordination des Theodor-Fontane-Archivs einen internationalen Kongress aus. Vom 13. bis zum 16. Juni 2019 werden sich Literatur- und Medienwissenschaftler*innen aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, England, Schweden, Russland und den USA am Campus Am Neuen Palais der Universität Potsdam, gelegen in den historischen Anlagen am Westende des Parks Sanssouci, versammeln und in mehr als fünfzig Vorträgen und Präsentationen über »Fontanes Medien (1819–2019)« diskutieren. Festvorträge, Abendveranstaltungen und ein attraktives kulturelles Rahmenprogramm im sommerlichen Potsdam flankieren das wissenschaftliche Ereignis.

Mit dem Fokus auf »Fontanes Medien« soll der heute als »Klassiker« geltende Romancier, Balladenschreiber, Reise- und Landschaftsschriftsteller keineswegs ausgeblendet werden. Vielmehr geht es gerade darum, darauf aufmerksam zu machen, dass Fontane auch in diesen Rollen – sowie in den entsprechenden Texten – unter den medienökologischen Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts berichtet, erzählt und dichtet. Die ebenso rasante wie umfassende Medialisierung und Vernetzung der Gesellschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts werden dabei als produktive Voraussetzung der schriftstellerischen Tätigkeit Fontanes begriffen. Eingebettet in ein weit verzweigtes Netz der Korrespondenz und der postalischen Textzirkulation, vertraut mit den Routinen und Publika der periodischen Massenpresse, für die er sein Leben lang schrieb, und auf vielfältige Weise geprägt von



Internationaler Kongress
13.–16.6.2019
Campus Am Neuen Palais
Universität Potsdam

Fontanes Medien 1819–2019

Kontakt, Info, Anmeldung
Theodor Fontane-Archiv | Universität Potsdam
Villa Quarenz, Große Wilmersstraße 45
14469 Potsdam | Telefon +49 30 202088
fontanekongress@uni-potsdam.de
www.fontanekongress.de

Archiv
THEODOR FONTANE



der visuellen Kultur seiner Zeit wird Fontane so als gleichermaßen journalistisch versierter wie ästhetisch sensibler Grenzgänger erkennbar.

Dabei wird der Kongress auch diskutieren, welche Rolle Medien bei der Rezeption und Tradierung, also bei der kulturellen Repräsentation von Fontane und seiner Zeit spielen. In diesem Zusammenhang ist nicht nur zu bedenken, dass die »meisten Formen und Institutionen solcher Repräsentation [...] Erfindungen des 19. Jahrhunderts selbst« sind (Jürgen Osterhammel), vom Schriftstellerarchiv und der wissenschaftlichen Edition über literarische Gesellschaften bis hin zu Photographie und Film. Es ist auch zu fragen, wie sich die kulturelle und wissenschaftliche Erinnerung im Zuge der digitalmedialen Transformationen behauptet. Wie vergewissert sich eine Kultur im digitalen Zeitalter, in einem Umfeld der permanenten Aktualisierung und Fragmentierung, ihres »klassischen« Erbes? In welchen Medien lesen und begegnen wir *heute* Fontanes Texten?

Ausblick auf das wissenschaftliche Programm

Über 50 Vorträge in mehr als 20 Sektionen bilden das wissenschaftliche Hauptprogramm des Kongresses, das sich unter anderem folgenden Themenfelder widmen wird:

- Fontanes soziale Medien: Brief, Salon, Verein
- Bildungs- und Egomedien Fontanes: Tagebuch, Autobiographie
- Medien als Thema und Akteur in Fontanes Romanen
- Medialität in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*
- Fontanes Schreibwerkstatt
- Fontane als Zeitschriften-Schriftsteller
- Fontane und das journalistische Korrespondenzwesen
- Medienreflexionen des Kritikers Fontane
- Fontanes Bildwelten – Bildwelten Fontanes
- Medien der Fontane-Rezeption und -inszenierung
- Fontane-Verfilmungen
- Fontane in den digitalen Medien
- Digitale Analyse der Werke Fontanes

Das wissenschaftliche Hauptprogramm wird am Donnerstagsnachmittag, den **13. Juni 2019**, mit einer feierlichen Auftaktveranstaltung eröffnet. Den Eröffnungsvortrag mit dem Titel **Theodor Fontane: Kommunizieren, produzieren und publizieren in vernetzten Medien** hält der Literatur- und Medienwissenschaftler **Rolf Parr**.

Ausblick auf das Rahmenprogramm

Der Kongress wird von einem umfangreichen kulturellen Rahmenprogramm begleitet. Unter anderem wird zu zwei prominent besetzten Abendveranstaltungen eingeladen:

Freitag, 14. Juni 2019

»Ein sehr guter Stoff«. Fontane-Biographien

Eine Gesprächsrunde in der Potsdamer Stadt- und Landesbibliothek mit den Fontane-Biographinnen und -biographen **Iwan Michelangelo D'Aprile**,

Regina Dieterle und **Hans Dieter Zimmermann** fragt nach Strategien und Wegen der biographischen Annäherung an Fontane – und diskutiert die Biographie als populäres Medium der »Klassiker«-Rezeption.

Samstag, 15. Juni 2019

»Besser als feuilletonistisches Gequassel«. Zur Medienpraxis des Notierens In Lesung und Gespräch mit der Schriftstellerin **Kathrin Röggla** und dem Georg-Büchner-Preisträger **Marcel Beyer** wird es – ausgehend von Fontanes Notizbüchern, die derzeit von Gabriele Radecke an der Theodor Fontane-Arbeitsstelle in Göttingen ediert werden – um das Handwerk des Notierens gehen: Wie machen sich Schriftstellerinnen und Journalisten eigentlich heute Notizen? Wie gehen sie mit den Notizen um, was machen sie aus ihnen? Und kann man Notizen eigentlich vorlesen?

Zahlreiche weitere Veranstaltungen und Präsentationen begleiten den Kongress, etwa eine Posterausstellung, ein von Studierenden der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam bestrittenes Barcamp, das Fontane aus einer interdisziplinären Perspektive verhandelt, Workshops für Lehrerinnen und Lehrer und ein Forum »Junge Fontane-Forschung«, in dem Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler über ihre Forschungsvorhaben zu Fontane berichten. Es besteht die Möglichkeit zum Besuch der Potsdamer Fontane-Ausstellung »fontane.200/Brandenburg – Bilder und Geschichten« im Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte oder auch der Leitausstellung »fontane.200/Autor« im Museum Neuruppin.

Organisation

Organisiert wird der Kongress vom Theodor-Fontane-Archiv in Zusammenarbeit mit der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam, unterstützt durch nationale und internationale Expertinnen und Experten sowie in Kooperation mit der Theodor-Fontane-Gesellschaft. Die Leitung des Organisations- und Programmkomitees obliegt Peer Trilcke, die Kongressorganisation hat Anna-Marie Humbert inne. Der Kongress wird im Rahmen von *fontane.200* gefördert mit Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Teilnahme und Anmeldung

Für die Teilnahme an dem viertägigen Kongress wird eine Gebühr von voraussichtlich € 75 erhoben, die die Verpflegung umfasst. Wer nicht durchgängig teilnehmen möchte, kann einen Tagespass lösen (Donnerstag, Freitag und Sonntag je € 25; Samstag € 30). **Eine Anmeldung ist ab dem 31. Januar 2019 über www.fontanekongress.de möglich.** Dort wird ab dem 31. Januar 2019 auch das vollständige Kongressprogramm veröffentlicht und über Möglichkeiten der Reservierung von Unterkünften informiert.

Kontakt

Theodor-Fontane-Archiv | Universität Potsdam

E-Mail: fontanekongress@uni-potsdam.de

Website: www.fontanekongress.de

Tel. 0331 201396

Peer Trilcke

Autorenverzeichnis

- Dr. Christiane Barz, geb. 1966; Studium der Germanistik, Skandinavistik und Anglistik; Tätigkeit an verschiedenen Instituten der Freien Universität Berlin und am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. Kuratorin der Ausstellung *fontane.200/Brandenburg – Bilder und Geschichten* am Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte in Potsdam.
- Luisa Billepp, geb. 1995; Bachelorstudium der Germanistik und Soziologie an der Universität Potsdam; seit 2016 dort Masterstudium der Germanistik; 2017 Praktikum an der University of Bristol. Arbeitet als wissenschaftliche Hilfskraft im Theodor-Fontane-Archiv.
- Kristina Genzel, geb. 1989; Bachelorstudium der Germanistik und Geschichte an der Universität Potsdam; seit 2016 dort Masterstudium der Germanistik; arbeitet als wissenschaftliche Hilfskraft im Theodor-Fontane-Archiv.
- Prof. Dr. Heike Gfrefreis, geb. 1968; Kuratorin, Literaturwissenschaftlerin, Honorarprofessorin an der Universität Stuttgart; seit 2001 Leiterin der Museen des Deutschen Literaturarchivs Marbach (u.a. für die Ausstellung *fontane.200/Autor* von 2017 bis 2019 freigestellt).
- Dr. Christine Hehle, geb. 1969; Herausgeberin und Lektorin für Wissenschaft und Sachbuch, Wien. 1995 bis 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin des Theodor-Fontane-Archivs. Editorische Betreuung der Abteilung Theodor Fontane, Das Erzählerische Werk der GBA (1997–2011); in diesem Rahmen diverse Editionen. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Th. Fontane, Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays* (2 Bde.), Berlin, Boston 2016; *Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten*. Berlin, Boston 2018 (beide hrsg. zus. mit Hanna Delf von Wolzogen).
- Dr. Debora Helmer, geb. 1979; Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg (Editionsprojekt Richard-Wagner-Schriften); Veröffentlichungen zu Sterbekunst und Sterbelyrik, Fontane, Storm; aktuell erschienen (hrsg. zus. mit Gabriele Radecke): Neuedition der Theaterkritiken Theodor Fontanes (4 Bände, Berlin: Aufbau Verlag 2018).
- Lena Keil, geb. 1992; Bachelorstudium der Germanistik und Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin; seit 2016 Masterstudium der Germanistik an der Universität Potsdam; Pressereferentin beim Ueberreuter Verlag.
- Tabea Klaus, geb. 1979; Magisterstudium der Germanistik, Psychologie und Sprechwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; seit 2015 Bachelorstudium Bibliotheksmanagement an der FH Potsdam und seit 2017 wissenschaftliche Hilfskraft am Theodor-Fontane-Archiv.
- Mona Mia Kurz, geb. 1986; Bachelorstudium und seit 2016 Masterstudium Geschichte und Deutsch auf Lehramt an der Universität Potsdam; seit 2018 Arbeit als wissenschaftliche Hilfskraft im Theodor-Fontane-Archiv; seit 2017 wissenschaftliche Hilfskraft am Historischen Institut (Lehrstuhl »Didaktik der Geschichte«) der Universität Potsdam.
- Klaus-Peter Möller, arbeitet seit 1998 als Archivar im Theodor-Fontane-Archiv; Forschungsinteressen: Literatur der frühen Neuzeit, Lexik der deutschen Sprache, Buchgeschichte, Fontane.
- Sandra Murr; Masterstudium der Literaturwissenschaft; seit 2016 Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Digital Humanities Forschungsprojekt CRETA (Center for Reflected Text Analytics) der Universität Stuttgart.

- Dr. Wolfgang Rasch, geb. 1956; Studium der Germanistik und Philosophie in München und Berlin, Promotion 1996; Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts, Edition und Bibliographie; Publikationen zu Gutzkow, Fontane, Rühmkorf. Zuletzt erschienen (hrsg.) Karl Gutzkow: *Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien* (2018) innerhalb der Hybridausgabe Gutzkows Werke und Briefe. Veröffentlichte 2006 die *Theodor Fontane Bibliographie*, die er seit Herbst 2017 im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs fortsetzt.
- Dr. Nils Reiter; promoviert in Computerlinguistik; arbeitet seit 2014 am Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung der Universität Stuttgart. Forschungsgebiet: reflektierte Textanalyse im Bereich der digitalen Geisteswissenschaften, insb. Literaturwissenschaft. Projektleiter des Forschungsprojektes QuaDramA zur quantitativen Dramenanalyse.
- Sarah Schulz; promovierte Computerlinguistin mit einem Hintergrund in Germanistik und Theater- und Medienwissenschaften. Forschungsinteresse: automatische Verarbeitung komplexer Sprache mit dem Computer.
- Anneke Siedke, geb. 1993; Bachelorstudium Geschichte und Deutsch auf Lehramt an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; seit 2017 Masterstudium der Germanistik an der Universität Potsdam; Arbeit als wissenschaftliche Hilfskraft im Theodor-Fontane-Archiv.
- Tim Strohmayer, geb. 1993; Bachelorstudium der Internationalen Literaturen und Anglistik/Amerikanistik an der Eberhard Karls Universität Tübingen; seit 2016 Masterstudium der Digital Humanities an der Universität Stuttgart; arbeitet als wissenschaftliche Hilfskraft im Forschungsprojekt QuaDramA der Universität Stuttgart.
- Prof. Dr. Peer Trilcke, geb. 1981; Juniorprofessor für deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts (mit dem Schwerpunkt Fontane) an der Universität Potsdam und Leiter des Theodor-Fontane-Archivs. Forschungsschwerpunkte u.a.: Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts, Gattungstheorie, Literatursoziologie, Literatur und Journalismus, Digitale Literaturwissenschaft.
- Christoph Wegmann, geb. 1948; lebt in Basel, unterrichtete an Gymnasien und in der Erwachsenenbildung; Essays, Rezensionen, Lyrik, Lesebücher. Antiphon, Gedichtzyklus in: MÄD BOOK 5, Basel 2015; *Der Kanzler und die Sängerin*. Aus Theodor Fontanes »Musée imaginaire« (SINN UND FORM 2018/1).
- Prof. Dr. Lutz Winckler, geb. 1941; bis 2006 Professor für deutsche Literatur und Zivilisation an der Universität Poitiers. Mitherausgeber des Jahrbuchs Exilforschung. Veröffentlichungen zur Literatursoziologie und Literaturgeschichte, Schwerpunkt deutsche Exilliteratur 1933–1945. Letzte Buchveröffentlichung (Hrsg.): *Geschichten erzählen als Lebenshilfe. Beiträge zum literarischen und künstlerischen Werk Rudolf Franks*. Berlin 2015.
- Christian Ziesmer, geb. 1985; Bachelorstudium Geschichte und Deutsch auf Lehramt an der Universität Potsdam; seit 2016 Masterstudium Geschichte und Deutsch auf Lehramt (Sek II) an der Universität Potsdam; seit 2017 Wissenschaftliche Hilfskraft am Theodor-Fontane-Archiv; seit 2017 Wissenschaftliche Hilfskraft am Historischen Institut (Lehrstuhl »Didaktik der Geschichte«) der Universität Potsdam; seit 2018 Vertretungslehrer für die Fächer Deutsch, Geschichte und Politische Bildung am Weinberg-Gymnasium in Kleinmachnow.

Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs

Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Christine Hehle. Berlin, Boston: de Gruyter 2018. VI, 290 S. € 89,95 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 151) (Im Buchhandel erhältlich)

Theodor Fontane. Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Band I: Texte; Band II: Kommentar. Berlin, Boston: de Gruyter 2016. XLIV, 456 S.; XII, 464 S. € 248 (Im Buchhandel erhältlich)

Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. 303 S. (Fontaneana; 14) € 39,80 (Im Buchhandel erhältlich)

Fontanes Briefe ediert. Internationale wissenschaftliche Tagung des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam, 18. bis 20. September 2013. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. 322 S. (Fontaneana; 12) € 39,80 (Im Buchhandel erhältlich)

Theodor Fontane. Berlin, Brandenburg, Preussen, Deutschland, Europa und die Welt. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber und Helmut Peitsch. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. 267 S. (Fontaneana; 13) € 38,00 (Im Buchhandel erhältlich)

Chambers, Helen: Fontane-Studien. Gesammelte Aufsätze zu Romanen, Gedichten und Reportagen. Deutsche Übersetzungen von Christine Henschel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. 361 S. (Fontaneana; 11) € 39,80 (Im Buchhandel erhältlich)

Leuchtfener. 20 kulturelle Gedächtnisorte. Brandenburg Mecklenburg-Vorpommern Sachsen Sachsen-Anhalt Thüringen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen u.a. Wiederstedt: Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Wiederstedt 2009. 227 S. € 14,95 (Zu beziehen beim Theodor-Fontane-Archiv)

Bade, James N.: Fontanes Landscapes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. 172 S. (Fontaneana; 7) € 28 (Im Buchhandel erhältlich)

Was bleibt ...? Spuren der Geschichte am Pfingstberg. Potsdam 2009. 74 S. € 7 (Zu beziehen beim Theodor-Fontane-Archiv)

Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Internationales Symposium veranstaltet vom Theodor-Fontane-Archiv und der Theodor-Fontane-Gesellschaft e. V. zum 70-jährigen Bestehen des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam, 21. bis 25. September 2005. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 271 S. (Fontaneana; 5) € 38 (Im Buchhandel erhältlich)

Rasch, Wolfgang: Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung. In Verbindung mit der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam hrsg. von Ernst Osterkamp und Hanna Delf von Wolzogen. 3 Bde. Berlin, New York: de Gruyter 2006. XLIX, 274 S. € 619 (Im Buchhandel erhältlich)

Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung. Briefe, Dokumente, Rezensionen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Itta Shedletzky, bearb. von Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle und Ingolf Schwan. Tübingen: Mohr Siebeck 2006. XXVI, 585 S. (Schriftenreihe wiss. Abhandlungen des Leo Baeck Institutes; 71) € 89 (Im Buchhandel erhältlich)

Wolzogen, Hanna Delf von und Fischer, Hubertus (Hrsg.): Renate Böschenstein. Verborgene Facetten – Studien zu Fontane. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 580 S. (Fontaneana; 3) € 49,80 / Sfr 87,20 (Im Buchhandel erhältlich)

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

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

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

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

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

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

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

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

»Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg«. Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane Gesellschaft 18.–22. September 2002 in Potsdam. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. 528 S. (Fontaneana; 1) € 68,00 (Im Buchhandel erhältlich)

Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Bde I–III. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. Gesamtpreis € 102,00 (Im Buchhandel erhältlich)
I. Der Preuße. Die Juden. Das Nationale. 324 S. Einzelpreis € 44,00
II. Sprache. Ich. Roman. Frau. 261 S. Einzelpreis € 40,00
III. Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne. 311 S. Einzelpreis € 44,00

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

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

Publikationen der Theodor Fontane Gesellschaft

Aus der Au, Carmen: Theodor Fontane als Kunstkritiker. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 11) Berlin: de Gruyter 2017. XI, 446 S. (Im Buchhandel: € 99,95)

Dunkel, Alexandra: Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 10). Berlin: de Gruyter 2015. 290 S. *Sonderpreis: € 44,95 (Im Buchhandel: € 89,95)

Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus [Fontane, Raabe u.a.]. Hrsg. von Roland Berbig und Dirk Götsche. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 9). Berlin: de Gruyter 2013. 349 S. *Sonderpreis: € 44,95 (Im Buchhandel: € 89,95)

Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 8). Berlin: de Gruyter 2011. 376 S. *Sonderpreis: € 69,95 (Im Buchhandel: € 139,95)

Fontane als Biograph. Hrsg. von Roland Berbig. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 7). Berlin: de Gruyter 2010. 272 S. *Sonderpreis: € 74,95 (Im Buchhandel: € 149,95)

Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne. Hrsg. von Ursula Amrein und Regina Dieterle. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 6). Berlin: de Gruyter 2008. 284 S. *Sonderpreis: € 79,95 (Im Buchhandel: € 159,95)

Theodor Fontane – Bernhard von Lepel, Der Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Gabriele Radecke. 2 Bände. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 5.1;5.2). Berlin, New York: de Gruyter 2006. 1430 S. *Sonderpreis: € 204,50 (Im Buchhandel: € 409,00)

Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz. Hrsg. von Regina Dieterle. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 4). Berlin, New York: de Gruyter 2002. 971 S. *Sonderpreis: € 89,95 (Im Buchhandel: € 179,95)

Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 3). Berlin, New York: de Gruyter 2000. 498 S. *Sonderpreis: € 74,95 (Im Buchhandel: € 149,95)

Theodor Fontane und Friedrich Eggers: Der Briefwechsel. Mit Fontanes Briefen an Karl Eggers und der Korrespondenz von Friedrich Eggers mit Emilie Fontane. Hrsg. von Roland Berbig. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 2). Berlin, New York: de Gruyter 1997. 480 S. *Sonderpreis: € 94,95 (Im Buchhandel: € 189,95)

Theodor Fontane: Unehnte Korrespondenzen 1860-1865/1866-1870. Hrsg. von Heide Streiter-Buscher. 2 Bände. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 1.1; 1.2). Berlin, New York: de Gruyter 1996. 1296 S. *Sonderpreis: € 69,95 (Im Buchhandel: € 139,95)

* nur für Mitglieder der Theodor Fontane Gesellschaft – Bestellungen richten Sie bitte direkt an die Geschäftsstelle der Theodor Fontane Gesellschaft. Preisänderungen vorbehalten. Preise inkl. MwSt. zzgl. Versandkosten

Theodor Fontane. Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. 2010. Hrsg. von Patricia Howe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (Fontaneana, Bd. 10). 220 S. € 29,80

Fontane und Italien. Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft e.V., Mai 2009 in Monópoli (Apulien). Herausgegeben von Hubertus Fischer und Domenico Mugnolo. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (Fontaneana, Bd. 9). 200 S. € 26

Jolles, Charlotte: Ein Leben für Theodor Fontane. Gesammelte Aufsätze und Schriften aus sechs Jahrzehnten. Herausgegeben von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Helen Chambers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Fontaneana, Bd. 8). 423 S. € 49,80

Fontane und Polen, Fontane in Polen. Hrsg. von Hugo Aust und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Fontaneana, Bd. 6). 136 S. € 19,80

Boccaccio und die Folgen. Fontane, Storm, Keller, Ebner-Eschenbach und die Novellenkunst des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Hugo Aust und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (Fontaneana, Bd. 4). 171 S. € 19,80

Fontane, Kleist und Hölderlin – Literarisch-historische Begegnungen zwischen Hessen-Homburg und Preußen-Brandenburg. Hrsg. von Hugo Aust, Barbara Dölemeyer und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Fontaneana, Bd. 2). 150 S. € 19,80

Die Fontaneana-Bände 1/3/5/11/13/14 sind herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv [vgl. Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs, S. 166 ff.].

»Die Gartenkunst« Jg. 21/ 2009 Heft 1: Frühjahrssymposium »Landschaftsbilder – Theodor Fontane und die Gartenkunst«. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft. 162 S. € 40,00

»Die Decadence ist da«. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft vom 24. bis 26. Mai 2001 in München. Hrsg. von Gabriele Radecke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. 149 S. € 22,00

Fontane und Potsdam. Hrsg. von der Theodor Fontane Gesellschaft, dem Berliner Bibliophilen Abend und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Konzeption und Gestaltung: Werner Schuder, begleitende Texte: Gisela Heller. Berlin 1993. (Jahresgabe/Berliner Bibliophilen Abend 1994). 93 S. (Vergriffen)

»Theodor Fontane hat es aus geschrieben ganz allein ...«. Fontanes erstes »Geschichten Buch«. Faksimileausgabe nach der Handschrift Nachl. Fontane 11 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Helmuth und Elisabeth Nürnberger. Berlin 1995. (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Bd. 2). 88 S. € 5,00 (Zu beziehen bei der Geschäftsstelle der Theodor Fontane Gesellschaft)

30 Balladen – rund um den Ruppiner See. Balladen-Wettbewerb der Theodor Fontane Gesellschaft für die Neuruppiner Schulen 2012. Mit Illustrationen eines Kunstkurses des Evangelischen Gymnasiums Neuruppin. Hrsg. im Auftrag der TFG und der Evangelischen Schule Neuruppin von Claudia Drefahl, Klaus Goldkuhle und Bernd Thiemann. Regional-Verlag Ruppiner KG Pusch & Co., Neuruppin. 64 S. € 5,00 (Zu beziehen bei der Geschäftsstelle der Theodor Fontane Gesellschaft)

Fontane Blätter im Abonnement

Wir bieten die *Fontane Blätter* als Einzelheft zum Preis von € 13,50 zzgl. Versandkosten oder im kostengünstigen Abonnement (2 Hefte jährlich) für jeweils € 9,50 zzgl. Versandkosten an.

Ferner sind erhältlich:
Das Register für *Fontane Blätter* 1/1965 – 57/1994.
126 S., das Inhaltsverzeichnis der Hefte 1/1965 – 104/2017.
31 S. (je € 2,00) sowie eine Angebotsliste älterer, noch lieferbarer Hefte. Den aktuellen Stand erfahren Sie unter www.fontanearchiv.de

Für Ihre Bestellung wenden Sie sich bitte an das
Theodor-Fontane-Archiv, Große Weinmeisterstr. 46/47,
14469 Potsdam, Telefon 0331. 20 13 96,
fontanearchiv@uni-potsdam.de

Richtlinien für Autoren der *Fontane Blätter*

Einsendeadresse: Theodor-Fontane-Archiv
Große Weinmeisterstraße 46/47
14469 Potsdam
fontanearchiv@uni-potsdam.de

Beiträge werden entsprechend dem Peer-Review-Verfahren von einem unabhängigen Beirat begutachtet. Über die Veröffentlichung entscheiden die Herausgeber gemeinsam mit dem Beirat.

1. Manuskript

Das Manuskript soll auf fortlaufend nummerierten Seiten geschrieben werden. Der Umfang sollte einschließlich der Anmerkungen 25 Manuskriptseiten (à 3.000 Zeichen einschließlich Leerzeichen) nicht überschreiten. Rezensionen sollten auf 5 Manuskriptseiten beschränkt bleiben und möglichst auf Anmerkungen verzichten. Das Manuskript bitte als E-Mail-Anhang (word-Datei/rtf-Datei und als pdf-Datei resp. als Ausdruck) senden.

2. Texteinrichtung

Text: Fließtext (ohne Silbentrennung), linksbündig.

Absätze: Einzug der ersten Zeile ohne vorherige Leerzeile.

Titel von Werken, Zeitungen und Zeitschriften sowie Namen von Institutionen: *kursiv*.

Hervorhebungen *kursiv* oder in einfachen Anführungszeichen „...“ oder ...c.

3. Zitate

In Anführungszeichen: „...“ oder: »...«.

Zitat im Zitat in einfachen Anführungszeichen: ‚...‘ bzw. ›...‹.

Zitate über mehr als 4 Zeilen bitte wie Absätze behandeln.

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

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

4. Anmerkungen

Anmerkungen bitte als Endnoten in fortlaufender Zählung formatieren.

Endnotenziffern im Text hochgestellt, ohne Klammer oder Punkt. Endnoten

folgen auf das Satzzeichen, wenn sie sich auf den ganzen Satz, sie folgen

unmittelbar hinter dem Wort, wenn sie sich nur auf das Wort beziehen.

Namen von Autoren/Herausgebern in den Anmerkungen bitte nicht hervorheben.

Zitierweise in den Anmerkungen:

Selbständige Literatur:

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

Unselbständige Literatur:

Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel*. In: Autor/Hrsg. (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel*. Ort Jahr. (Reihentitel), S. XX–XX, hier S. XX.

Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel*. In: *Zeitschriftentitel*. Jg. und/oder Bd. (Erscheinungsjahr) Heft/[Nr.], S. XX–XX, hier S. XX.

Wiederholte Zitate: Nachname, wie Anm. X, S. XX.

Zitate in direkter Folge: Ebd., S. XX.

Verweise: vgl.

5. Editionen

Beabsichtigen Sie die Edition von Briefen/Texten nach Handschriften oder

Drucken, so setzen Sie sich bitte mit den Herausgebern in Verbindung.

Edierte Texte/Briefe bitte im Titel resp. im Untertitel anzeigen.

6. Siglen und Abkürzungen

AFA (Aufbau Fontane-Ausgabe) Hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler u. a. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1969–1993. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S. XX)

Bsp.: Theodor Fontane: *Wie sich meine Frau einen Beamten denkt*. In: AFA *Autobiographische Schriften* III/1. 1982, S. 438.

FBG (Fontane Bibliographie) Wolfgang Rasch: *Theodor Fontane Bibliographie*.

Werk und Forschung. In Verbindung mit der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam hrsg. von Ernst Osterkamp und Hanna Delf von Wolzogen. 3 Bde. Berlin, New York: de Gruyter 2006.

FChronik (Fontane Chronik) Roland Berbig: *Theodor Fontane Chronik*. 5 Bde.

Berlin, New York: de Gruyter 2010.

- GBA (Große Brandenburger Ausgabe) Begründet und hrsg. von Gotthard Erler. Fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering. Berlin: Aufbau-Verlag 1994 ff. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S. XX)
Bsp.: 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 Briefverzeichnis) *Die Briefe Theodor Fontanes. Verzeichnis und Register*. Hrsg. von Charlotte Jolles und Walter Müller-Seidel. München: Hanser 1987.
- HFA (Hanser Fontane-Ausgabe) *Werke, Schriften und Briefe* [zuerst unter dem Titel *Sämtliche Werke*]. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München: Hanser 1962–1997. (Abteilung, Bd. evtl. Aufl. Jahr, S. XX)
Bsp.: Theodor Fontane: *Geschwisterliebe*. In: HFA I, 7. ²1984, S. 123–153.
- NFA (Nymphenburger Fontane-Ausgabe) *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Edgar Gross, Kurt Schreinert u.a. München: Nymphenburger 1959–1975. (Bd. Jahr, S. XX)
Bsp.: 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 Nachwort versehen von Charlotte Jolles. Berlin: Propyläen 1968–1971.
- TFA Theodor-Fontane-Archiv Potsdam
Bl. Blatt
eh. eigenhändig
Hrsg. Herausgeber(in)
hrsg. herausgegeben
Hs. Handschrift
hs. handschriftlich
m.U. mit Unterschrift
o.O. ohne Ort
o.D. ohne Datum
Ts. Typoskript

7. Abbildungen

Abbildungsvorlagen: hochauflösende Scans (300 dpi), in Ausnahmefällen auch Schwarzweißzeichnungen bzw. Hochglanzfotos.

Die Abb.-Folge bitte im Manuskript durch geklammerte Nummerierung: (Abb. 1) anzeigen.

Abb. mit folgenden Angaben auszeichnen: Maler/Fotograf: Titel, Jahr, Besitzende Institution/Person (Rechteinhaber), Signatur.

Bitte beachten Sie, dass Abbildungen nur gedruckt werden können, wenn eine Reproduktionsgenehmigung vorliegt. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an die Redaktion.

Impressum

Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam und der Theodor Fontane Gesellschaft e.V. herausgegeben von Peer Trilcke und Roland Berbig

Redaktion: Peter Schaefer, Potsdam; Vanessa Brandes, Berlin

Redaktionsbeirat: Hugo Aust, Köln; Philipp Böttcher, Berlin; Michael Ewert, München; Christine Hehle, Wien; Rolf Parr, Essen; Helmut Peitsch, Potsdam; Eda Sagarra, Dublin

Sitz der Redaktion: Theodor-Fontane-Archiv Potsdam

Anschriften:

Theodor-Fontane-Archiv
Große Weinmeisterstr. 46/47
14469 Potsdam
Telefon: 0331. 20 13 96
Fax: 0331. 2 01 39 70
fontanearchiv@uni-potsdam.de
www.fontanearchiv.de

Theodor Fontane Gesellschaft e.V.
Am Alten Gymnasium 1–3
16816 Neuruppin
Telefon: 03391. 65 27 72
Fax: 03391. 65 27 73
fontane-gesellschaft@t-online.de
www.fontane-gesellschaft.de

Koordination: Vanessa Brandes

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

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

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

Umschlagentwurf, Typographie: Patricia Müller | weite Kreise

Satz: Una Holle Mohr

Druck: Königsdruck, Berlin

Verlag: Theodor-Fontane-Archiv

