

In diesem Heft: **Ein »Extrablatt« für den jungen Kritiker-Kollegen** – Peer Trilcke und Klaus-Peter Möller / **Fontanes *Cécile* und die Unmöglichkeit von »Mut«** – Florian Krobb / **Die Tonalität gesetzter Zeichen. Die Funktion der typographischen Klammer im Roman *Der Stechlin*** – Sarah Nienhaus / **»Was heißt *quitt?*«** – Rolf Selbmann / **»Wo liegt das Glück?« Reflections on America and Mennonites as Symbols and Setting in *Quitt*** – Mark Jantzen / **Die Verlagseinbände Fontanes (V)** – Georg Wolpert / **Hesse und Fontane. Eine Spurensuche** – Mathias Iven / **Theodor Fontane in San Diego 2016** – Paul Irving Anderson / **Rezensionen / Bibliographie / Call for Papers: Fontanes Medien (1819–2019)**

104 | 2017

Fontane Blätter

Halbjahresschrift, begründet 1965
Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs und
der Theodor Fontane Gesellschaft e.V.
herausgegeben von Peer Trilcke
und Andreas Köstler

»Ein großer Mann [...], er heißt Karl Marx, meinte: die Philosophen haben die Welt erklärt, es kommt darauf an, sie zu ändern. Ich für meine Person glaube, das einzige Mittel, sie zu ändern, ist, sie zu erklären. Erklärt man sie plausibel, so ändert man sie auf stille Art, durch fortwirkende Vernunft. Sie mit Gewalt zu ändern, versuchen nur diejenigen, die sie nicht plausibel erklären können. Diese lauten Versuche halten nicht vor, ich glaube mehr an die leisen. Große Reiche vergehen, ein gutes Buch bleibt. Ich glaube an gutbeschriebenes Papier mehr als an Maschinengewehre.«

Lion Feuchtwanger,
aus dem Roman *Erfolg* (1930)

5 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

- 8 Ein »Extrablatt« für den jungen Kritiker-Kollegen.
Fontanes unbekannte Nachschrift zum Brief an
Otto Brahm vom 11. April 1883
Peer Trilcke und Klaus-Peter Möller,
unter Mitarbeit von Lothar Weigert

Literaturgeschichtliches, Interpretationen, Kontexte

- 28 »Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und
drinnen«.
Fontanes *Cécile* und die Unmöglichkeit von »Mut«
Florian Krobb
- 46 Die Tonalität gesetzter Zeichen. Die Funktion der
typographischen Klammer in Theodor Fontanes
Roman *Der Stechlin*
Sarah Nienhaus
- 69 »Was heißt *quitt?*« Nachgefragtes zu Fontanes
gleichnamigem Roman
Rolf Selbmann
- 91 »Wo liegt das Glück?«
Reflections on America and Mennonites as Symbols
and Setting in *Quitt*
Mark Jantzen

Rezensionen und Annotationen

- 118 Daniela Strigl: »Berühmt sein ist nichts«:
Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie.
Salzburg: Residenz Verlag 2016
Eda Sagarra

Vermischtes

- 126 Die Verlagseinbände der ersten Buchausgaben
Theodor Fontanes (V).
Das Geheimnis des roten *Stechlin*-Einbands
Georg Wolpert
- 154 »Sonst sind alle Meisterwerke des köstlichen Erzählers
und meisterlichen Kleinmalers da ...« – Hermann Hesse
und Theodor Fontane. Eine Spurensuche
Mathias Iven
- 170 Theodor Fontane in San Diego 2016.
Ein Tagungsbericht
Paul Irving Anderson

Bibliographie

- 180 Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Informationen

- 186 Autorenverzeichnis
- 187 Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs
- 190 Publikationen der Theodor Fontane Gesellschaft
- 193 Call for Papers: Fontanes Medien (1819–2019)
Internationaler Kongress, Potsdam 13.–16.6.2019
Universität Potsdam | Theodor-Fontane-Archiv
- 200 *Fontane Blätter* im Abonnement
- 200 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der
Fontane Blätter
- 203 Impressum

Editorial

Werte Leserin, werter Leser,
dass Theodor Fontane und Karl May, der in diesem Jahr seinen 175. Geburtstag gefeiert hätte, über Amerika und dessen mehr oder weniger »Wilden Westen« schrieben, ohne jemals selbst die Weiten der Prärie durchritten zu haben, ist wohl den meisten bekannt, zumal den Freundinnen und Freunden von Fontanes Amerika-Roman *Quitt*, die in diesem Heft der *Fontane Blätter* besonders auf ihre Kosten kommen werden. Dass die Bücher beider Autoren zeitweise in nahezu gleichen Einbänden erschienen, wissen hingegen nur wenige. Im Detail nachgezeichnet wird diese ungewöhnliche Gemeinsamkeit in dem ebenso buchkundigen wie beschreibungsfreudigen Beitrag von Georg Wolpert zu den Verlageinbänden von Fontanes – und eben auch Mays – Büchern, wobei Wolpert insbesondere dem Geheimnis eines roten *Stechlin*-Einbands auf der Spur ist.

Den umfangreichsten Teil des Heftes nehmen dieses Mal literaturgeschichtliche Studien zu Fontanes Romanen und Erzählungen ein. Der irische Fontane-Forscher Florian Krobb geht in seiner genauen Lektüre des *Cécile*-Romans einem ebenso grundlegenden wie irritierenden Verfahren Fontanes auf den Grund: der stilistisch fein instrumentierten Arbeit mit Ambivalenzen, Kollisionen und Gegensätzen, die er als ein »Spiel der unsicheren Bedeutung« interpretiert und in Beziehung setzt zur »Problematik einer Gesellschaft ohne Zentrum«, die in den Werken Fontanes mit sozialkritischer Dringlichkeit verhandelt wird. Die besondere Achtung vor dem Detail, die sich in Krobb's Analysen zeigt, stellt auch Sarah Nienhaus ins Zentrum ihres Beitrags, der sich einer (nur scheinbaren) Nebensächlichkeit in Fontanes Romanen widmet, nämlich den typographischen Klammern. Die erzähltechnische Funktion dieser Klammern, insbesondere im *Stechlin*, erörtert Nienhaus vor dem Hintergrund einer allgemeinen »Poesie der Interpunktion« – und arbeitet auf diese Weise Fontanes bemerkenswerte Technik der Vermischung von Erzähler- und Figurenstimmen heraus.

Rolf Selbmann und Mark Jantzen befassen sich in ihren Beiträgen (wir kommen zurück nach Amerika) mit *Quitt*. Selbmann rückt den Roman selbst ins Zentrum seiner Betrachtungen und rekonstruiert, philologisch genau, ein komplexes Geflecht »wechselseitiger Bezüglichkeiten«, in dem Fontane eine damals hochaktuelle Verhandlung des Ehr- und Rechtsverständnisses seiner Zeit poetisch inszeniert. Jantzen hingegen, der selbst an einer amerikanischen Universität lehrt und forscht, nimmt *Quitt* aus einer kontextorientierten, tief in die Zeithistorie hineinführenden Perspektive in den Blick: Was eigentlich, so fragt sein – ausnahmsweise, wenn auch nicht zum ersten Mal in den *Fontane Blättern* – in englischer Sprache verfasster und abgedruckter Beitrag, könnte Fontane veranlasst haben, mit der Handlung seines Romans nach Amerika »auszuwandern«? Und warum eigentlich spielen die Mennoniten eine solch wichtige Rolle in *Quitt*?

Zur Konstellation »Theodor Fontane – Karl May« treten in diesem Heft weitere: Mathias Iven widmet sich in einer Spurensuche der Fontane-Rezeption Hermann Hesses. Und die Konstellation »Theodor Fontane – Marie von Ebner-Eschenbach«, der sich bereits die *Fontane Blätter* 101 angenommen haben, findet eine Fortsetzung in der Rezension von Eda Sagarra, die uns Daniela Strigls fulminante Biographie zu Ebner-Eschenbach zur Lektüre empfiehlt. In der ersten Rubrik wird diesmal ein scheinbar peripheres Objekt aus dem Bestand des Theodor-Fontane-Archivs vorgestellt, die Abschrift einer bisher unbekanntenen Nachschrift zu einem der Briefe Fontanes an seinen jungen Kritiker-Kollegen Otto Brahm, deren genauere Betrachtung uns verstrickt in die Überlieferungsgeschichte von Fontanes Nachlass und unmittelbar hineinversetzt in ein skandalöses journalistisches Gefecht des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Fontane ist auch international ein weiterhin aufregender Autor. Der Bericht von Paul Irving Anderson über die Fontane-Vorträge, die Ende 2016 auf einer Konferenz im amerikanischen San Diego, Kalifornien, gehalten wurden, bestätigt dies auf eindruckliche Weise. Einen Einblick in die Pläne, die Fontane-Welt 2019 – im Jubiläumsjahr »fontane.200« – in Potsdam zusammenzubringen, gewährt ein am Ende dieses Hefts abgedruckter Aufruf, der Vorschläge für wissenschaftliche Beiträge zu einem internationalen Kongress mit dem Thema »Fontanes Medien (1819–2019)« erbittet. Wir freuen uns schon jetzt, mit Ihnen auf diesem Kongress ins Gespräch zu kommen.

Mit diesem Heft übernimmt Peer Trilcke, seit April 2017 Leiter des Theodor-Fontane-Archivs, auch die Verantwortung als Mit-Herausgeber der *Fontane Blätter*. Er freut sich auf den Austausch und die Zusammenarbeit mit Ihnen, mit der Theodor Fontane Gesellschaft und mit allen Fontane-Forscherinnen und -Forschern, -Freundinnen und -Freunden nah wie fern.

Ihre Herausgeber

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

Ein »Extrablatt« für den jungen Kritiker-Kollegen. Fontanes unbekannte Nachschrift zum Brief an Otto Brahm vom 11. April 1883

Peer Trilcke und Klaus-Peter Möller
unter Mitarbeit von Lothar Weigert

1. Von der Zusammenschau

In seiner bemerkenswerten Reflexion über das Sammeln hat der Philosoph Manfred Sommer als Wesen dieser universellen menschlichen Tätigkeit das »Zusammentragen und Anschauen« bestimmt.¹ Damit hat er zugleich eine basale Charakterisierung dessen gegeben, was man versuchsweise als Kern der Arbeit in einer Einrichtung wie dem Theodor-Fontane-Archiv bezeichnen kann. Aufbauend auf dem echten Teilnachlass Theodor Fontanes, aus dem heraus das Theodor-Fontane-Archiv in den 1930er Jahren entstand, tragen nun schon Generationen von Archivar*innen, Bibliothekar*innen und Forscher*innen unterschiedlichste Archivalien und Materialien von und zu Fontane in dieser Institution zusammen. Und sie tun dies nicht zuletzt in der Zuversicht, dass sich aus der Anschauung dieses Zusammengetragenen (aus der Autopsie, aus der Erschließung, aus der Analyse und Deutung dieser Dinge und mittlerweile auch immer häufiger Daten) jene Geschichten ergeben, die unser Wissen von Fontane und seiner Zeit erweitern, vertiefen, korrigieren.

Häufig liegt die Pointe, und damit das besondere Potenzial des Archivs, gerade darin, dass aus dem Wechselspiel von »Zusammentragen und Anschauen« ein Drittes entsteht, die *Zusammenschau*. Denn so gewiss das Archiv auch ein Ort ist, an dem das einzelne Objekt in seiner kostbaren Individualität gepflegt und erforscht wird: der Zauber eines Archivs besteht doch ganz wesentlich darin, dass die Dinge und Daten in ihm nicht für sich, nicht allein stehen, sondern beieinander, zusammenschaubar mit anderen Archivalien sind.

Zu den Routinen der archivarisches Arbeit gehört auch, was man das *Wiederanschauen* nennen könnte. Und von einem solchen Wiederanschauen, von einer Irritation, die sich dabei ergab, von den Recherchen, Deutungen und der Zusammenschau, die auf diese Irritation folgten, ist im Nachstehenden zu berichten. Auslöser der Irritation war die Abschrift einer

Nachschrift zu einem Brief, den Fontane seinem jungen Theaterkritiker-Kollegen Otto Brahm geschickt hatte und die im Theodor-Fontane-Archiv unter der Signatur Ca 1023 aufbewahrt wird. An dieser von den bisherigen Editoren wie auch von den Bearbeitern des Hanser-Briefverzeichnisses übersehenen Abschrift stimmte etwas nicht, war unsicher, warf Fragen auf. Fontanes Brief vom 14. Oktober 1883 war zuverlässig ediert,² ein Blick auf das Original ließ daran keine Zweifel. Aber Ca 1023, eindeutig als Nachschrift zu diesem Brief ausgewiesen, überlieferte einen bisher unbekanntem Text. Nichts davon fand sich wieder in den Editionen des Briefes, zu dem diese Nachschrift gehören sollte. Und worum ging es eigentlich in dieser Nachschrift, die einigermaßen mysteriös auf einen »Brahm-Fall« anspielte, der sogar als »berühmt« apostrophiert wurde?

Dass wir heute davon ausgehen, dass die bisherige Datierung der Abschrift falsch war, und dass wir zugleich deutlich mehr wissen über das, was in dieser Nachschrift verhandelt wird, das verdanken wir ebenso sehr den Spuren, die die Überlieferung in Form von Notizen und Kommentaren auf der Abschrift hinterlassen hat, wie der Möglichkeit, diese Abschrift »zusammenschauen« zu können: zusammen mit den anderen überlieferten Briefen an Otto Brahm (zu denen das »Extrablatt« als Nachschrift in Frage kam), mit deren Abschriften und glücklicherweise auch mit den Originalen, die als Dauerleihgabe der Humboldt-Universität zu Berlin seit Jahrzehnten im Theodor-Fontane-Archiv verwahrt werden; zusammen ferner mit Unterlagen aus dem Archiv des Verlages *F. Fontane & Co*, die sich im Theodor-Fontane-Archiv befinden; zusammen des Weiteren mit den Editionen der Briefe Theodor Fontanes und mit Zeugnissen zur Theater- und Literaturkritik am Ende des 19. Jahrhunderts, die wir in unserer Bibliothek bewahren; zusammen schließlich auch mit jenen historischen Zeitungsartikeln, in denen der »Brahm-Fall« dokumentiert ist – Artikel, die im Zuge der Spurensuche erst recherchiert und gefunden, also zusammengetragen werden mussten, die nun aber eingegangen sind in die weiterhin wachsenden Bestände, in diesem Fall in die Zeitungsausschnittsammlung (ZA-Sammlung) des Theodor-Fontane-Archivs.

Dort liegen nun auch diese Zeitungsartikel, bereit nicht zuletzt für weitere Zusammenschauen. Dass daran noch erheblicher Bedarf besteht, zeigen schon die hier präsentierten Materialien,³ auf deren Spur uns Fontanes »Extrablatt« brachte: Wie wenig wissen wir doch über die konkreten Kontexte des theaterkritischen Handwerks am Ende des 19. Jahrhunderts, über das Netzwerk der Kritiker, Redakteure, Theatermacher, über deren private wie über deren öffentliche Kommunikation und über die darin sich ereignenden Verhandlungen, Konflikte und Kämpfe um Deutungsmacht im Feld des Ästhetischen.

an Otto Brahm
[H. Font. n. 19/10]
v. Gersicht n. 14/2. 83]

Ca 1023

Otto Brahm
Otto Brahm

ad. 14. Brühl 1113
ca

Auf einem Extrablatt will ich doch auch noch ein Wort über den berühmten " Brahm - Fall " sagen, den eine gute Fee für Sie hat entstehen und wachsen lassen. Ein solches Ereigniss etabliert einen besser als das beste Buch, als die glänzenste Kritik. Ueber die Rechts-Unzulässigkeit (wenn auch die Rechtsparagrafen schweigen) Unklugheit und spezielle Unmottivirtheit des gegen Sie beliebten Verfahrens kann wohl kein Zweifel sein, darüber also kein Wort mehr; wohl aber möcht' ich ein Wort über die Haltung der Berliner Presse sagen dürfen, die mir, mich milde auszudrücken, sehr sonderbar vorgekommen ist. Ich habe niemanden gesprochen, bin also auf das angewiesen, was ich in Vossin, Kreuz-Ztg. und rein zufällig auch im Tageblatt gelesen habe. Danach kann ich nur sagen, dass das berühmte: " England expects, every man shall do his duty " an die Berliner Presse nicht signalisirt und wenn signalisirt, jedenfalls nicht befolgt worden ist. Dies Uebergehen zur Tagesordnung " weil die Vossin ja schon das Richtige gethan habe " berührt mich zunächst wie Rückzug, Fahnenflucht, Feigheit. Es ist aber wahrscheinlich weder das eine, noch das andre, sondern der ganz gemeine norddeutsche Hass und Neid. Die Vossische Ztg. hat das mit dem preussischen Staat gemein dass sie bei den andern " Grossmächten " nicht beliebt ist.

Ihr
Th.F.

Es ist offenbar durch mein Brahm durch An. u. ablesen in Reich. Keine Karte mehr! Th.F.

+ Hgl. des Hgl. von (Junger Lohel) Luft. Aufg. 7. 138. absp. 7.38

Empf. ist auf die Affirm. passiven Lohel in dem ablesen des Hgl. absp. 7.38, die Affirm. des Hgl. passiv über forschert vorhat.

1961:1020

Abb. 1: Theodor-Fontane-Archiv Ca 1023

2. Fontanes »Extrablatt« an Otto Brahm, Edition nach der Abschrift Ca 1023

Auf einem Extrablatt will ich doch auch noch ein Wort über den berühmten » Brahm – Fall « sagen, den eine gute Fee für Sie hat entstehen und wachsen lassen. Ein solches Ereigniss etabliert einen besser als das beste Buch, als die glänzendste Kritik. Ueber die Rechts-Unzulässigkeit (wenn auch die Rechtsparagrafen schweigen) Unklugheit und spezielle Unmotivirtheit des gegen Sie beliebten Verfahrens kann wohl kein Zweifel sein, darüber also kein Wort mehr; wohl aber möcht' ich ein Wort über die Haltung der Berliner Presse sagen dürfen, die mir, mich milde auszudrücken, sehr sonderbar vorgekommen ist. Ich habe niemanden gesprochen, bin also auf das angewiesen, was ich in Vossin, Kreuz-Ztg. und rein zufällig auch im Tageblatt gelesen habe. Danach kann ich nur sagen, dass das berühmte: » England expects, every man shall do his duty « an die Berliner Presse nicht signalisirt und wenn signalisirt, jedenfalls nicht befolgt worden ist. Dies Uebergehen zur Tagesordnung » weil die Vossin ja schon das Richtige gethan habe « berührt mich zunächst wie Rückzug, Fahnenflucht, Feigheit. Es ist aber wahrscheinlich weder das eine, noch das andre, sondern der ganz gemeine norddeutsche Hass und Neid. Die Vossische Ztg. hat das mit dem preussischen Staat gemein, dass sie bei den andern » Grossmächten « nicht beliebt ist.

Ihr
Th. F.

h: Theodor-Fontane-Archiv, Signatur: Ca 1023

H: Humboldt-Universität zu Berlin, Dauerleihgabe im Theodor-Fontane-Archiv, Signatur: U 3,15

Offensichtliche Tippfehler (»glänzenste« statt »glänzendste«, »Verfahreñs« statt »Verfahrens«, »daty« statt »duty«, »Tagesordeung« statt »Tagesordnung« und »mit den« statt »mit dem«) wurden hier unter Berücksichtigung des Originals korrigiert. Ansonsten stimmt die Abschrift weitgehend mit dem Original überein, die Abweichungen sind minimal: Entstehungsvarianten und Sofortkorrekturen wurden nicht in der Abschrift dargestellt, lateinische und deutsche Schrift wurden nicht unterschieden, »ß« wurde zu »ss«, »etablirt« zu »etabliert«, Ztng. zu Ztg. Einige Tippfehler in der Abschrift wurden sofort mit der Maschine oder handschriftlich korrigiert. Die Korrektur »duty« zu »daty«, nachträglich handschriftlich am Rand vermerkt, scheint nicht von Otto Pniower, sondern von Friedrich Fontane herzurühren (Schriftduktus).

3. Überlieferung als Abschrift- und Vergessensgeschichte

Dass bei wissenschaftlichen Untersuchungen und Editionen außer den Originalen auch sämtliche Briefabschriften verglichen und die in und auf ihnen manifestierten Spuren der Überlieferungsgeschichte möglichst vollständig erfasst und berücksichtigt werden müssen, ist mittlerweile Konsens. Nicht nur die Anmerkungen, die von Zeitgenossen Fontanes hinzugefügt wurden, machen die Abschriften für die Forschung so wertvoll. Mitunter sind in den Abschriften auch Texte oder Textteile überliefert, deren Originale verlorengegangen sind.⁴ Mitunter ermöglichen sie erkenntnisfördernde Verknüpfungen. Wenn dieser Text hier, abweichend von den Usancen der Editions-wissenschaft, anhand der Abschrift vorgestellt und sogar ausnahmsweise nach diesem Textzeugen erstmals publiziert wird (wobei das Original zum Vergleich herangezogen wurde), so hat das damit zu tun, dass es in diesem Beitrag nicht um wissenschaftliche Edition geht, sondern darum, charakteristische Besonderheiten der Überlieferungs-, Forschungs- und Editions-geschichte des epistolographischen Werkes Fontanes zu veranschaulichen. Und dafür ist ein genauer Blick auf die Abschriften äußerst erhellend.

Obwohl die hier präsentierte Abschrift vermutlich bereits seit 1907 im Konvolut der Briefabschriften existiert, mit Sicherheit seit 1936 zum Bestand des Theodor-Fontane-Archivs gehört, spätestens seit 1941 auch im Archiv verwahrt wird und seit 1961 mit einer eigenen Signatur im Katalog beschrieben ist, und obwohl auch das Original dieser Nachschrift ununterbrochen bereits seit den 1930er Jahren öffentlich verfügbar war, wurde dieser Text bisher nicht ediert und von der Forschung übersehen. »(Geht eigentlich doch nur Brahm an u. interessiert heute keine Katze mehr) Fr. F.« lautet das fatale Votum Friedrich Fontanes, festgehalten mit Bleistift am linken Rand des Blattes am Ende des Textes schräg zur Schreibrichtung der Maschine. Unmittelbar darüber steht mit rotem Stift das Symbol »Ö« (ein überdachtes »O«, alternativ findet man häufig auf den Abschriften eine durchgestrichene Null, also »Ø«, wie in dieser Abschrift mittig direkt über dem Text, oder das Deleatur-Symbol) als Zeichen für »nein« bzw. »nicht«, das anzeigt, dass der Brief bzw. die betreffende Passage zur Publikation nicht geeignet sei. Hier also beginnt, was man als Vergessensgeschichte dieses »Extrablatts« bezeichnen kann.

Die Überlieferungs- und Editions-geschichte Fontanes ist zu einem wesentlichen Teil eine Geschichte von Texttradition durch Abschrift. Das trifft nicht nur für die Werke zu, die nach den – oft vom Autor nochmals mit großem Aufwand überarbeiteten – Abschriften publiziert wurden, das gilt in besonderem Maße für Fontanes Briefe, die nach seinem Tod von den Erben gesammelt wurden, was oft nur in Form von Abschriften möglich war. Selbst dort, wo sich die Briefe im Besitz der Erben befanden, wurden zunächst Abschriften angefertigt und in Konvoluten gesammelt.⁵ Die

Entstehung dieser Abschriftenkonvolute war unter anderem mit den frühen Editionsprojekten verbunden, etwa, wie im vorliegenden Fall, mit der Herausgabe der Briefe Fontanes an seine Freunde.

Mit der Edition dieser Freundesbriefe hatten Fontanes Erben Paul Schlenther und Otto Pniower betraut. Auch an der Sammlung von Briefen beteiligten sich diese beiden Herausgeber. Sie wurden als Unterzeichner eines öffentlichen Aufrufs genannt, der 1907 in zahlreichen Tageszeitungen veröffentlicht wurde⁶ und der hier nach dem Abdruck in der *National-Zeitung* vom 8. Juli 1907 wiedergegeben werden soll, da Beteiligte und Akteure hier konkret benannt sind:

»Fontane-Briefe. Uns geht vom Verlag *F. Fontane u. Co.* der folgende Aufruf zu: »Die Unterzeichneten bereiten eine Ausgabe der »Briefe Theodor Fontanes an seine Freunde« vor. Der Dichter hat einen ausgebreiteten Briefwechsel geführt; wir wollen möglichst viel davon sammeln, um das Geeignete in den Druck zu geben. Wir bitten deshalb alle diejenigen, die im Besitze von Briefen oder Karten Theodor Fontanes sind, unsere Absicht zu unterstützen und die Dokumente an den Verlag *F. Fontane u. Co.*, Berlin-Grunewald, Taubertstraße 1, zum Zwecke der Abschrift (eventuell gegen entsprechende Honorierung) einzusenden. Für gewissenhafte Rückgabe der Originale bürgen wir.« (Dr. Paul *Schlenther*. Prof. Dr. Otto *Pniower*.«

Auch die Briefe, die Fontane an Otto Brahm gerichtet hat, wurden in jener Zeit mit der Schreibmaschine »kopiert« und dem Abschriften-Konvolut einverleibt. Es existiert ein Durchschlag des Schreibens vom 15. Oktober 1907, mit dem der Verlag *F. Fontane & Co.* die Originale an den Eigentümer zurücksandte. Der Text dieses Schreibens an Brahm, das Friedrich Fontane vermutlich selbst geschrieben oder diktiert hat und das er eigenhändig mit seiner Firmen-Unterschrift signierte, ist auffällig lapidar, es fehlt jeder persönliche Akzent: »Auf Veranlassung des Herrn Prof. Dr. Pniower beehren wir uns, Ihnen anbei die Briefe Th. Fontanes nach erfolgter Abschriftnahme mit verbindlichstem Dank zu retournieren.«⁷

Am 15. Oktober 1907, an dem Friedrich Fontane die Rücksendung der Briefe veranlasste, trennten sich also vorerst die Wege von Abschriften und Originalen. Die Abschriften der Briefe Fontanes an Otto Brahm wurden in das Konvolut der Freundesbrief-Abschriften übernommen, in und mit diesem Konvolut den verschiedenen Arbeitsvorgängen zur Edition der *Briefe an die Freunde* (1910) und der *Letzten Auslese* (1943) unterworfen, später dem Theodor-Fontane-Archiv übereignet, wo sie schließlich, sofern überliefert, in die Bestandsgruppen »Ca« und »Da« eingeordnet wurden, in denen die Abschriften von Briefen Fontanes an Freunde und Zeitgenossen gesammelt wurden.⁸ Die Originale gelangten nach dem Tod des Besitzers im Dezember 1912 in den Handel, über den Handel in eine private Sammlung und mit dieser Sammlung in den Bestand der heutigen Humboldt-Universität zu Berlin. Im Jahr 1977 wurden die meisten der Briefe Fontanes

an Otto Brahm als Teil einer wertvollen Dauerleihgabe der Humboldt-Universität zu Berlin dem Fontane-Archiv anvertraut, wo sie seither für die Forschung im Original zur Verfügung stehen.

Für die editorischen Arbeiten der Erben Fontanes und der von ihnen beauftragten Herausgeber standen die Originale in vielen Fällen nicht (mehr) zur Verfügung. Sie stützten ihre Tätigkeit allein auf jene Korpora von Brief-Abschriften, von denen in den Bestandsgruppen »Ba«, »Ca« und »Da« sowie in anderen Bestandsgruppen im Theodor-Fontane-Archiv noch heute bedeutende Teile überliefert sind. Selbst dort, wo Originale vorhanden waren, wurden diese zunächst abgeschrieben. So konnten die Originale geschont und in ihrer ursprünglichen Aura erhalten werden. Die Originale wurden zunächst vollständig und möglichst genau abgeschrieben. Für die Erben Fontanes wie für die Herausgeber der von ihnen betriebenen Ausgaben war die Autorisierung der dargebotenen Textfassungen im Weiteren allerdings keineswegs das wichtigste Editions-Kriterium. Sie wollten Charakteristisches präsentieren, Texte, die das bekannte Bild vom Autor Fontane bekräftigten, besonders gelungene Formulierungen, »Fettaugen«,⁹ Anekdoten, Aphorismen, eine »Beerenauslese«¹⁰ – und genau diese Praktiken der ›Auslese‹ (der Selektion, der Streichung, der Redaktion usw.) sind auf den Abschriften dokumentiert. So auch auf dem vorliegenden »Extrablatt«, das die Auswahlkriterien der Erben und ersten Herausgeber ganz offensichtlich nicht erfüllte. Friedrich Fontanes Marginalie, die unwidersprochen blieb, lässt daran keinen Zweifel.¹¹

Leider ist die Bemerkung von Friedrich Fontane nicht datiert. Sie könnte aus den 1930er Jahren stammen, in denen Friedrich Fontane die von seinem Vater hinterlassenen und seither in den verschiedenen Abschriften-Korpora gesammelten Briefe erneut sichtete, um Material für eine weitere Auswahl-Ausgabe von Freundesbriefen zusammenzustellen. Diese erneute Revision erbrachte immerhin Material für eine zweibändige Ausgabe mit insgesamt 700 Seiten, die 1943 mit dem Titel *Briefe an die Freunde. Letzte Auslese* erschien.¹² Das Erscheinen dieser Ausgabe hat Friedrich Fontane nicht mehr erlebt. Sie wurde von Hermann Fricke, dem ersten Leiter des Brandenburgischen Schrifttumsarchivs, abgeschlossen und herausgegeben. Es könnte aber auch sein, dass Friedrich Fontanes Bemerkung auf Ca 1023 bereits aus den Jahren der Vorbereitung der ersten Auswahl-Ausgabe von Freundesbriefen stammt, die 1910 mit dem Titel *Briefe Theodor Fontanes. Zweite Sammlung* erschienen war.¹³ Auch in dieser Ausgabe waren einige der Briefe Fontanes an Otto Brahm abgedruckt. Dass auch die später mit der Signatur Ca 1023 in das Theodor-Fontane-Archiv aufgenommene Abschrift den Herausgebern für die Briefausgabe von 1910 zur Beurteilung vorgelegen hat, geht aus den Eintragungen hervor, die Otto Pniower auf dem Blatt festgehalten hat. Es handelt sich um

eine Fußnote zu dem von Fontane auch an anderer Stelle verwendeten Zitat »England expects ...«. Außerdem vermerkt Pniower eine Kommentarnotiz: »Bezieht sich auf die Affäre zwischen Brahm u. dem Direktor des Wallnertheaters Lebrun, der Brahm, dem Kritiker der Voss. Zeitung den Eintritt verbot.« Die Angaben zu dem Schriftstück selbst wiederholte Pniower (ohne sie zu überprüfen) in der für das Konvolut üblichen formalen Weise, den Adressaten etwa mittig, die Datierung oben rechts. Friedrich Fontane, dem das Original des Briefes vorgelegen haben muss, hatte den Adressaten und die (vermeintliche) Datierung bereits früher am Kopf der Abschrift links oben festgehalten: »An Otto Brahm [II. Forts. u. Schluß d. Briefes v. 14/X.83]«. ¹⁴

In die Ausgabe der *Freundesbriefe* von 1910 wurde der Brief Fontanes an Otto Brahm vom 14. Oktober 1883 nicht aufgenommen. Dieser Brief wurde erst in der *Letzten Auslese* publiziert ¹⁵ und in weitgehend identischer Fassung später auch in die bisher umfassendste Brief-Auswahl übernommen, die als Abteilung IV der Hanser-Ausgabe erschienen ist. ¹⁶ Von der Nachschrift, die der Abschrift Ca 1023 zufolge zu diesem Brief gehören soll, ist jedoch weder hier noch dort noch überhaupt irgendwo die Rede. Die Überlieferungsgeschichte hat dieses »Extrablatt« vergessen, bis heute.

4. Fragen zur Datierung von Fontanes »Extrablatt«

Unhinterfragt blieben folglich auch die Datierung der Nachschrift und damit die Angabe, das »Extrablatt« gehöre zu Fontanes Brief an Otto Brahm vom 14. Oktober 1883. Eine Bestätigung dieser Annahme anhand des Inhalts von Brief und Nachschrift ist nicht möglich: Nichts in dem Brief verweist auf die Nachschrift, nichts in der Nachschrift auf den Brief. Auch Briefverzeichnis und Chronik, die als wichtigste Hilfsmittel bei solchen Fragen zur Verfügung stehen, versagen in diesem Fall.

Die »Zusammenschau« mit den anderen Abschriften und den Originalen der Briefe Fontanes an Otto Brahm erbrachte keine Gewissheit, lieferte vielmehr Anhaltspunkte, die *gegen* die Zuordnung der Nachschrift zu Fontanes Brief vom 14. Oktober 1883 zu sprechen schienen. Die Abschrift dieses Briefes, die 1907 zweifellos genommen wurde, ist im Theodor-Fontane-Archiv nicht überliefert. Im Bestand findet sich allein die Abschrift der Nachschrift, eben jenes »Extrablatt« Ca 1023. Das Original des Briefes ¹⁷ enthält dagegen keinerlei Hinweise auf die Nachschrift. Darüber hinaus widerspricht der materielle Befund der Zugehörigkeit des »Extrablattes« zu diesem Brief. Dieser besteht nämlich aus zwei Bogen, gefaltet zu insgesamt acht beschreibbaren Seiten, von denen jedoch nur sechs Seiten beschrieben sind, die letzten beiden Seiten sind leer. Warum sollte Fontane

einen neuen Briefbogen – eben ein »Extrablatt« – beginnen, wenn ihm noch zwei leere Seiten zur Verfügung standen? Das wäre ganz gegen seine Gepflogenheiten gewesen.

Bei einer Untersuchung sämtlicher überlieferter Briefe Fontanes an Brahm stellte sich heraus, dass das Original des »Extrablattes« gar nicht fehlt, sondern einem anderen Brief zugeordnet ist: dem Brief Fontanes an Otto Brahm vom 11. April 1883.¹⁸ Auch hier ließen sich keinerlei inhaltliche Querverbindungen zwischen dem Briefftext und der Nachschrift feststellen. Lediglich der materielle Befund schien diese Zuordnung zu bestätigen. Der Brief vom 11. April 1883 besteht aus einem Bogen; Vorder- wie Rückseite waren bereits unter weitgehender Ausnutzung des Platzes, auch der Seitenränder, mit dem Briefftext gefüllt. Hier also wäre tatsächlich ein weiteres Blatt, ein »Extrablatt« notwendig gewesen, um dem Mitteilungsbedürfnis in Sachen »Brahm-Fall« Raum geben zu können. Zudem stimmen Schreibduktus und Materialität (Papierart, Art der Falzung, Tinte) der Nachschrift weitgehend mit dem Brief vom 11. April 1883 überein.

Damit stand die Frage zur Klärung, zu welchem Brief Fontanes »Extrablatt« gehört. Eine Kontextrecherche war unumgänglich. Ansetzen konnte diese beim »Brahm-Fall«, den Pniower in seinem Kommentar knapp als »Affäre zwischen Brahm u. dem Direktor des Wallnertheaters Lebrun« erläutert hatte.

5. Der »Brahm-Fall«. Materialien zum Kontext von Fontanes »Extrablatt«

Was es mit dieser »Affäre« auf sich hat, lässt sich teils der Tagespresse, teils der von Paul Schlenther verfassten biographischen Würdigung des gerade verstorbenen Brahm entnehmen, die im Februar und März 1913 in der *Neuen Rundschau* erschien. Schlenther gab in diesen Erinnerungen an den befreundeten Kollegen unter anderem eine Darstellung des wechselseitigen Boykotts von *Wallner-Theater* und *Vossischer Zeitung*.¹⁹

Im Mai 1881 war Brahm als Nachfolger des verstorbenen Max Remy Referent der *Vossischen Zeitung* für die Privattheater geworden. Er gehörte damit zum Kollegenkreis Fontanes, der über das Königliche Schauspiel referierte. Als dritter Theaterkritiker neben den beiden war Ludwig Pietsch tätig. In der Würdigung Schlenthers erscheint Brahm als ein unbequemer Mitarbeiter, der von der in literarischen Dingen konservativen Redaktion zunehmend mit Misstrauen beäugt wurde, da er sich immer stärker dem modernen Theater zuwandte. Von Anfang an führte Otto Brahm, so Schlenther, »eine ziemlich scharfe, wenigstens für damalige Zeiten scharfe kritische Feder«, die »unter den Angegriffenen und ihrem Anhang großes Ärgerniß erregte. Redaktion und Eigentümer wurden durch mancherlei Klagebriefe behelligt.« Diese allgemeine Charakteristik voranschickend,

berichtet Schlenther den Sachverhalt, offenbar aus intimer Kenntnis, gesalzen und gepfeffert mit Anekdoten, wie sie sicher im Kreis der *Zwanglosen* erzählt wurden, zu dem Schlenther und Brahm gehörten. »Besonders heftig bekämpfte Brahm den Direktor des Wallnertheaters, Theodor Lebrun, der aus finanziellen Gründen sein Personal auf mehrere Schauplätze verteilte und dadurch überall den Wert der Vorstellungen herabminderte.«²⁰

Zum Eklat kam es im März 1883, als das Wallner-Theater das Stück *Mein Leopold* von Adolph L'Arronge, das seit der Uraufführung im Jahr 1873 mit großem Erfolg gespielt wurde, in einer Benefiz-Veranstaltung für den bereits emeritierten Karl Helmerding im Rahmen einer Helmerding-Retrospektive wieder aufnahm, allerdings ohne dass alle beim Publikum beliebten Schauspieler in den Hauptrollen zu sehen waren, weil einige von ihnen an dem Abend auf einer anderen Bühne besetzt waren. Brahm warf dem Theaterdirektor daraufhin in seiner Kritik in der *Vossischen Zeitung* vor, er würde sich mehr von kommerziellen Interessen als von ästhetischen Prinzipien leiten lassen. Diese Vorwürfe waren einerseits berechtigt, denn der Erfolg des *Wallner-Theaters* beruhte zu einem großen Teil auf den hier engagierten Volksschauspielern, die in den populären Berliner Lokal-Posen zu besonderen Publikumslieblingen wurden.²¹ Andererseits kann man sich fragen, ob sie in der besonderen Situation dieser Retrospektive angemessen waren. Den Schuhmacher Gottlieb Weigelt in L'Arronges *Mein Leopold* hielt Otto Brahm für eine der Glanzrollen von Karl Helmerding. Die anderen Rollen seien dagegen mit weniger überzeugenden Darstellern besetzt gewesen, obwohl im Ensemble Lebruns Schauspieler vorhanden waren, die sich in diesen Rollen bereits bewährt hatten. Besonders vermisste Otto Brahm den Schauspieler Georg Engels, »dessen Pianist Mehlmeyer als Glanzrolle allgemein bekannt ist«. Er resümierte, zu einer grundlegenden Kritik an den Verantwortlichen, namentlich an Lebrun, ausholend:

»[D]ie Entschuldigung, daß man ihn am anderen Ende der Stadt braucht, ist für uns keine: ein Theater, daß noch irgend künstlerischen Ehrgeiz hat, sollte an einem Abend, wie dem gestrigen, Alles daran setzen, seine besten Kräfte [...] vorzuführen. Aber der rechte künstlerische Ehrgeiz – es muß endlich einmal ausgesprochen werden – scheint den Leitern des Wallner-Theaters mehr und mehr abhanden zu kommen. Wie wäre sonst eine so nachlässige Einstudierung möglich, wie die gestrige, wie wäre es sonst möglich, in der Rolle dieses Pianisten, die durch Engels so vorzüglich vertreten war, einen Schauspieler, ich weiß nicht wievielten Ranges zu verwenden, der mit seiner Darstellung ins Walhallatheater zu gehören schien [...]«²²

Damit war das Feld für das bereitet, was Fontane auf seinem »Extrablatt« den »Brahm-Fall« nennen sollte. Nachdem die von Otto Brahm verfasste Kritik am 15. März in der *Vossischen Zeitung* erschienen war, verweigerte der Direktor Lebrun dem Kritiker Brahm am Ostersonntag, also

am 25. März 1883, den Zutritt zum Theater. Schlenther erzählt das Geschehen wie folgt:

»Als Brahm das nächste Mal wiederum an der Abendkasse des Wallnertheaters erschien, um gewohnheitsgemäß die dort hinterlegte Eintrittskarte abzuheben, umkreiste ihn Lebrun mit bösen Blicken, und der Kassierer zuckte die Achseln, es sei ihm verboten worden, die Karte auszuhandigen, sie stehe aber jedem andern Mitarbeiter der ›Vossischen Zeitung‹ gern zur Verfügung. Brahm ging am grinsenden Todfeind vorüber heim in die Breitestraße. Seitdem war für die ›Vossische Zeitung‹ das Wallnertheater nicht mehr vorhanden. Es wurden weder Kritiken noch Mitteilungen noch Inserate gebracht.«²³

Die *Vossische Zeitung* konnte dieses Besuchsverbot für ihren Kritiker nicht hinnehmen. Am 29. März 1883 druckte sie eine Erklärung ab, mit der sie sich hinter Brahm stellte: »Als unser Theaterreferent O. Brm. am ersten Ostertage in Ausübung seiner Referentenpflicht an die Kasse des *Wallner-Theaters* kam, um sich ein Billet für die Vorstellung zu lösen, wurde ihm von dem Kassenbeamten bedeutet, daß ihm auf Anordnung der Direktion keine Billets mehr verabfolgt werden würden und, falls er sich durch andere Personen Billets besorgen lassen sollte, der Eintritt verweigert werden würde. Der Direktion des Wallner-Theaters hat es mißfallen, daß unser Referent in seinen Besprechungen in der ›Voss. Ztg.‹ sich einzelne Ausstellungen und Bemängelungen der Leistungen des Wallner-Theaters bezw. der Direktion selbst erlaubt hat, und die Direktion hat daher gemeint, durch ein derartiges Attentat auf die öffentliche Kritik ihren Gefühlen Ausdruck geben zu sollen. Unsere Stellung zum Wallner-Theater gebietet sich dadurch von selbst. Wir haben nicht sowohl das Recht und die Pflicht der freien, unabhängigen Kritik zu wahren, sondern auch das Recht unseres Leserpublikums, das eine freie und unabhängige Kritik von uns zu fordern hat. Eine andere Kritik hat die Direktion des Wallner-Theaters von der ›Vossischen Zeitung‹ nicht zu erwarten, und es wird unsere Kritik nunmehr so lange über das Wallner-Theater schweigen, bis die Direktion selbst meinen sollte, daß die Leistungen des Wallner-Theaters bezw. ihre eigenen Leistungen wieder ein freies und unabhängiges Urtheil ertragen können, und dies sowohl uns wie unserem Referenten zu erkennen giebt.«²⁴ Dies wiederum wollte Theodor Lebrun, der Direktor des Wallner-Theaters, nicht auf sich sitzen lassen. Er sandte einen Protestbrief an die *Vossische Zeitung*, den diese am 1. April vollständig abdruckte, wobei Einzüge und Einrückungen zugunsten eines fortlaufenden Spalten-Satzes aufgehoben wurden. Dieser Brief wird nach dem Abdruck in der *Vossischen Zeitung* wiedergegeben (Sperrungen hier kursiv):

»Berlin, 31. März 1883. An die verehrliche Redaktion der ›Vossischen Zeitung‹ hier. In dem Artikel der No. 145 Ihres geschätzten Blattes, welcher die Angelegenheit des Herrn O. Brm. behandelt, ist – ob absichtlich wage

ich nicht zu behaupten – eine Thatsache vergessen worden, welche ich hiermit nachzutragen mir erlaube: »Herrn O. Brm. wurde neben der Eröffnung, daß ihm die Direktion den Besuch des Wallner-Theaters ferner nicht gestatte, noch die Mittheilung gemacht, daß diese Maßnahme nur *seine Person* beträfe, und durchaus keine Anwendung auf irgend einen anderen Referenten der »Vossischen Zeitung« habe«, – demzufolge erscheint es mir unbegreiflich, weswegen die geehrte Redaction, ohne den genauen Thatbestand anzugeben und ohne die Gründe meiner Handlungsweise zu kennen, Stellung gegen mich nimmt und Schlußfolgerungen macht, die nicht zutreffend sind. – Wenn ich es schon erklärlich finde, daß die Zeitung für ihren Mitarbeiter eintritt, so halte ich es doch für correcter, vorher den Sachverhalt genau zu ergründen, bevor man damit als Thatsache an die Oeffentlichkeit tritt, verurtheilend und feindlich gegen mich verfährt und mir Motive unterschiebt, die nicht vorhanden sind. Ihre *Annahme*, die mich und mein Theater betreffenden literarischen Arbeiten des Herrn O. Brm. seien die Ursache meines Vorgehens gegen genannten Herrn, ist allerdings richtig, durchaus irrig aber ist die Ansicht, als hätten die von Herrn O. Brm. geschriebenen Ausstellungen und Bemängelungen meiner Wirksamkeit mein Mißfallen erregt; – der *Tadel* des Herrn O. Brm. kann mich wenig berühren, wohl aber der in seinen Aufsätzen vorherrschende beleidigende und herabwürdigende *Ton*, den er gegen mich anzuwenden sich erlaubt, und der mich in seiner Maßlosigkeit verletzt und empört. Jeder anständige Mensch darf wohl verlangen, daß man zu ihm und von ihm in der unter gebildeten Leuten üblichen Form spricht oder schreibt. Ob die von Herrn O. Brm. beliebte Ausdrucksweise der »Vossischen Zeitung« würdig ist, will ich nicht beurtheilen, wohl aber habe ich das Recht und die Pflicht, ein Institut, wie das Wallner-Theater, das sich zu den besten seines Genres zählen darf und der Sammelplatz des kunstsinnigsten Publikums von Berlin ist, vor Insulten und Herabwürdigungen zu schützen. Man versucht, mir den Vorwurf zu machen, als habe ich, durch mein gegen Herrn O. Brm. beobachtetes Verfahren die Redefreiheit, bez. die Freiheit der öffentlichen Beurtheilung verhindern wollen, indem ich eine abfällige Kritik unmöglich zu machen suchte. – Das ist unrichtig; – ich bin wohl im Stande den schärfsten Tadel ohne Erregung hinzunehmen, habe ich doch, seit den fünfzehn Jahren, da ich das Wallner-Theater mit ganz erträglichem Erfolg leite, Erfahrungen genug nach dieser Richtung hin gemacht, ohne jemals zu versuchen, die Herren Kritiker zu meinen Gunsten zu beeinflussen, aber ebenso wenig werde ich es dulden, daß man unter der Maske der »Recension« *Schmähartikel gegen mich und mein Institut schleudert, und mich in hämischer, tendenziöser Weise beschimpft*, und da ich keine Waffe habe, um mich gegen perfide Angriffe zu vertheidigen, so wird man mir wohl gestatten mein Hausrecht gebrauchen zu dürfen, und den Böswilligen die Mittel zu entziehen mich verunglimpfen zu können. Es kann mir nicht

angenehm sein, wenn ein hochangesehenes Blatt, wie die ›Vossische Zeitung‹, bei der unliebsamen Angelegenheit in Mitleidenschaft gezogen ist, und ich wiederhole: den Referenten – mit der einzigen Ausnahme – steht der Eintritt in mein Theater stets offen. – Ob die Herren davon Gebrauch machen, oder nicht, stelle ich anheim, jedenfalls werde ich ihnen niemals ihr freies Urtheil verkümmern, sofern es sich in den unter gebildeten Leuten feststehenden Grenzen der Wohlanständigkeit kund giebt – andererseits aber werde ich es mit möglichster Fassung ertragen, wenn die ›Vossische Zeitung‹ von der Existenz des Wallner-Theaters in Berlin keine Notiz nimmt. Achtungsvoll Dir. Lebrun.«

Die *Vossische Zeitung* kommentierte diesen Protest-Brief des Theaterdirektors lakonisch: »Auch aus Briefen an eine andere Redaktion ist uns dieser Tage bekannt geworden, daß die Empfindlichkeit des Herrn Direktor Lebrun ihm mißliebige Besprechungen seines Theaters als Schmähungen und Beschimpfungen, Verunglimpfungen, Insulten u. degl. zu betrachten und zu bezeichnen beliebt. Im Uebrigen haben wir auch nicht einen Augenblick daran gezweifelt, daß der sicherste Weg, einen dem Herrn Direktor Lebrun genehmen Referenten zu finden, der wäre, wenn wir es ihm überließen, selbst den Referenten der ›Voss. Ztg.‹ für sein Theater auszusuchen. Daß wir dazu nicht gewillt sind, ist eben der Streitpunkt, und dadurch erledigt sich denn für Herrn Lebrun wohl auch der Eingang seines Schreibens.« Um dem Publikum die Möglichkeit zu verschaffen, sich selbst eine Meinung über den Streitfall zu bilden, druckte die Zeitung die inkriminierte Rezension noch einmal in Gänze ab, was es nicht zuletzt anderen Zeitungen erleichterte, die Geschichte aufzugreifen.

Genau das tat etwa die *Kreuz-Zeitung*, die den Skandal einige Tage später referierte, indem sie die Erklärung der *Vossischen Zeitung* und einen umfangreichen Auszug aus dem Brief Lebruns abdruckte und hinzufügte: »Das Schreiben des Herrn Directors Lebrun besagt, daß der Director, indem er sein ›Hausrecht‹ gegen den bezeichneten Referenten gebrauchen zu müssen meinte, es *nicht* etwa auf ein sogenanntes Attentat gegen die öffentliche Kritik *überhaupt* abgesehen. Das aber, scheint uns, ist das Wesentliche in dieser Sache, die weiter untereinander auszumachen wir den beiderseitigen Beteiligten überlassen müssen.«²⁵

Dies war im Wesentlichen auch das Urteil, das auf der Tagung des *Vereins Berliner Presse* gefällt wurde, der am 4. April 1883 den »Brahm-Fall« verhandelte. Die *Kreuz-Zeitung* brachte dazu am 10. April 1883 einen Kurzbericht:

»-nn Der erwähnte Streitfall zwischen der ›Vossischen Zeitung‹ und der Direction des *Wallner-Theaters* ist in der jüngsten Versammlung des Vereins ›Berliner Presse‹ zur Sprache gebracht und schließlich die Resolution angenommen worden: der Verein gehe zur Tagesordnung über, da das Recht der freien Kritik, insbesondere das Recht der Presse, selbständig

ihre Kritiker zu bestellen, durch das Verhalten der »Vossischen Zeitung« genügend gewahrt erscheine.«²⁶

6. Der »Brahm-Fall« und die symbolische Ökonomie der Massenmedien

Nach einem kurzen, heftigen Schlagabtausch ging die Berliner Presse-landschaft wieder zur »Tagesordnung« über. Zwar fühlten sich, wie Schlen-ther berichtet, »[v]om tragikomischen Schicksale Brahms [...] einige andere Kritiker mitgetroffen. Dennoch scheiterte eine gemeinsame Boykottierungsaktion am Widerstand anderer, der sich zum Teil auch gegen Brahms Person richtete.«²⁷ Fontane hingegen solidarisiert sich, wenn auch nicht öffentlich, auf seinem »Extrablatt« mit dem jungen Kollegen. Dass er seine kleine Beistands- und Ermunterungsadresse an Otto Brahm, wie Friedrich Fontanes Datierung der Nachschrift auf den 14. Oktober 1883 behauptet, erst ein halbes Jahr später übersandt haben soll, erscheint höchst unwahrscheinlich, zumal der Text auf dem »Extrablatt« ohne jede Über- oder Einleitung auskommt. Und mehr noch: Wenn Fontane in seiner Nachschrift vom »Ueergehen zur Tagesordnung« schreibt, dann greift er eine Formel auf, die, wie soeben zitiert, von der *Kreuz-Zeitung* am 10. April in Zusammenhang mit dem »Brahm-Fall« verwendet worden war – einen Tag, bevor Fontane am 11. April 1883 einen Brief an Otto Brahm verfasste. Es spricht also auch inhaltlich vieles dafür, Fontanes »Extrablatt« zum »Brahm-Fall« als Beilage zu diesem Brief zu deuten oder in dessen unmittelbare zeitliche Nähe zu rücken.

Umso bemerkenswerter ist allerdings die abgeklärte Distanz, mit der Fontane sich an den jungen Kollegen wendet. Auf engstem Raum analysiert er die »Affäre« aus zwei Perspektiven. Da ist zunächst die persönliche Perspektive auf den Akteur Otto Brahm. Dass dieser in der Öffentlichkeit massiv angegriffen wurde, spielt für Fontane kaum eine Rolle: Die medienpolitische Grundformel, dass auch schlechte Nachrichten die Aufmerksamkeit steigern, dass also auch und vielleicht gerade solche ungerechtfertigten Anfeindungen einem jungen Kritiker helfen können, seine Reputation im journalistischen Feld aufzubauen – diese Grundformel ist für Fontane offenbar gesetzt. Und zumindest die offene Attacke auf etablierte Institutionen des Theaterbetriebs kannte Fontane aus eigener Erfahrung. Immerhin hatte er selbst sich gleich zu Beginn seines Kritiker-Amtes mit Karl Gutzkow angelegt, der damals noch eine literarische Großmacht war und der sich dann auch erbittert bei der Redaktion der *Vossischen Zeitung* beschwerte über diesen »wüthendsten, alle Billigdenkenden im Berliner Publikum geradezu erschreckenden Anfall« durch den neuen Theaterreferenten, der, selbst ein politischer Opportunist, nun als »Denunciant« gegen ihn, Karl Gutzkow, auftrat.²⁸

Auch die zweite Perspektive, die Fontane einnimmt, zeugt von strategischer Abgeklärtheit, ja von Ernüchterung angesichts der Berliner Presse-landschaft im Allgemeinen (und, so ist zu vermuten, des alten Arbeitgebers *Kreuz-Zeitung* im Besonderen). Denn mit dem Blick des Routiniers bezichtigt Fontane die Berliner Zeitungen – die »eigene«, also die *Vossische* ausgenommen – einer gänzlich unidealistischen »Haltung«: Noch nicht einmal unterschiedliche Ansichten über das Ideal der Pressefreiheit sind es in seinen Augen, die die mangelnde Unterstützungsbereitschaft für Brahm erklären, sondern schlicht »Hass und Neid« gegenüber der »Vossin«. Hier spricht einer, der seine Lektionen im Zeitungs-Business und im kritischen Gewerbe gelernt hat und dem dabei die Illusion, in diesem Geschäft ginge es um Sachfragen oder gar um journalistische Werte, spürbar abhandengekommen ist.

Man kann es auch anders formulieren: Was Fontane in diesen Zeilen an den jungen Kollegen Brahm zwar nicht entfaltet, aber doch durchscheinen lässt, ist eben auch eine scharfsichtige Analyse des Kritikerhandwerks in Zeiten der Massenmedien. Was Pierre Bourdieu mehr als ein Jahrhundert später in seiner Kunstsoziologie entwickeln sollte,²⁹ dass nämlich auch das Feld der Kunst nicht frei ist von einer eigenen symbolischen Ökonomie, dass auch dieses Feld mithin unter Marktbedingungen operiert und also zum Schlachtfeld werden kann, auf dem der Kampf um Anerkennung und Vorherrschaft tobt – das scheint Fontane im Prinzip bereits durchschaut zu haben.

Friedrich Fontane wollte davon nichts wissen, er konnte es wohl auch nicht. Ihm ging es bei seinen Bemühungen als Erbe, Nachlassverwalter, Herausgeber um jenen Fontane, von dem Hans Blumenberg einmal gesagt hat, ihm sei es gelungen, »gerade noch »Klassiker« zu werden.«³⁰ Der Fontane hingegen, der sich mit dem bisher ungedruckten »Extrablatt« an Otto Brahm wandte, ist gerade kein Klassiker mehr, sondern ein Moderner – vertraut mit dem kommerzialisierten Theaterbetrieb wie mit den auflagenorientierten Massenmedien, und das heißt auch: vertraut mit den gänzlich unidealistischen, also klassizitätsfernen Logiken dessen, was man früher »Kulturindustrie« genannt hat. Dass Fontane diesen massenmedialen »Markt«, diesen »Betrieb«, diese »Industrie« durchschaute, wie das »Extrablatt« an Otto Brahm vor Augen führt, macht ihn heute umso interessanter. – Friedrich Fontanes Urteil, seines Vaters Bemerkung zum »Brahm-Fall« »interessier[er] heute keine Katze mehr«, muss jedenfalls, mehr als ein Jahrhundert später, mit Nachdruck revidiert werden.

Anmerkungen

1 Manfred Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt a.M. 1999, 13–102.

2 HFA IV, 3, 288–289.

3 Die derzeit an der Göttinger Theodor Fontane-Arbeitsstelle erarbeitete Edition der Theaterkritiken Fontanes in der Großen Brandenburger Ausgabe wird dafür noch einmal eine ganz neue Grundlage schaffen.

4 Vgl. etwa: *Die Ruhe vor dem Sturm. Ein unbekannter Brief Fontanes an seine Frau und die Wirren seiner Überlieferung*. Mitgeteilt von Klaus-Peter Möller. In: *Fontane Blätter* 80 (2005), 20–32.

5 Die ursprüngliche Zuordnung des hier präsentierten und diskutierten »Extrablatts« zum Konvolut der Freundesbrief-Abschriften ist allerdings verlorengegangen: Die anderen Blätter, auf denen jener Brief abgeschrieben war, zu dem diese Nachschrift gehört, sind im Bestand des Fontane-Archivs nicht überliefert. Und es fehlen auf diesem Blatt auch die charakteristischen Merkmale, die bei den oft revidierten Zählungen und der wiederholten Pagnation der Konvolute auf den Abschriften festgehalten wurden und die jeweils auch die Ordnungs- und Umordnungsvorgänge in diesen Konvoluten dokumentieren. Allein die verschiedenen Merkmale der Materialität (Papier, Farbband, Schreibmaschinen-Type, Schreiber-USancen) und der Beschriftung lassen Rückschlüsse auf diesen Zusammenhang zu. Außerdem kann man aus der Reihenfolge der Inventarisierung vorsichtige Rückschlüsse ableiten. Das Blatt mit der Abschrift Ca 1023 steht in den Abschriften-Konvoluten des Theodor-Fontane-Archivs heute isoliert und soll hier zunächst auch isoliert betrachtet werden. Die Rekonstruktion der Abschriftenkonvolute in ihren

verschiedenen historischen Zuständen ist ein aufwendiges wissenschaftliches Projekt, das aber erst die Voraussetzung schafft für eine adäquate wissenschaftliche Benutzung und Edition der Abschriften.

6 FBG 11155.

7 Theodor-Fontane-Archiv W 491.

8 Die Bestandsgruppe »Ca« umfasst, wie man dem Verzeichnis von Joachim Schobeß entnehmen kann, die Abschriften von »Freundesbriefen«; in die Bestandsgruppe »Da« wurden Abschriften von »geschäftlichen Briefen und Verträgen« eingeordnet. Diese Ordnung geht zurück auf die Überlieferung des Materials durch Friedrich Fontane. Bemerkenswert scheint die Feststellung, dass die Korrespondenz der Fontanes mit Otto Brahm zu verschiedenen Zeiten offenbar unterschiedlich bewertet wurde. Die gesamte Folge der Briefabschriften Fontanes an Otto Brahm (21 Briefe) wurde im März und April 1960 bearbeitet und in die Bestandsgruppe »Da« eingeordnet. Unser »Extrablatt« dagegen, als Nachschrift zum Brief vom 14. Oktober 1883 überliefert, wurde erst im April 1961 inventarisiert und in die Bestandsgruppe »Ca« eingeordnet. Es war offenbar auch in einer anderen Struktur überliefert, es fällt auf, dass Ca 1023 zeitgleich mit zahlreichen Abschriften bearbeitet wurde, die bis dahin unpubliziert geblieben waren. – Die Abschriften-Sammlungen »Ca« und »Da«, die Briefe an Zeitgenossen und Freunde enthaltend, wurden, anders als das Konvolut der Familienbrief-Abschriften in der Bestandsgruppe »Ba«, als Ganzes noch nie wissenschaftlich untersucht. Dabei verspricht eine Untersuchung dieser Bestandsgruppe vergleichbar erhellende Beobachtungen wie die Analyse der Familienbrief-Abschriften. Vgl. Uta Hanke: *Die Geschichte der Edition. Zur Wiederkehr der frühen*

Familienbriefausgaben Theodor Fontanes im Palimpsest. Textkritische Untersuchungen nachlassphilologischer Aspekte und Verfahrensweisen unter Zuhilfenahme einer Denkfigur. Leipzig. Univ. Diss. 2015. Vgl. des Weiteren Klaus-Peter Möller: *Mit Blaustift, Schere und Klebepinsel. Die Abschriften-Konvolute im Theodor-Fontane-Archiv historisch-kritisch betrachtet.* Überarb. Manuskript des Vortrags auf der Potsdamer Tagung »Wie immer Ihr Th. F.« Theodor Fontanes Briefe im Kontext« (liegt zur Publikation im Tagungsband vor, der demnächst erscheint).

9 Friedrich Fontane an Paul Schlenther, Berlin, 1. September 1904 (Weimar HAAB, Kopie: Theodor-Fontane-Archiv Wa 248,16).

10 Gustav Müller-Grote, Hermann Fricke: *Zum Geleit.* In: Theodor Fontane: *Briefe an die Freunde. Letzte Auslese.* Hrsg. von Friedrich Fontane (†) und Hermann Fricke. Berlin 1943, Bd. 1, VIII.

11 Womöglich passte das »Extrablatt« für Friedrich Fontane nicht mehr in den zeitgenössischen Kontext, der sich durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten wesentlich geändert hatte. Allerdings enthält die *Letzte Auslese* einige Briefe Fontanes an jüdische Adressaten, darunter die beiden Schreiben vom 11. April und vom 14. Oktober 1883 an Otto Brahm. – Welche Rolle der Antisemitismus für die Auswahl und Redaktion der Briefausgaben von 1937 und 1943 spielte, ist ebenfalls noch nicht untersucht worden.

12 Fontane: *Briefe an die Freunde. Letzte Auslese*, wie Anm. 10.

13 *Briefe Theodor Fontanes. Zweite Sammlung.* Hrsg. von Otto Pniower und Paul Schlenther. 2 Bde. Berlin 1910.

14 Schließlich hat Joachim Schobeß, der Leiter des Fontane-Archivs, der den gesamten Bestand nach 1945 neu inventarisierte, die Angabe des Adressaten später noch einmal wiederholt, vermutlich weil die Handschrift von Otto Pniower nicht immer ganz einfach zu entziffern ist.

15 Fontane: *Briefe an die Freunde. Letzte Auslese*, wie Anm. 9, Bd. 2, 378–380.

16 HFA IV, 3, 288–289. Bekanntlich wurde den Herausgebern dieser Ausgabe die Benutzung der Brief-Abschriften des Theodor-Fontane-Archivs verweigert.

17 Humboldt-Universität zu Berlin, Dauerleihgabe im Theodor-Fontane-Archiv: U 4,17. Vgl. die Edition dieses Briefes in HFA IV, 3, 288 f.

18 Humboldt-Universität zu Berlin, Dauerleihgabe im Theodor-Fontane-Archiv: U 3,15. Vgl. die Edition dieses Briefes (ohne Nachschrift) in HFA IV, 3, 240 f.

19 Paul Schlenther: *Otto Brahm (1856–1912).* In: *Die neue Rundschau* XXIV. Jg. d. freien Bühne (1913) Heft 2, 186–201, und Heft 3, 323–338. Erneut abgedruckt in: Paul Schlenther: *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze.* Hrsg. von Hans Knudsen. Berlin 1930 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 40), 53–91.

20 Ebd., 199.

21 Vgl. Ruth Freydank: *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945.* Berlin 1988, 270 ff. Theodor Lebrun verstand es offenbar, den enormen Publikums-Erfolg auch in einen wirtschaftlichen Erfolg umzumünzen. Von Otto Franz Gensichen, der 1874–1878 als Dramaturg am

Wallner-Theater arbeitete, hatte Fontane 1875 Erstaunliches über den wirtschaftlichen Erfolg Lebruns gehört (vgl. Fontanes Brief an Karl Zöllner vom 11./14. Juli 1875, HFA IV, 2, 500–503). Auch, was in der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* vom 11. April 1883 zu lesen war, spricht für eine stärkere Kommerzialisierung des Theaterbetriebes durch Lebrun: »Herr Direktor Lebrun hat den anerkennenswerthen Beschluß gefaßt, im Wallner-Theater auch während des Sommers zu spielen, damit den Besuchern der Hygiene-Ausstellung auch eines der besseren Theater offen stehe.« (22. Jg., Nr. 166, 11. April 1883, Morgenausgabe, 2).

22 O. Brm.: *Wallner-Theater*. In: *Königlich privilegierte Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen (Vossische Zeitung)*, Nr. 125, 15. März 1883, Morgen-Ausgabe, 1. Beilage, 3–4. – Vgl. auch Otto Brahm: *Kritische Schriften*. Bd. 1: Über Drama und Theater. Berlin 1915, 5–7. Leider ist in den *Kritischen Schriften* das Datum fehlerhaft angegeben mit 15.3.82. Oskar Seidlin (= Oskar Koplowitz) hat in seiner Darstellung dieses Zusammenhangs (erstmalig erschienen 1936 unter dem Autorennamen Oskar Koplowitz), die nicht über die Arbeiten von Paul Schlenther hinausgeht, auch diesen Datierungsfehler übernommen (Oskar Seidlin: *Der Theaterkritiker Otto Brahm*. 2. Aufl. Bonn: Bouvier 1978, 40 ff., 105 f. sowie Anm. 376, 203).

23 Schlenther: *Otto Brahm (1856–1912)*, wie Anm. 19, 200.

24 *Königlich privilegierte Zeitung von Staats- und Gelehrten Sachen (Vossische Zeitung)*, Nr. 145, 29. März 1883, Morgenausgabe, 1. Beilage.

25 *Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung*, Berlin, Nr. 77, 4. April 1883, 3.

26 *Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung*, Berlin, Nr. 82, Dienstag, 10. April 1883, Beilage, 2, Spalte 5.

27 Schlenther: *Otto Brahm (1856–1912)*, wie Anm. 19, 200.

28 Vgl. Klaus-Peter Möller: *Hoffnung auf den Geistesfrühling. Karl Ferdinand Gutzkow (1811–1878)*. In: Jattie Enklaar u. Hans Ester (Hrsg.): *Im Schatten der Literaturgeschichte. Autoren, die keiner mehr kennt? Plädoyer gegen das Vergessen*. Amsterdam 2006 (Duitse Kroniek 54), 25–40.

29 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. 1992.

30 Hans Blumenberg: »Leben«, ein Fünfzeiler. In: ders.: *Vor allem Fontane. Glossen zu einem Klassiker*. Frankfurt a.M./Leipzig 2002, 36–43, hier 37.

Literatur-
geschichtliches,
Interpretationen,
Kontexte

»Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und drinnen«.

Fontanes *Cécile* und die Unmöglichkeit von »Mut«

Florian Krobb

Manche Aussprüche Fontanescher Figuren lesen sich wie Binsenweisheiten. So auch Gordons Grübeleien: »Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und drinnen, und wohin das Auge fällt, überall Licht und Schatten« (293).¹ Platziert kurz nach dem Wendepunkt der Handlung, Klothildes Brief, der über Herkunft und Skandal der Titelgestalt Aufschluss gibt, scheint dieser Maxime jedoch größere Bedeutung in der Ökonomie des Romans und für die in ihm aufgerollte Problematik innezuwohnen. Schon vorher war die Titelgestalt von demselben Sprecher in gleicher Weise gekennzeichnet und der Maxime über die allgemeine Bedeutung hinaus eine konkrete Anwendbarkeit auf die konkrete Geschichte zugewiesen worden: Cécile sei »Überhaupt voller Gegensätze« (188). Ein Leitprinzip der Gestaltung der erzählten »Welt« in *Cécile* schält sich heraus, das in vielfältiger Variation den epistemischen, moralischen und sozialen Status der verschiedensten Erscheinungen über die Annahme einer Bipolarität beleuchtet und dabei das Verhältnis zwischen den zur Kennzeichnung herangezogenen »Gegensätzen« einbegreift. Denn der zitierte Gedankengang Gordons geht weiter: »Alles verträgt sich, man rückt mit Gut und Böses ein bißchen zusammen, und wer heute sittlich ist und morgen frivol, kann heute gerade so ehrlich sein wie morgen« (293).

Ist eine Erscheinung, etwa eine Person, die Summe der sie bezeichnenden Gegensätze? Sind diese Gegensätze unversöhnlich und unversöhnbar oder streben und verlangen sie regelrecht nach Ver- und Aussöhnung, um dahinter eine Essenz ausfindig zu machen? Ist das Prinzip des Gegensätzlichen konstitutiv für die Ordnung der »Welt«, was sind dann die Konsequenzen für unser menschliches Verhalten in der Welt? Gerade weil der hier mit sich selbst Redende seine eigene Einsicht nicht befolgt und sich die Ausgleichs-Maxime in Antagonismus umkehrt, weil der für Leser wie Figuren unsichere Status solcher Sentenzen, also das Spiel mit Verlässlichkeit und Irreführung, ein Gestaltungsprinzip des Romans ist, kommt der Aussage eine autopoetische Bedeutung zu: Die Inszenierung des Gegensätzlichen

erfolgt in Fontanes Roman durchgängig durch duale oder binäre Attribuierungen oder Werturteile, die das Wesen von Gegensätzlichkeit als solches auf den Prüfstand stellen, es mit verwandten Doppelungsphänomenen wie dem Tautologischen und dem Inkompatiblen zusammendenken. Dieses Verfahren lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit des Benennens, auf den epistemischen Status der bedeutungstragenden Identifizierung durch Bezeichnung.

Die Methode der gegensätzlichen oder doch, neutraler, paarweisen Anordnung und dualistischen Verfasstheit der Romanwelt sowie der alternativen, bipolaren Sinnangebote und Bedeutungszuschreibungen durchzieht den gesamten Text in einer ungeheuren Dichte und Komplexität. An einer Schaltstelle der Geschehens wird die Konvention der Zuschreibungs-Doppelung allerdings durchbrochen und durch eine Trias ersetzt, nämlich in einer geradezu homiletisch inszenierten Rede des Hofpredigers Dörfel mit der Absicht, Cécile in ihrem Unglück zu trösten: »Aber zwischen Hochmut und Demut steht ein drittes, dem das Leben gehört, und das ist einfach der Mut.« (259)² In der bipolaren Textur des Romans hat diese Behauptung einer Mitte allerdings keine Chance zur Entfaltung; damit ist auch die moralische und epistemologische Möglichkeit verworfen, einen Ausgleich, Zwischenraum oder eine tragfähige Schnittmenge zwischen den Polen zu definieren. Dieser »Mut« des Dritten, Nichtantagonistischen findet erst posthum eine Ausdrucksform.

I

Theodor Fontanes *Cécile* verwendet eine Reihe verschiedener Verfahren, Alterität und Ambivalenz in den Zonen zwischen Eigen und Fremd, zwischen diametral gegenläufigem Zugriff und verschwommenem Einerlei zu kennzeichnen. Dazu gehört es, Signale wie Namen, deren historische Anfüllung, deren Resonanzpotential und deren Bedeutung auf Kongruenz und Reibungen abzuklopfen. Die beiden männlichen Hauptgestalten beispielsweise tragen Namen, die auf eine nichtdeutsche Herkunft ihrer Familien schließen lassen: St. Arnaud auf eine hugenottisch-französische und Gordon-Leslie auf eine britische, speziell schottische. Die Familiengeschichten der Namensträger, besonders ihr Weg nach Preußen und in die preußische Armee, werden nicht thematisiert; von dem Obristen St. Arnaud wird allerdings schon früh eine heldenhafte Rolle im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 angedeutet (148); Gordon-Leslie berichtet davon, dass einer der Namenskomponenten erst »durch Adoption in unsere Familie gekommen« sei (154). Schon die Namensgebung trägt so einen Faktor von Unsicherheit, von Zugehörigkeitsvorbehalt und Dislozierung in den Text, der sich ja ansonsten so prononciert preußisch-berlinerisch

geriert wie andere Romane Fontanes auch.³ Die Namensgebung führt als ein Thema des Romans mithin die Frage nach der Kongruenz von Bezeichnung und Substanz einer Erscheinung ein, hier von Namen und Benennung. Die Verunsicherung ob der Bedeutung der widersprüchlichen Signale ist symptomatisch für diesen Roman der Rätsel, der Spekulation und der vorenthaltenen Zusammenhänge und verspäteten Aufschlüsse.

Obgleich die beiden ehemaligen Offiziere in dem zentralen Dreiecksverhältnis der Personenkonstellation zu Gegenspielern werden, die sich am Ende der Handlung als Duellanten gegenüberstehen, sind sie über ihre Namen, Titel, ihre Spielleidenschaft und über eine zentrale literarische Assoziation zusammengebunden – mit den schwankenden Namensbedeutungen geraten auch die Konfigurationen des Roman-Personals aus dem Lot. Fontane übergibt die Rolle, die Namen und militärischen Ränge der beiden Betroffenen aus der Literaturgeschichte herzuleiten, an zwei ans Karikaturenhafte grenzende Figuren, Berliner Touristen, die sich im Fremdenbuch über andere Hotelgäste informieren: »Gordon-Leslie, Zivilingenieur. [...] Das ist ja der reine Wallensteins Tod.« Wahrhaftig, fehlt bloß noch Oberst Buttler. »Na höre, der alte ...« (156). Der hier gemeinte St. Arnaud steht ebenfalls im Range eines Obristen und wird in der zitierten Äußerung als ebenso formidabel eingeschätzt wie die Dramenfigur. Da in Schillers *Wallenstein*, darin die geschichtlichen Tatsachen korrekt wiedergebend, die drei kaiserlichen Söldner unter Führung des Iren Buttler gemeinsame Sache gegen ihren eigenen Oberkommandierenden machen, hat die Assoziation der Berliner Touristen kontrapunktische Funktion auf der Ebene der Figurenkonstellation, auf der sich St. Arnaud und Gordon als Rivalen herausstellen, politisch allerdings affirmierende Funktion, wie eine spätere Einlassung über den schottischen Namen andeutet: Die Ermordung Wallensteins kann in eine Kontinuitätslinie eingeordnet werden, die ein preußisches und protestantisches Deutschland ermöglichte und hervorbrachte,⁴ wie es in der großen Diner-Szene angedeutet wird, auf der die Namensdiskussion wieder auflebt. Hier geht St. Arnaud

»in geschickter Anknüpfung an die Rossowschen Worte »von der Bedeutung alter Familien« auf die Gordons über[...], die seit dem Dreißigjährigen Kriege, jedenfalls aber seit dem Schillerschen »Wallenstein« uns als unser eigenstes Eigentum angehören. Oberst Gordon, Kommandant von Eger, zähle zu den besten Figuren im ganzen Stück, und er glaube sagen zu können, die Tugenden desselben fänden sich in dem neuen Freunde des Hauses vereinigt.« (273)

In Schillers Drama handelt der Namensvetter gegen den kaiserlichen Generalissimus Wallenstein, er steht also auf der Seite der Legitimität, der bestehenden Ordnung. Im Kontext der Großkonstellation des Glaubenskrieges stärkt er damit aber auch die Seite der Großdeutschen und des Katholizismus – die Doppelbeleuchtung der Figur über die Namensallusion

sendet also widersprüchliche Signale, die sich auf der Handlungsebene noch einmal verschieben, da sie hier Allianzen vortäuscht, die sich zu dem gegebenen Zeitpunkt der Handlung als zerbrochen erweisen. Dass Fontane just diese Einschätzung St. Arnaud in den Mund legt, markiert die Engführung, ja Ununterscheidbarkeit der kontrapunktischen und der affirmativen Namens-Evokationen.

Jedenfalls aber führt die (allerdings zunächst unernste) mehrsinnige Anbindung der Widersacher an literarische Namensvettern das Motiv des Außenseitertums, des Nichtverwurzelten, des unsicheren Status innerhalb von sich formierenden Gemeinschaften in den Text hinein, und damit die Instabilität dieser Gemeinschaften an sich. Dies wird an den beiden ehemaligen Offizieren wie an der Protagonistin selbst durchgespielt, zum Beispiel wenn die Erzählstimme ihr Sympathie für »Konventikliges oder Sektiererisches« attestiert (199). Die Namensallusion fungiert nicht nur als ominöse Vorausdeutung auf das katastrophale Ende der Protagonistin und ihres Herausforderers; in ihr kondensiert sich auch die Konstellation zwischen Katholizismus und Protestantismus im deutschen Reich, die vom Zeitalter der Glaubensspaltung bis zur Reichseinigung kulturprägend geblieben war, in den 1870er Jahren noch einmal als »Kulturkampf« die politische Tagesordnung beherrschte und sich auf gesellschaftlicher Ebene in den Gegensatz zwischen (angeblicher) fürstlicher Libertinage in den schlesischen Standesherrschaften und bürgerlicher Sittenstrenge als systemstabilisierender preußischer Kollektivmentalität fortsetzt.⁵ Antagonismen werden aufgerufen; ihre Übertragbarkeit in die Figurenkonstellation der Fiktion jedoch sabotiert. Bei aller politisch-historischer Konkretetheit und Detailfülle⁶ – keine der Handlungspersonen lässt sich in der Konstellation von Fortschritt und Tradition, Protestantismus und Katholizismus, Reichseinheit und Pluralismus oder Partikularismus schlüssig einem Lager zuordnen, jedenfalls nicht einem Lager, das von ihren Namen und den literarischen und historischen Herleitungen derselben sanktioniert wäre.

Fontanes Verfahren, immer mehrere Möglichkeiten der Sinnzuschreibung für äußerliche Signaturen (wie Namen) anzubieten, identische Sachverhalte an verschiedenen Stellen hart gegeneinander zu stellen und damit nicht nur Ambivalenz, sondern konkret Kollisionen zu schaffen, transzendiert die Dimensionen des Analytisch-Detektivischen, also der Interessenslenkung auf den »Roman« hinter dem Roman wie auf die Protagonisten beider Ebenen (Gordon als Protagonist des »äußeren«, Cécile als Protagonistin des »inneren« Romans).⁷ Die übergeordnete Fragestellung von Norm und Abweichung manifestiert sich im Text durch Verfahren der Doppelbeleuchtung und Doppelbewertung, mit denen auf semantischer, struktureller und metaphorischer Ebene Sinnangebote gemacht und simultan entzogen werden, Bedeutung suggeriert und umgehend unterminiert wird.

Alle Zuschreibungen, Allusionen, Assoziationen und historischen Ableitungen sind mindestens doppelt lesbar, nämlich in der Perspektive dessen, der sie äußert oder dem sie zugeschrieben sind, und als das Gegenteil davon, insofern als die perspektivische Einschätzung im Sinne des auto-poetischen Mottos ihr Gegenteil in sich trägt oder zumindest mitdenkt. Alternativen zu dem ursprünglich Gemeinten werden oft andernorts explizit namhaft gemacht. So erscheint St. Arnaud sowohl über eine Namensgleichheit mit der Wiedererrichtung wie – über seine Rolle im Krieg von 1870-71 – mit dem Ende der bonapartistischen Monarchie assoziiert. Das Spiel der unsicheren Bedeutung setzt sich in verschiedene Bereiche fort, welche die Konstellationen der zentralen Handlung gebrochen und in entsprechender Ambivalenz spiegeln und von sich aus auf die Wahrnehmung der Handlung zurückstrahlen. Selbst die anfänglich von der Hotelterrasse beobachteten Schwalben stehen simultan für ›Haschen‹ und ›Spielen‹ (schon an dieser frühen Stelle erotische Unstetigkeit und Bewegung konnotierend) wie für die Stabilität des ›Nistens‹ (147); der Text lässt allerdings offen, welchem der Attribute in ihrer Übertragung auf Cécile die Priorität zufällt.

Die Zweiteilung in Behauptung und Alternative bzw. Gegenteil als Prinzip des Textaufbaus begegnet über die gesamte Handlung hinweg auf allen Ebenen des Textes; sie setzt sich von der Makrostruktur der Gesamtgliederung in einen Harzer und einen Berliner Teil in der Figurenanordnung und in der Mikrotextrur der überwiegend zweigliedrigen Beobachtungen, Kommentare, Werturteile und anderen Einschätzungen fort. Fast alle Handlungspersonen um das zentrale Trio herum fügen sich zu Paaren zusammen: die beiden Berliner Touristen, der Emeritus und der Privatgelehrte Eginhardt aus dem Grunde, die beiden Wortführer auf der Arnaudschen Tischgesellschaft General von Rossow und Geheimrat Hedemeyer. Selbst die Tierzeichnerin Rosa Hexel wird im ersten Handlungsteil mit dem Präzeptor Rodenstein und im zweiten Handlungsteil mit dem Hofprediger Dörfel zu einem Zweigestirn mit jeweils verwandter Funktion zusammengebunden. Das Verhältnis dieser Sekundär-Paare zueinander ist durch ähnliche Ambivalenz gekennzeichnet wie dasjenige zwischen den beiden männlichen Protagonisten St. Arnaud und Gordon. Antagonismus, wechselseitige Ergänzung und Gemeinsamkeit überlagern und ermöglichen sich: so wenn der Emeritus und der Privatgelehrte in schrulliger Eintracht um das Primat der askanischen bzw. hohenzollernschen Wurzeln des gegenwärtigen Preußen streiten, wenn die Berliner Touristen sich in wohlingespielter Grobschlächtigkeit aufblähen, wenn der reaktionäre und der liberale Dinergast diametral entgegengesetzte politische Meinungen repräsentieren und radikal unterschiedliche Lösungen für die vermeintliche politische Misere anbieten, sich jedoch einig sind ob der Halbherzigkeit der Nationwerdung und des Verlusts an Selbstverständlichkeit. In jedem

Fall wird, wie auch bei der Ableitung von Namensbedeutungen aus Schillers Nationaldrama, Reibung und Spannung produziert zwischen den Positionen und Assoziationen auf der einen Seite, der Rolle und dem Zusammenspiel der Figuren im Handlungsgefüge auf der anderen.

Die Umsetzung dieses so den Text bestimmenden Eingeständnisses epistemischer Unsicherheit ist für die Raumstruktur und die Semantisierung von Schauplätzen ausführlich herausgearbeitet worden:

»Vergleichendes Gegenüberstellen, Analogisieren und kontrastives Zuordnen ist zentral für Fontanes Raumgestalten. Leitend sind dabei topographische Oppositionen, die [...] zugleich semantische Oppositionen vorstellen. Die Handlung ist ausgespannt zwischen gegensätzlichen Handlungsräumen, die entsprechend der binären Kulturmuster Stadt/Land, Kultur/Natur, Metropole/Provinz, Heimat/Fremde gestaltet sind.«

Der Außenseiter Gordon verkörpert dies als problematischen (prekären, liminalen) Zustand, dessen Zerrissenheit in Dichotomien und Inkompatibilitäten für diese Figuration der technischen, sozialen und globalistischen Moderne charakteristisch ist:

»Er ist Repräsentant des technischen Fortschritts, doch seine Sehnsucht ist nostalgisch rückwärtsgewandt [...]. Er bewegt sich in großen geographischen Räumen und trägt den Gedanken an die Heimat mit sich. Er reitet auf dem Esel durch den Harz und hat das Bild des Himalaja vor Augen.«⁸

Wie aber der unsichere Status Gordons in den oppositionellen Raumkoordinaten andeutet, verweigert diese Anordnung Orientierung über spatiale Zugehörigkeit, verweigert sogar die Entscheidung zwischen Entweder-oder und Sowohl-als-auch. Natürlich betrifft die Problematik der sich auch räumlich aussprechenden Alterität vor allem die Protagonistin Cécile mit ihrer schlesisch-katholischer Herkunft und ihrer Vorgeschichte moralischer Verfehlung, die sich ihrer religiösen, sozialen wie geographischen Mehrfachverortung bzw. Liminalität verdankt.

Auch der epistemische Status der zahlreichen Doppelattribuierungen bleibt meist unsicher: Zuschreibungen können antagonistisch angeordnet sein (und sich damit oft gegenseitig aufheben), komplementär, gar paradox – immer jedenfalls dient die begriffliche Paarbildung gleichzeitig gegenseitiger Definition oder Konturierung wie wechselseitiger Verunsicherung. Denn die Aufstellung von »Extrem gegen Extrem« (195) erleichtert nicht die Orientierung, wie klare Oppositionsanordnungen dies normalerweise versprechen. Himalaja und Harz, Katholizismus und Protestantismus, Libertinage und Liberalität (276) fungieren gleichzeitig als Alternativen wie als partielle Substitute. Der epistemische Status der Komponenten solcher Paarbildungen bleibt meist in der Schwebe; oft werden durch die pointiert antagonistische Zusammenbindung Gegensätze überhaupt erst postuliert – wie in der Unterstellung, Céciles »Herz und Wille befehdeten einander« (290), oder in einem anderen Erzählerkommentar, der hier ohne

die Einnahme einer definierbaren personalen Perspektive aus der auktorialen Machtvollkommenheit des Herrschers über die eigene Erfindung behauptet, der Privatgelehrte habe »wie die meisten Pedanten, etwas von einem Faun« (231). Die Besserwisserei der zur Karikatur aufgebauchten Gestalt des Privatgelehrten Eginhard aus dem Grunde (ein als in einer früheren Generation angenommener Name in den Zusammenhang mit Gordon und St. Arnaud gehörig)⁹ verrät hier Bedürfnis nach Anerkennung, und aus diesem Bedürfnis wiederum erklärt sich der Eindruck eines gewissen Balzverhaltens, eines Werbens, das über die Figur des Faun als grotesk stigmatisiert wird. Solche Formulierungen postulieren nicht nur Gegensätze, was durchaus auch anders aufgefasst werden kann (so im Lichte Schopenhauers Herz und Wille als analoge Lebenskräfte). Im zweiten Beispiel noch deutlicher zu erkennen werfen sie vielmehr auch die Frage nach dem Verhältnis der Komponenten auf, hier von Pedanterie und Faunischem, also dem Formal-Steifen und dem Geckenhaft-Lüsternen, und damit nach der inneren Verwandtschaft von äußerlich scheinbar inkompatiblen Eigenschaften. Das verunsichernde Element liegt auch in der stillschweigenden Setzung einer Verallgemeinerbarkeit solcher Aussagen, die als gegeben proklamieren, was doch prinzipiell offen ist.

Die dualistische Vermessung der Welt erfolgt in der Form von Zuschreibungen, Selbstaussagen, gesprächsweisen Kommentaren zur Lage durch Handlungspersonen wie durch eine Erzählerstimme, die sich allerdings oft ihren Gegenständen anschmiegt, also eher im Sinne der Handlungsfiguren und der jeweiligen Situation parteilich oder einem eingeschränkten Gesichtskreis verhaftet kommentiert als aus einem übergeordneten Standpunkt mit der Autorität des Überblicks. So entsteht – um als Beispiel die sowieso am gründlichsten in dieser Hinsicht untersuchte Protagonistin Cécile zu nennen – eine Fassade aus Rollenzuschreibung und Rollenerfüllung, hinter der Eigenständigkeit, Autonomie und Agens verschattet bleiben.¹⁰ Gleichzeitig allerdings bezeugt die ambivalente Etikettierung jedenfalls als Möglichkeit die Existenz von etwas Eigentlichem, Wesenhaften, Essentiellen jenseits von Benennung. Es lassen sich auf semantischer Ebene verschiedene verwandte Typen der dualen Etikettierung identifizieren: Oppositionspaare können unvermittelt nebeneinander stehen, etwa wenn es um den »Unterschied von ›hübsch‹ und ›häßlich‹« geht (181), um »des Guten zuwenig« respektive »zuviel« (150), um »Glück« und »Grusel« (172). Solche Paarbildungen werfen die Frage nach den Kriterien von Wertung und Definition auf, indem sie auf Inkompatibilitäten verweisen, die Möglichkeit eines Dazwischen als Kompromiss oder gar Ideal andeuten. Doppelte, alternative oder oppositionelle Zuschreibungen nehmen eine Platzzuweisung vor, definieren und bemessen diesen Platz allerdings lediglich ex negativo.

Andernorts wird noch deutlicher die Gebunden- und Bedingtheit von Wertungen vorgeführt. Die Bezeichnungen des Hotelhundes, der die Arnauds auf Ausflügen begleitet, als »Schlechter Hund« (Cécile) und »Guter Hund« (St. Arnaud) (206) lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bewertungsperspektive und -motivation der Sprecher auf das Tier, das in dieser unscheinbaren Szene die Zweierkonstellation des Touristen-Paares zum Dreieck erweitert – was nicht nur eine vorausdeutende Spiegelung des Erscheinens Gordons auf der Bühne darstellt, nicht nur die Ambivalenz der Zuordnungen vorführt (denn das Lob St. Arnauds wendet sich ja später in sein Gegenteil), sondern auch andeutet, dass das Wesen des Gegenstandes einer Bezeichnung eher zweitrangig, jedenfalls aber willkürlich ist. Wieder anderswo stehen Unterscheidungen ausdrücklich zur Debatte, so die Sonderung »Echt von Unecht und Recht von Unrecht« (295), allerdings auch an dieser Stelle so, dass das Urteil des Sprechers als unsicher, vorläufig und situationsbedingt erscheint, die Unterscheidung mithin keinerlei Autorität beanspruchen und Orientierung versprechen kann. Der prekäre Status von Definitionen kommt in der Festlegungsscheu von Sprechern und ihren Dialogpartnern, in sofortigen Rücknahmen, Einschränkungen, Selbst- und Fremdkorrekturen von Aussagen zum Ausdruck, so wenn etwas als »nicht uninteressant. Und au fond doch wieder« eingeschätzt wird (275), so in einem Wortwechsel zwischen den beiden Statisten Emeritus und Eginhardt: »Man muß die Welt nehmen, wie sie liegt, und danach treu sein.« Oder *untreu.* »Meinetwegen.« (214; Hervorhebung im Text). Die Äußerung indiziert einerseits Beliebigkeit im Verhalten, indem sie nahelegt, dass eine Option so werthaft ist wie die andere; andererseits nimmt sie eine Festschreibung vor, insofern nämlich, als eine Kategorie der »Welt« und die Möglichkeit der »Treue« dieser gegenüber, als »Welt«-konformen Handelns stillschweigend gesetzt werden.

Gegensätzliches erscheint lediglich als Ausprägungsform eines gleichen Ursprungs, als Radikalität an sich, so wenn die Malerin Rosa Hexel von Gordon behauptet: »je mehr Don Juan, je mehr Torquemada« (182) – und damit Recht behalten soll. Neben der vorausdeutenden Leistung kommen Aussagen wie dieser (die auf den ersten Blick apodiktisch wirken, als clevere Bonmots ins Gespräch geworfen) die Funktion einer epistemologischen Kontraktion zu: Wenn oppositionelle Extreme verschieden applizierte oder performative Versionen eines gemeinsamen Kerns sind, wo liegt dann die Mitte, das Gemäßigte, das Ausgleichende; wo liegen Norm und Maßstab, Kompromiss und Selbstverständlichkeit, wo ist der Ort der »Welt«, die Orientierung in Zustimmung und Ablehnung erheischt und gewährt, und wie sieht sie aus? Mit der Zusammenbindung des notorischen Liebhabers und des fanatischen Ketzerverfolgers wird ein Spektrum abgesteckt, das eines Zentrums augenscheinlich entbehrt, denn was den Don

Juan und den Inquisitor verbindet, bleibt unausgesprochen, nicht einmal angedeutet. Was verbindet weiterhin »Pedanten« und »Faun« (231) in einer Person, was ist die Substanz, der Wesenskern dieser Person, der sich in *beiden* Eigenschaften ausprägt? Wo liegt der *locus communis* zwischen sexuellem Exzess als Ausdruck einer innerweltlichen Handlungsermächtigung und Unterwerfung unter ein Dogma wie die Autorität einer Institution wie der Inquisition, die sich auf externe Rechtfertigung beruft und daraus die Unangreifbarkeit ihrer Positionen ableitet?

Dass die Infragestellung des Verhältnisses von zwei Bewertungspolen ein explizites Anliegen Fontanes ist, verraten Formulierungen, die eben dieses Verhältnis zum Thema machen, so wenn die Optionen von »Gegenüberstellung oder meinerwegen auch [...] Parallele« vorgeschlagen werden (274). Das Verfahren der beständigen Umkreisung eines Gegenstandes durch Bezeichnung seiner extremen Eigenschaften mag suggerieren, dass die Wahrheit irgendwo in der Mitte liegt, diese Mitte aber kaum zu definieren ist, weil sie sich eben durch die beiden Extreme überhaupt erst konstituiert und sozusagen keinen Eigenwert hat. Der Frau, die »nicht glücklich und auch nicht unglücklich ist« (262), wird eben keine Zufriedenheit, kein Sichabfinden mit Gegebenheiten attestiert, sondern eine Unentschiedenheit, ein Schweben, eine Defizienz. Umkreisende Doppelbenennung ist ein Verfahren der negativen Definition, der Identifikation durch Abgrenzung davon, was nicht den Kern ausmacht, wie die doppelte Negation des letzten Beispiels belegt. Ein solches Verfahren kann sich zur Unverbindlichkeit auswachsen – »wir können in die Kirche gehen und nicht in die Kirche gehen« (271). In genau dieser Unverbindlichkeit, der Absenz von Orientierung, steckt nicht nur die Tragik Céciles und Gordons, sondern auch die Problematik einer Gesellschaft ohne Zentrum.

II

Einmal wird wie gesagt an signifikanter Stelle das Prinzip der Doppeldefinition durchbrochen durch ausdrückliche Benennung dessen, was zwischen den sich gegenseitig aushebelnden, einander in Frage stellenden Polen liegen mag. Es wird mithin die Möglichkeit ins Spiel gebracht, dass sich zwischen den Gegensätzen – und mit Demut und Hochmut auch hübsch und hässlich, zuwenig und zuviel, Kirchgang und Schlossbesuch – etwas befindet, das nicht ausschließlich von den Rändern her, durch die umgebenden Extreme definiert ist, sondern aus eigenem Recht besteht und deshalb eine eigene Benennung trägt. Diese Passage befindet sich an der Schwelle vom ersten, im Harz spielenden Teil des Romans zum zweiten, dem Berliner Teil, und ebenfalls an der Schwelle von Gordons Nichtwissen um Céciles Vergangenheit und der brieflichen Aufklärung durch seine

Schwester. Das Gespräch dreht sich um das »Grauen« und den »Dämon«, die Cécile ungemildert belasten. Der Sprecher ist der Hofprediger Dörfel, den die Leser kurz vorher als geistlichen Beistand Céciles kennengelernt haben:

»Ich weiß es wohl, was diesen Ihren beständigen Zweifeln zugrunde liegt, es ist das, daß Sie, vor Tausenden, in Ihrem Herzen demütig sind. Und diese Demut soll Ihnen bleiben. Aber es ist doch zweierlei: die Demut vor Gott und die Demut vor den Menschen. In unserer Demut vor Gott können wir nie zu weit gehen, aber in unserer Demut vor den Menschen können wir mehr tun als nötig. Und Sie tun es. Es ist freilich ein schöner Zug und ein sicheres Kennzeichen edlerer Naturen, anderen besser zu glauben als sich selbst, aber wenn wir diesem Zuge zu sehr nachhängen, so verfallen wir in Irrtümer und schaffen, weit über uns selbst hinaus, allerlei Schädigungen und Nachteile. Damit sprech´ ich dem Hochmute nicht das Wort. Wie könnt´ ich auch? Ist doch Hochmut das recht eigentlich Böse, die Wurzel alles Übels, fast noch mehr als der Geiz, und hat denn auch die Engel zu Fall gebracht. Aber zwischen Hochmut und Demut steht ein drittes, dem das Leben gehört, und das ist einfach der Mut.« (259)

Was in dieser Passage mit dem – wieder dichotomisch gedachten – »zweierlei« der Autoritäten benannt ist, ist eine Kluft zwischen den beiden Instanzen, die als Resultat der Modernisierung und Säkularisierung angesehen werden muss, welche verschiedene Stände, Konfessionen, Moralvorstellungen und Überzeugungen auf einem Terrain zusammenwürfeln, das aber dem Ansturm nicht gewachsen ist. Der Hofprediger, indem er auf die Unterschiede zwischen Katholizismus und Protestantismus in der Vergebung oder Linderung moralischer Schuld hinweist, bestätigt die theologische Möglichkeit der Wiederversöhnung nach der Verfehlung in beiden Konfessionen: durch Beichte und Buße im Katholizismus, durch »den rechten Glauben« im Protestantismus (259). Die Abwesenheit der Gewissenheit von Schuldinderung in einer post-religiösen Gesellschaft der unbarmherzigen Normen, Etikette und Äußerlichkeiten kreierte das Grauen eines Verfemtseins, das sich nicht wie eine moralische Last durch theologisch anerkannte Verfahren bewältigen lässt. Für die in *Cécile* verhandelte Problematik erscheint die religiöse Bedeutung von Demut (Unterwerfung unter Gottes Gesetz) und Hochmut (Hinwegsetzen über Gottes Gesetz oder Selbstermächtigung zum eigenen Gesetz) kaum relevant;¹¹ subkutane Stimmungen, ja nicht einmal kodifiziertes Recht oder explizite Anfeindungen, sondern schwammige Vorstellungen von angemessenem und konformem Verhalten scheinen die Stelle als Gradmesser eingenommen zu haben, an dem Unterwerfung und Überhebung gemessen werden.

Eine andere Instanz scheint sich in die Position dieser Leerstelle geschoben zu haben, für die, wie die Rede von einer »Welt der Gegensätze« und von Treue zur Welt andeutet, der Kollektivbegriff der »Welt« (168) als Chif-

fre für das nicht Fassbare der (in des Hofpredigers Worten) »Menschen«-Gemeinschaft herhalten muss, oder genauer: »die Welt, der Anstand, die Sitte« (161). Immer wieder berufen sich Figuren und Erzähler auf »Schicklichkeit« (175), »das allein Dienliche wie das allein Ziemliche« (267), »Geschmack und gute Sitte« (182), die einerseits Kriterien der »gesellschaftlichen Scheidungen« (315) sein sollen, Hilfe bei Ermessensfragen und solchen, die Ermessen übersteigen, und andererseits das informelle Pendant zu »Rubrik und Schablone« (229) abgeben, welche auf offizieller Ebene das menschliche Miteinander organisieren. Es ist durchaus auffallend, dass diese auch oft zweigliedrigen Aufzählungen nicht paradox oder widersprüchlich angelegt sind, sondern kumulativ und stützend fungieren. Dieser dergestalt dicht beschriebenen Instanz fällt augenscheinlich die Definitionsmacht dafür zu, was zwischen Demut und Hochmut angesiedelt ist, denn um sich in *diesem* Feld zu behaupten wird die Eigenschaft des Mutes empfohlen, den das Wortspiel als Drittes zwischen seine beiden Komposita platziert, wobei allerdings semantisch diese Platzzuweisung ebenso fraglich bleibt wie die ephemere Schnittmenge der anderen dualistischen Definitionen.

Von Beginn an ist das Umspielen der unerbittlichen Autorität der »Welt« verbunden mit einer Diskussion um Mitte, Ausgleich und Maß. So werden »Bemerkungen, die zwischen Ernst und Scherz die Mitte hielten«, anfangs als Konversationsideal gepriesen (169); aber wenn die Doppelformel das nächste Mal auftaucht (309), ist die Brüchigkeit dieses Konstrukts längst erwiesen, das Einnehmen von Mittellinien in prekären Konstellationen als Unmöglichkeit entlarvt, will man sich nicht »Durchschnittsfiguren« (152) anvertrauen. Auch die Maxime, »das eine zu tun und das andere nicht zu lassen« (198), bringt das Orientierungs-Dilemma keiner Lösung näher. Und Céciles Ratschlag an die Tochter Rodensteins: »In einer guten Ehe muß sich alles ausgleichen und balancieren, und der eine hilft dem anderen heraus« (226) desavouiert sich durch die Sprecherin selbst, da sich ihre eigene Ehe zwar vielleicht in einer Art Gleichgewicht befindet, allerdings in einer zutiefst prekären und belastenden Balance. Gordons bereits zitiertes Relativismusplädoyer »Alles verträgt sich [...]« (293) erscheint insofern als zynisch, als es ihm die Rechtfertigung zu seiner selbstgefälligen Übergriffigkeit gegenüber Cécile liefert. Die Idee der Mitte bleibt dergestalt schmerzhaft vage, ungefüllt – besonders insofern sie nicht den Extremen zugeordnet ist, sondern von ihnen emanzipiert gedacht werden soll, also isoliert existiert, sich der Verortung in einer Schnittmenge entzieht – oder von den Extremen erdrückt wird. In der Logik des Erzählverfahrens bleibt »Mut« mithin eine prinzipielle Unmöglichkeit, denn »Mut« soll Bewährung in einer »Welt« ermöglichen, die sich aber gar nicht fassen lässt. Und »Mut« ist als Dazwischen auf einer Achse von Extremen angesiedelt, die recht eigentlich gar keine Ausdehnung hat, da sich die Abgrenzungs-

begriffe auf beiden Seiten nicht voneinander unterscheiden und deshalb gar keinen Raum zwischen sich entstehen lassen. Dies verdeutlicht die Verwendung der beiden Ausdrücke und einer verwandten Begrifflichkeit an anderen Stellen des Romans.

Der Kontext, in den die Losung »Mut« hineinschlägt, ist nicht lediglich durch eine allgemeine Aufmerksamkeitslenkung auf Fragen von Definition, Kompatibilität, Substanz und Mitte bestimmt, sondern auch konkret durch eine leitmotivische Verhandlung der Bedeutung und Anwendbarkeit der Kategorien, welche das Ideal des Mutes rahmen. Der ausführliche Ratsschlag des Predigers greift auf eine Terminologie zurück und schließt sich an eine thematische Schiene an, die schon lange vorher im Buch etabliert ist und auch nach dieser Zentralstelle erneut wieder aufgegriffen wird. In verschiedenen Variationen, Kontexten und von verschiedenen Sprechern vorgetragen werden die den Wortkern umstellenden Komposita Demut und Hochmut lexikalisch und semantisch durch Anwendungsszenarien und durch das Ausprobieren von Synonymen wie Unterwerfung und Bescheidung auf der einen Seite, Dünkel, Überheblichkeit oder Superiorität auf der anderen erhellt.

So greift die Bemerkung der Tiermalerin Rosa Hexel, dass »Kunstprüderie« »doch meistens nur Hochmut« sei (159), in ihrem Tenor die Rede von der Wesensgleichheit Don Juans und Torquemadas auf: dass das Gefühl, auf der Seite der Rechtschaffenheit und Konvention zu stehen, das heißt der Wille, sich Konventionen unterzuordnen und sie strikt (eben prüde) anzulegen, das Anrecht auf moralische Überlegenheit verleiht. Wenn Unterordnung aber »Demut« gleichkommt, dann sind Demut und Hochmut in diesem Beispiel ein und dasselbe. Gordon unterstellt Arnaud »Rechthaberei, Dünkel und Eigensinn«, den »Stolz [...] eine schöne Frau zu besitzen« (277), und hebt so den selbstsüchtigen Charakter der dünkelhaften Pose hervor, die aber, im Lichte der anderen Beispiele, sich von der Selbstgerechtigkeit des Unterwerfungswilligen nicht kategorial unterscheidet. General von Rossow wendet sich in der großen Gesellschaftsszene des zwanzigsten Kapitels gegen die »unglücklich[er] Anschauung von der geistigen Bedeutung der Offiziere«: »Alles Unsinn. Wissen und Talent ruinieren nur, weil sie bloß den Dünkel großziehen.« (272) Sein Widerpart Geheimrat Hedemeyer dagegen sieht in der »Unterwerfung« unter »ein System des Feilschens und kleine Behandlung großer Fragen« die Antithese zu dem »Mut seiner Meinung« als Kernstück des preußischen Ethos: »unsere protestantische Freiheit, die Freiheit der Geister!« (269 f.) Beide Einlassungen sind vordergründig an entgegengesetzten Rändern der Skala zwischen Hoch- und Demut platziert, indem der Traditionalist den Fortschrittsimpetus der Kompetenz, also meritokratische über geburtsständische Prinzipien als Selbstüberhebung verwirft, der Liberale genau diese Fähigkeit als Wesenskern der idealisierten preußischen Gesellschaft preist. Bei aller

Gegensätzlichkeit der Positionen: Gerade die Anwesenheit der Sprecher im gesellschaftlich zwielichtigen St. Arnaudschen Haus lässt beider Auslassungen – die Kritik an einem gebildeten Soldatentum und die Schmähung einer weichen Gangart gegenüber dem Katholizismus im neuen Reich – als Plädoyer für Homogenes, Gewachsenes, Selbstverständliches und Organisches verständlich werden, als Reaktion auf einen wahrgenommenen Mangel in der tatsächlich existierenden Gesellschaft der Zeit – als deren Symptom die Lage der St. Arnauds gelten kann.

Am prononciertesten wird das Begriffs- und Bedeutungsfeld allerdings in zwei weiteren Episoden thematisiert. Die erste betrifft den pensionierten Dorfschulmeister Rodenstein. Zu dessen Aufgaben als Präzeptor, berichtet der Emeritus, habe das Verlesen des Evangeliums gehört. Wegen der vergessenen Brille einmal zum Improvisieren gezwungen, habe er diese Praxis später beibehalten, »alle Bücher zu Hause [ge]lassen und von der Kanzel herab aus dem Stegreife« gesprochen, also gepredigt: Er »tat den Präzeptor ab und zog den Pastor an« – bis ihm der »Dünkel«, die »Eitelkeit und Vermessenheit«, »Unrecht«, »Übergriff und Ungesetzlichkeit« (199 f.) seines Handelns zu Bewusstsein gekommen seien. Das Konsistorium habe allerdings, da die Kirche voll und die Gemeinde so andächtig wie nie zuvor gewesen sei, sein Handeln sanktioniert, doch aus einem persönlichen, individuellen Gefühl von Rechtschaffenheit, Angemessenheit und dem ihm zustehenden Platz habe er seinen Abschied genommen. Erfolg rechtfertige keine Anmaßung, so ist die Anekdote wohl intendiert. Wenig später ergänzt der Präzeptor selbst diese Geste der Selbstbescheidung gegen die normensetzende »Welt« um eine alternative Erklärung, die allerdings ebenso das Verhältnis von »Bescheidenheit« und »Dünkel« zum Thema hat (228): Er sei frühzeitig aus dem Dienst ausgeschieden, um sich einer Jubiläumsehrung nach »Rubrik und Schablone«, also ohne Würdigung seiner nicht nach Dienstjahren zu bemessenden Leistung zu entziehen: »Und da hab' ich demissioniert und dem Affen meiner Eitelkeit sein Zuckerbrot gegeben«, er hat mithin »sich und sein eigen Bewußtsein« über die Konventionen seines öffentlichen Standes gesetzt. St. Arnauds Lob: »Das heißt nicht, sich überheben, das heißt bloß die Rechnung in Richtigkeit bringen« (229), stellt erneut die Frage nach den Maßstäben, dem Spielraum für Autonomie und der moralischen Bewertung der verschiedenen Optionen. Anpassung steht im Verdacht der Demut, Eigenständigkeit im Verdacht des Hochmuts – Selbstbestimmung setzt sich in jedem Fall (also freiwilliger Unterwerfung *unter* wie gezielten Hinwegsetzens *über* gesellschaftliche Regeln) dem Verdacht der Transgression aus. Als Mut wird dieses Verhalten jedenfalls nirgends gewürdigt.

Das geöffnete Fenster eines Eisenbahnwagens gibt Anlass zu einer weiteren Veranschaulichung des Dualismus von De- und Hochmut. Hier handelt es sich um einen Monolog Gordons über »Ventilationsenthusiasten«

und »Ventilationshasser«, bei dem es darum geht, wer von beiden »Extremen« sich größeren Hochmut ankreiden lassen muss. Gordons Argument gegen den Frischluftapostel besteht darin, dass den Fensteröffner das Vollgefühl der Rechtschaffenheit und moralischen Berechtigung zu unangemessener »Efferterie«, also provokanter Zurschaustellung der eigenen moralischen Überlegenheit als Herausforderung an Andersgesinnte verleite. Damit erhellt er am konkreten Beispiel bestimmte Mechanismen der Aushandlung gesellschaftlicher Hierarchien, denn die Sache an sich, bei der auf beiden Seiten gute Gründe bestünden, gerate aus den Augen und die Pose des moralisch Unangreifbaren erlange eine bedrückende, geradezu tyrannische Dominanz:

»Der Ventilationsenthusiast brüstet sich nämlich beständig mit einem Gefühl unbedingter Superiorität, weil er, seiner Meinung nach, nicht bloß das Gesundheitliche, sondern auch das Sittliche vertritt. Das Sittliche, das Reine. Der, der sämtliche Fenster aufreißt, ist allemal frei, tapfer, heldisch, der, der sie schließt, allemal ein Schwächling, ein Feigling, un läche. Und das weiß der unglückliche Fensterschließer auch, und weil er es weiß, geht er ängstlich und heimlich vor, so heimlich, daß er mit Vorliebe den Moment abwartet, wo sein Widerpart zu schlafen scheint. Aber dieser Widerpart schläft nicht, und mit jenem nie versagenden Mut, den eben nur die höhere Sittlichkeit gibt, springt er auf, läßt seine Zornader anschwellen und schleudert das Fenster wieder nieder [...]. Sie können zehn gegen eins wetten, der Antagonist von Zug und Wind ist immer voll Timidität, der Enthusiast aber (und das ist schlimmer) voll Efferterie.« (195 f.)

Natürlich fungiert diese Auslassung als Vorausdeutung auf Gordons eigenes Verhalten gegenüber Cécile zu einem späteren Zeitpunkt, als die Konstellation in ein neues Stadium jetzt konkreter »Sittlichkeits«kriterien eingetreten ist – und zwar als parallele (Gordon als Luftzugsgegner, St. Arnaud als Lüfter) wie als kontrastive Folie, insofern Gordon als Wissender um Céciles moralische Verfehlung in die Rolle des »sittlich« überlegenen Ausnützers der Schwächen anderer einrückt. Der Begriff des Mutes scheint hier wohl gegen die Intention des Predigers missbräuchlich verwendet, denn dem Unterlegenen, dem sittlicher Verfehlung Angeklagten steht diese Eigenschaft nicht zur Verfügung. So wird auch hier die Problematik von theoretischem Fallbeispiel und gesellschaftlicher Realität durchexerziert. Insbesondere stellt die zitierte Tirade die Dynamik von Machtverhältnissen in sozialen Konstellationen als relative Werte zur Debatte, deren Gültigkeit durch Durchsetzung etabliert wird, nicht durch intrinsischen Wert oder Sanktionierung durch eine Autorität. Die »Unbedingtheit« ist mithin nur eine behauptete; Hochmut ist, um in der Terminologie zu bleiben, ein »Mut«, dem kulturelle Strömungen (wie hier die vermeintliche Hochschätzung des Abgehärteten, Gesundheitsbeflissenen) eine irrationale und dadurch gefährlich suggestive »Superiorität« verleiht (auch dies ein Begriff,

der immer wieder im Text zur Anwendung kommt, so 203, 223 und 310, dort auf signifikante Weise mit »Mut« eingeführt). So ergibt sich auch hier aus der Aufhebung des Kontrastes in der Gegenüberstellung oder Kontextualisierung, aus der Amalgamierung des Konträren, kein mittlerer Raum des Konsenses, der Verbindlichkeit oder doch wenigstens eines tragfähigen Kompromisses. Es gibt eben keinen mittleren Ort zwischen Katholizismus und Protestantismus, zwischen gesellschaftlicher Ächtung und gesellschaftlicher Integration, zwischen Demut und Hochmut. Die Mitte und damit der Mut als Resistenzinstrument gegen die Anfeindungen der Extreme und der unbarmherzig schwammigen »Welt« erscheint umstellt, eingeschnürt, verunmöglicht durch die Übermacht und Ununterscheidbarkeit der Bedeutungs- und Bewertungsmöglichkeiten.

Auch der Ausgang der Handlung, der im Lichte der Textur der Bipolarität nur konsequent erscheint, erteilt dem Ratschlag des Klerikers eine entschiedene Absage. Der Selbstmord Céciles besiegelt die Unmöglichkeit von Mut in ihrer konkreten Lage und darüber hinaus in menschlichen Belastungssituationen – und damit auch einen positiv markierten Ort zwischen den Extremen, jenseits der Paradoxe und abseits der sich selbst aushebelnden Widersprüche. Dennoch wird vorgeführt, was im Handlungsverlauf versagt bleibt, will heißen: In Céciles letztwilligem Vermächtnis wird dem, was der Begriff »Mut« zu markieren versucht hatte, nachträglich Stimme verliehen – allerdings nur im Raum der Möglichkeit, als Vision einer innerweltlichen Transzendenz. Jedoch inauguriert auch dieses Vermächtnis keine Ausgestaltung des Zwischenraums, kein temperiertes Sicheinrichten in den Gegebenheiten, sondern ein posthumes Aufbäumen gegen den Zwang zur Verstellung, gegen die Nötigung zu einer Unterwerfung unter etwas Nebulöses, nicht Fassbares, eine »Welt« mit Macht (wie der Ventilationsbefürworter), aber ohne Substanz. Die demonstrative Annahme einer Vergangenheit, die der Grund dafür war, dass Cécile ein Platz in der Mitte der Gesellschaft, eine Existenz »auf eigene Rechnung« vorenthalten blieb, bestätigt gleichzeitig den prekären Status des Dazwischen als existentiellen, unüberwindbaren, notwendigen. Dass der Hofprediger als Konversionspate und als Propagator des Dazwischen zum Testamentsvollstrecker eingesetzt ist, entbehrt nicht einer schneidenden Ironie.

Céciles letzter Wille nämlich nimmt Stellung, ergreift Partei: Für den Katholizismus, wenn sie ihre »letzten Gebete« »aus einem katholischen Herzen« an »ein katholisches Kreuz« richtet; für ihre schlesischen Wurzeln und ihre Vergangenheit als Fürstengeliebte, wenn sie »auf dem dortigen Gemeindefriedhofe, zur Linken der fürstlichen Grabkapelle« beigesetzt zu werden wünscht (316 f.). Die Anweisung, sie »zur Linken« zu begraben, ist eine Anspielung auf die Praxis der Ehe zur linken Hand, der morganatischen Ehe ohne Einfluss auf Erbrecht und andere ständische Privilegien, welche Fürsten mit unstandesgemäßen Geliebten eingingen, die aber an-

sonsten als eine kirchen- und zivilrechtlich gültige »offizielle« Verheiratung galt. Diese Geste macht es irrelevant, ob ihre fürstlichen Liebhaber dem Verhältnis einen auch nur annähernd offiziellen Anstrich gaben; sie selbst reklamiert diese Auszeichnung posthum für sich. Der Bestattungsort zwischen der fürstlichen Grablege, jedoch auf dem Gemeindefriedhof enthält ein Bekenntnis zu zwei Eigenschaften, die ihrer Mutter als Verfehlung angekreidet worden waren und die in Cécile weiterlebten, nämlich die Kombination von plebejischer Unbildung und unbürgerlichem Hang zu kurzfristiger Bedürfnisbefriedigung (sie hat ihre Apanage jeweils in wenigen Tagen aufgebraucht) bei gleichzeitigem Adelsstolz und Verfeinerung der Sitten: »Sie [...] war abwechselnd unendlich hoch und unendlich niedrig. Sie sprach mit der Herzogin auf einem Gleichheitsfuß, am liebsten aber unterhielt sie sich mit einer alten Waschfrau, die in unserem Hause wohnte« (283). In der Rückbesinnung auf diese Wurzeln drückt sich auch ein Impuls gegen die Abschottung von »Hütten, Kinder[n] und aufgehängte[r] Wäsche« (156) aus, die Gordon ihr verordnet hatte, also ein Impuls gegen die Berührungsangst gegenüber dem sozial und kulturell Anderen. Auch hier kollidieren Gegensätze und Abgrenzungen.

Demut und Hochmut bedingen und bedeuten sich gegenseitig, da sich das eine durch das andere definiert. Und sie verschmelzen ineinander, denn in der Bescheidenheit, der willentlichen Selbstunterwerfung unter moralische oder soziale Normen, liegt in der säkularisierten Welt die Selbstgefälligkeit der Instrumentalisierung ungenügender zwischenmenschlicher Arrangements, in der religiösen Sphäre die Arroganz der Selbstauszeichnung, der Auserwähltheitsgewissheit, der Gottesnähe, der Nötigung Gottes zum Wohlverhalten gegenüber dem Beflissenen. In dieser Konstellation ist kein Platz für ein Dazwischen. Die tragische Unerbittlichkeit, welche den Handlungsverlauf treibt und die semantische Ordnung des Textes durchzieht, verweist »Mut« in den Bereich des Unmöglichen – selbst wenn irgendjemand (der sprechende Hofprediger eingeschlossen) überhaupt zu sagen vermöchte, was Mut bedeuten könnte.

Anmerkungen

1 Alle Nachweise im Text beziehen sich auf Theodor Fontane: *Cécile*. In: HFA I, 2. 3. Aufl. 1990, 141–317.

2 Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der im November 2016 auf der Jahrestagung der German Studies Association in Ireland gehalten wurde, die unter dem Motto »Demut – Mut – Hochmut« stand.

3 Zu *Cécile* als Berliner Roman trotz des Harzer Schauplatzes von mehr als zwei Dritteln der Handlung vgl. Daragh Downes: *Cécile. Roman*. In: Christian Grawe und Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*. Stuttgart 2000, 563–574, hier 573.

4 Zur Rolle der drei Wallenstein-Mörder in der Konstruktion von Geschichtssinn zwischen der Tat und Schillers Drama siehe Florian Krobb: *Die Wallenstein-Trilogie von Friedrich Schiller – Walter Buttler in Geschichte und Drama*. Oldenburg 2005.

5 Peter Sprengel: »*Nach Canossa gehen wir nicht!*« *Kulturkampfmotive in Fontanes Cécile*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Würzburg 2000, Bd. I, 61–71 übersieht allerdings, dass die »Kriminalisierung des Katholizismus« (69) im Roman anhand der katholischen Standesherrschaften Schlesiens durchgespielt wird – nicht so sehr um konfessioneller oder machtpolitischer Gesichtspunkte wegen, sondern weil die schlesischen Fürstentümer gewissermaßen einen eigenen Rechtsraum bilden, in dem sich abweichende Moralvorstellungen erhalten haben; Sprengel übersieht weiterhin, dass die Diskussion der Namen auf einen Konflikt des Zeitalters der Glaubensspaltung anspielt, der im neunzehnten Jahrhundert zum Austragungsort geschichtspolitischen Gerangels

zwischen den Orientierungs-Parteien in Deutschland wurde. Zum Wallenstein-Gedenken in Preußen im 19. Jahrhundert vgl. Steffan Davies: *The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790–1920*. London 2010.

6 Detailreich zu diesem Thema Eda Sagarra: *Vorurteil im Fontaneschen Erzählwerk. Zur Frage der falschen Optik in »Cécile«*. In: Roland Berbig (Hrsg.): *Theodor victor. Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1999, 121–136.

7 Zu diesen Stichwörtern der Interpretation vgl. zusammenfassend Daragh Downes: *Cécile. Roman*, wie Anm. 3, 565 ff.

8 Katharina Grätz: *Tigerjagd in Altenbrak. Poetische Topographie in Theodor Fontanes »Cécile«*. In: Roland Berbig und Dirk Göttsche (Hrsg.): *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*. Berlin 2013, 193–211, hier 198 f. und 209.

9 Ähnliche Namensgebungen mit verwandtem Effekt finden sich auch in Wilhelm Raabes *Burleske Keltische Knochen* (Roderich von der Leine) und Gottfried Kellers *Die mißbrauchten Liebesbriefe* (Kurt vom Walde). Zu weiteren Ähnlichkeiten dieser beiden Texte, in die sich das Cécile-Motiv der umstrittenen Herkunftskonstruktionen nahtlos einfügt, vgl. Florian Krobb: »*Die Knochen des unbekanntes Volkes*«. *Zur Funktion frühgeschichtlicher Genealogien in Wilhelm Raabes »Keltische Knochen« und Gottfried Kellers »Die mißbrauchten Liebesbriefe«*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2015, 64–88.

10 Sabina Becker: »*Wer ist Cécile?*« *Der »Roman der Phantasie«: Theodor Fontanes »Cécile«*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2002, 130–154.

11 Auch die Definitionen in Grimms *Deutschem Wörterbuch* stellen die theologischen Bedeutungen als *humilitas* und *superbia* nicht ausdrücklich in den Vordergrund; die dortige Vermessung des Bedeutungsfeldes füllt aber den Hintergrund der Fontaneschen Wortverwendung auf und erhellt die engere semantische Verwandtschaft von Mut (*animus*) und Hochmut im Gegensatz zur Demut. Demut: *Deutsches Wörterbuch* Bd. 2 (1860), Sp. 920 f.; Hochmut: *Deutsches Wörterbuch* Bd. 4/2 (1877), 1626 f.; Mut: *Deutsches Wörterbuch* Bd. 6 (1885), Sp. 2781–2794.

Die Tonalität gesetzter Zeichen. Die Funktion der typographischen Klammer in Theodor Fontanes Roman *Der Stechlin*

Sarah Nienhaus

Bei vergleichender Lektüre der erzählerischen Werke von Theodor Fontane¹ präsentiert sich die häufige Setzung der typographischen Klammer im »Erzähltext«² als eine stilistische Auffälligkeit der angewandten Darstellungstechnik. In Passagen des Figurendialogs und auch des Erzählerkommentars bewirkt sie fortwährend eine Unterbrechung des Leseflusses. In der Klammer wird mitunter eine zweite Stimme laut, die bereits Gesagtes präzisiert, relativiert, konterkariert oder auch ironisiert.³ Diese Funktionen, die der Klammer dabei zukommen, lassen mitunter auch eine Darbietung differenzierter Tonalität erkennen. Die Klammer dient demnach nicht allein dem Einschub einer weiteren Stimme, sondern präsentiert auf den jeweiligen Sprechakt einer Figur bezogen auch eine tonale Bandbreite der Ausdrucksweisen. Walter Müller-Seidel spricht in seiner Textanalyse vom *Stechlin*⁴ von der Charakteristik des »Fontaneton[s]«.⁵ Vergleicht man Fontanes erzählerische Werke, wird deutlich, dass die Texte nicht von einem singulären »Fontaneton« bestimmt sind. Der Erzähltext zeichnet sich gerade durch eine Vielfalt der Töne und Zwischentöne aus. In diesem Zusammenhang stellt sich für die Textanalyse die Frage, ob die typographische Klammer im *Stechlin* als ein Verfahren der Erzähltechnik verstanden werden kann, mit dem ein Einschub der »Erzählerrede« in die »Reden der Figuren« markiert wird. In einem solchen Fall würden die Merkmale entweder auf den »Figurentext« oder auf den »Erzählertext« referieren, gegeben wäre so ein Hinweis auf »Textinterferenz« in der direkten Figurenrede.⁶ Mit dem Begriff der Textinterferenz beschreibt Wolf Schmid in seiner *Narratologie* ein Phänomen der Zweistimmigkeit, das eintritt, sobald sich Erzählertext und Figurentext überlagern. Laut Schmid bietet der Grundtyp der direkten Rede keine Anhaltspunkte für Textinterferenz, da entweder eine neutralisierte Opposition vorliegt oder alle Merkmale dem Figurentext zuzuordnen sind.⁷ Textinterferenz erweist sich somit primär als ein Phänomen der Erzählerrede.⁸ Die folgende Untersuchung wird am Beispiel der typographischen Klammer zeigen, dass dieses Verhältnis auch

reziprok funktioniert. Bereits Hans Blumenberg bemerkt für Fontanes erzählerisches Werk, dass auch die direkte Rede Einschübe des Erzählers besitzt, die Klammer und ihre Funktion finden jedoch noch keine Erwähnung.⁹

Die Polyphonie als stilistisches Merkmal des Romans ist der Ansatzpunkt für die Überlegung, ob sich das Verstehens- und Interpretationspotenzial des Romans in der stillen Lektüre bereits erschöpft. Dies führt zur These, dass die ausgearbeitete und differenzierte Tonalität und damit das Phänomen der Textinterferenz des Romans der lauten Lektüre bedürfen, um nicht überlesen bzw. überhört zu werden. Die Klammer, so die These, erweist sich in diesem Kontext mitunter als ein Ort der Textinterferenz. Zunächst liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Klammer um eine markierte Erzähltechnik handelt, die der Erzähler- und auch der Figurencharakterisierung dient. Der Erzähltext erhält mit der Klammer eine polyphone Klangfarbe. Diese Vielstimmigkeit und Ausarbeitung einer differenzierten Tonalität werden mittels einer solchen markierten Erzähltechnik auch für die stille Lektüre wahrnehmbar: Der Textraum ist zugleich Klangraum.

In diesem Zusammenhang ist es bedeutend, dass das »diegetische[«¹⁰ Gespräch mit seinen Erzählakten als handlungsmotivierender und handlungstragender Faktor eine zentrale Funktion für die Romankonzeption des *Stechlin* besitzt. Die zahlreichen diegetischen Erzählakte verhandeln Handlungsverläufe auf einer sekundären Ebene, bereiten diese vor und thematisieren wie reflektieren sie zugleich. Aufgrund der handlungsgenerierenden Funktion des diegetischen Gesprächs beruht die Textanalyse auf der Annahme, dass das Gespräch nicht allein Handlungscharakter besitzt, sondern vielmehr selbst als konstitutive Handlungsform für die »Diegesis«¹¹ zu verstehen ist.¹² Im *Stechlin* tritt damit das kulturstiftende Potenzial wie der sozial-politische Stellenwert »nichtdiegetische[r]«¹³ und diegetischer Erzählungen in den Vordergrund. Zugleich steht mit der Fokussierung des gesellschaftlichen Gesprächs die kontinuierliche Reflexion des eigenen und fremden Sprachgebrauchs und -wandels als ein Zeitphänomen im Zentrum des Romans. Die vielfache Beleuchtung der zeitgeschichtlichen sprachlichen Umgangsformen begünstigt mitunter die Genese einer Polyperspektivität bezüglich der politischen und sozialen Entwicklungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Mit der Konzentration auf die Darstellung diegetischer Gespräche innerhalb des *Stechlin* muss der Frage nach dem Erzählertyp nachgegangen werden, um die Funktion der Klammer im Erzähltext genauer bestimmen zu können. Isabel Nottinger vermerkt, dass die Schwerpunktverlagerung auf den Dialog der erzählten Figuren im *Stechlin* »das Verschwinden des auktorialen Erzählers zugunsten der Figurenperspektive«¹⁴ bewirkt. Nottingers These führt zur Frage, ob ein Erzähler / eine Erzählerin aus

narratologischer Perspektive tatsächlich verschwinden kann, folglich eine Erzählung ohne ErzählerIn denkbar ist und wie Figurenrede und -perspektive ohne ErzählerIn darstellbar sind. Die für die vorliegende Untersuchung der grundlegenden Methoden von Schmid lassen die Vorstellung einer/eines verschwindenden ErzählerIn/Erzählers problematisch erscheinen. Mit der konstitutiven Zugehörigkeit zur Exegese sei der Erzähler verantwortlich für die Darstellung der erzählten Welt. Deshalb ist laut Schmid eine Erzählung ohne ErzählerIn nicht vorstellbar.¹⁵ Auch Gérard Genette spricht sich gegen die Vorstellung einer erzählerlosen Erzählung aus, wenn er diese als »Hirngespinnst[]« ablehnt.¹⁶ Die obligate Präsenz einer ErzählerIn / eines Erzählers für das Analysemodell Schmidts tritt deutlich in seinen Konzepten zur Erzählperspektive und Textinterferenz hervor, da die figurale Perspektive stets narratoriale Spuren aufweise.¹⁷ Die Textanalyse wird zeigen, dass in Passagen, in denen Figurendialoge dominieren, die Stimme des Erzählers mittels der Klammer laut wird. In diesen Parenthesen entfaltet der Erzähltext sein polyphones Potenzial, wenn sich Erzählertext und Figurentext wiederholt überlagern.

Robert Mecklenburgs Untersuchung widmet sich bereits den Aspekten der Vielstimmigkeit und Dialogizität in Fontanes erzählerischen Werken, wenn er eine »Poetik der Gänsefüßchen« beschreibt.¹⁸ Die unsystematische Verwendung der Anführungszeichen stehe für eine Erzähltechnik der Polyphonie und präsentiere eine Erzähltechnik, die der Relativierung von Erzähler- und Figurenstimme diene.¹⁹ Seine Thesen belegt er dabei jeweils ausschließlich an dem Editionstext. Das methodische Vorgehen Mecklenburgs lässt ein zentrales Problem für die Analyse poetischer Zeichensetzung²⁰ in edierten Erzähltexten aufscheinen und zwar die Präsenz editorischer Eingriffe in den handschriftlich überlieferten Text. Eine Untersuchung des poetischen Mehrwerts einer Interpunktion erfordert zunächst eine Auseinandersetzung mit den Leitlinien der jeweils verwendeten Edition und im Idealfall einen Abgleich mit den zur Verfügung stehenden Handschriften.²¹ Ansonsten stehen Interpretationen zur poetischen Zeichensetzung auf unsicherem Fundament, da sie mit der Edition als einzig gewähltem Textzeugen ebenfalls ein Beleg für stilistische Texteingriffe oder Normalisierungen der Editorin / des Editors sein können. Deshalb ist es für die vorliegende Untersuchung notwendig, sich mit den editorischen Richtlinien der Großen Brandenburger Ausgabe und der kritischen Ausgabe des *Stechlin*²² von Peter Staenge und Roland Reuß zu beschäftigen.

I. Man sieht vor lauter Text die Zeichen nicht

Der edierte Text kann im Vergleich mit dem ihm zugrundeliegenden Handschriftenkonvolut als ein Ort verlorener, neuer und erhaltener Zeichensetzung beschrieben werden. In den theoretischen Schriften und den Debatten über die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der poetischen Zeichensetzung literarischer und philosophischer Texte wird mehrfach auf die Diskrepanz zwischen auktorialer Zeichensetzung und der des edierten Textes verwiesen.²³ Die Edition kann für den Text mitunter sinnverstellende bis entstellende Konsequenzen haben.²⁴ Der Editionsphilologe Thorsten Ries stellt fest, dass es »[d]ie Aufgabe der Edition ist, den textlichen Befund darzustellen, zu dokumentieren, zu erschließen und – soweit möglich – nachprüfbar zu machen.«²⁵ Laut Klaus Kanzog ist die Interpunktion gegenüber der Orthographie weit mehr »vom individuellen Ausdruckswillen des Autors [...] bestimmt.«²⁶ Fatal sei in diesem Zusammenhang, dass in der Geschichte der Editionsphilologie häufig stilistische Zeichensetzung verkannt und als fehlerhaft angesehen worden sei. Im Dienste einer Lesehilfe brachte dies häufig einen verfälschten Text hervor.²⁷ Eine Stiluntersuchung der Interpunktion hat in einem solchen Fall einen geringen Erkenntniswert und skizziert womöglich ein Stilprofil, das kaum mit dem quellengesicherten Ausgangstext übereinstimmt.²⁸ Problematisch erscheint in diesem Zusammenhang, dass Mecklenburg aus der Betrachtung des edierten Textes Rückschlüsse auf Fontanes Stil zieht und im Gebrauch der Anführungszeichen »das Wie, den Stil, den Ton« seiner Erzähltechnik erkennt.²⁹

Hat man die Möglichkeit, die auktoriale Handschrift heranzuziehen, ist Kanzog zufolge die »Interpunktionskorrektur« nach der ersten Niederschrift zu bedenken.³⁰ Paul Irving Anderson gibt in seiner Untersuchung zu Fontanes Schreibverfahren einen detaillierten Bericht zur Quellenlage des *Stechlin*. Für Fontanes Romane sei pro Roman von ein bis zwei »Arbeitshandschriften« auszugehen.³¹ Für den Vorabdruck habe seine Ehefrau Emilie Fontane jeweils eine Reinschrift angefertigt, die von Fontane persönlich noch einmal durchgesehen worden sei. Diese Reinschrift sei dringend notwendig gewesen, »[d]enn es gibt wenige saubere, leicht lesbare Seiten [...]. Überall hängen Zettel, womit Verbesserungen mit dem Kleisterpinsel hinzugefügt, oder wo treffende Stellen aus anderen Blättern herausgeschnitten und eben umdisponiert wurden.«³² Klaus-Peter Möller beschreibt, dass Fontane in seinen ersten Entwürfen keine »Rücksicht auf Interpunktion und grammatische Kongruenz« nimmt.³³ Die Entwürfe habe Fontane aber anschließend »gründlich überarbeitet.«³⁴ Die erste Buchausgabe aus dem Jahr 1898 habe das »durchkorrigierte[...] Exemplar des Zeitschriftenabdrucks« als Satzvorlage verwendet, und die Interpunktion sei an einigen Stellen noch einmal geändert worden.³⁵ Diese hat Fontane

selbst nicht mehr erlebt. Allerdings habe er bis zuletzt die Buchausgabe redaktionell betreut. Deshalb seien stilistische Veränderungen gegenüber dem Erstdruck auf Fontane zurückzuführen, noch im August 1898 habe er eine Überarbeitung der Druckfahnen vorgenommen.³⁶ Grundlagentext für die vorliegende Untersuchung des *Stechlin* ist die Große Brandenburger Ausgabe von Möller und Christine Hehle, die sich bei ihrer Edition »buchstaben- und zeichengetreu[...]« an der ersten Buchausgabe – als dem »zuverlässigsten Text« – orientieren. Alle Eingriffe in den Text werden in dieser Ausgabe nachgewiesen.³⁷ Ergänzend dient der Textanalyse die kritische Ausgabe des *Stechlin* von Staengle und Reuß, deren Ausgabe den Erzähltext ebenfalls »buchstaben- und zeichengetreu nach den vom Dichter autorisierten Drucken« wiedergibt.³⁸

II. Ein Blick in die Handschriften und zur Seite

Im Jahr 1902 wurde ein Großteil des Nachlasses von Fontane an die heutige Stiftung Stadtmuseum Berlin übergeben. Erhalten sind seit dem Zweiten Weltkrieg allein die Kapitel 21 bis 45 des *Stechlin*, die restlichen Kapitel gelten bis heute als verschollen. Die textgenetische Forschung zum *Stechlin* ist deshalb mitunter auf die Bestandsaufnahme und Darlegung Julius Petersens angewiesen, dessen Ergebnisse in dem 1928 erschienenen Aufsatz *Fontanes Altersroman* versammelt sind.³⁹

Die Autographen Fontanes belegen, dass sich der Entstehungsprozess seiner Romane durch eine akribische Arbeit am Text auszeichnet, begleitet von zahlreichen Relektüren und Korrekturen. In seiner textgenetischen Untersuchung des *Stechlin* kommt Peter Goldammer zur Feststellung, dass sich Fontanes schriftstellerische Tätigkeit als ein »langer und mühevoller künstlerischer Schaffensprozeß der Formulierung und Stilisierung« präsentiert.⁴⁰ Gabriele Radecke beobachtet die Tendenz in der Forschung zu Fontanes Schreibverfahren, den Schriftsteller entweder als einen Vertreter »verselbständigende[r] Schaffensprozesse[...]« oder »rational überlegende[r] und organisierende[r] Schreibvorgänge[...]« darzustellen.⁴¹ Dabei hebt sie hervor, dass, sobald man Fontanes Äußerungen bezüglich seiner Schreibverfahren mit dem überlieferten Textmaterial zu seinen Romanen vergleicht, dieses sich als ein komplexer, durchdachter und zielorientierter Entstehungsprozess erweist. In ihrer textgenetischen Studie zu *L'Adultera* kommt sie zum Ergebnis, dass sich Fontanes Arbeitsweise durch »ein bewußtes Planen, ein sorgfältiges Organisieren und ein exaktes Konzipieren« auszeichnet.⁴² Hierauf verweist auch Goldammer, der nach der Auswertung des Manuskriptkonvoluts des *Stechlin* feststellt, dass »Fontane [...] bereits im Manuskript stark in Richtung auf den endgültigen Text korrigiert«. ⁴³ Die Möglichkeit eines Blicks in die erhaltenen Teile des

Manuskriptkonvoluts des *Stechlin* verdankt sich u.a. dem unermüdlichen Sammeleifer Christian Andrees, der sich trotz schmalen Budgets früh um die Erschließung und den Ankauf erhaltener Autographen bemühte.⁴⁴ Die von Emilie Fontane angefertigte Satzvorlage ist für den *Stechlin* nicht erhalten. Die Textwiedergabe des *Stechlin* in der Großen Brandenburger Ausgabe ist Möller zufolge mit der jüngsten handschriftlichen Fassung deckungsgleich.⁴⁵ Entscheidend ist dies, da sich in den Satzvorlagen Fontanes letzte Korrekturen finden lassen. Aufschlüsse für die vorliegende Untersuchung liefert jedoch ein Blick in die Satzvorlage zu *Unwiederbringlich*. In den letzten Korrekturen hebt sich dort deutlich die markante Nachzeichnung der Klammern im Text hervor.

III. Die typographische Klammer im kulturhistorischen Kontext poetischer Zeichensetzung

Einen diachronen Bericht theoretischer Schriften zu Formen und Funktionen der Interpunktion bietet Stefan Höchli mit seiner *Geschichte der Interpunktion*.⁴⁶ Diese umfasst den Zeitraum des 15. bis 18. Jahrhunderts. Die Klammer gehört Höchlis Beobachtungen zufolge zusammen mit dem Fragezeichen im 15. und 16. Jahrhundert zu den meistbesprochenen Satzzeichen im deutschen Sprachraum. In diesen Jahrhunderten erfreut sie sich besonderer Beliebtheit, die jedoch für das 18. Jahrhundert nicht mehr gegeben ist, wie er auf Johann Christoph Adelungs Schriften referierend feststellt.⁴⁷ Dabei zeigt Höchlis Auswahl und Zusammenstellung der theoretischen Schriften, dass in diesen nicht nur die linguistische und rhetorische Funktion der Klammer erörtert werden, sondern auch ihre Form Anlass zu einer näheren Betrachtung gibt.⁴⁸

Albrecht Holschuh legt in seiner historisch perspektivierten Untersuchung zur poetischen Zeichensetzung dar, dass die Entstehung eines verbindlichen Systems der Interpunktion auf das Jahr 1915 datiert werden kann. Man orientierte sich damals Holschuh zufolge an den Arbeiten Konrad Dudens aus dem 19. Jahrhundert.⁴⁹ Dabei verweist er zugleich auf den interpretatorischen Mehrwert einer Betrachtung der Zeichensetzung in literarischen Werken.⁵⁰ Zur Entstehungszeit des *Stechlin* (1897/98) gewinnt folglich die Zeichensetzung im deutschen Sprachraum zunehmend an systematischer Struktur und Stabilität. Alexander Nebrig und Carlos Spoerhase betonen, dass trotz der anerkannten Allgemeingültigkeit der Richtlinien von Duden bezüglich der Interpunktion den Schriftstellerinnen und Schriftstellern Freiräume gegeben sind, weshalb eine poetische Zeichensetzung in literarischen Textzeugen keine Ausnahme darstellt.⁵¹ Für das 19. Jahrhundert gilt laut Nebrig und Spoerhase ein gleichgewichtiges Nebeneinander von »syntaktische[n] und rhythmische[n] Ordnungs-

prinzipien der Interpunktion«, das die Ausbildung eines individuellen Stils begünstigt.⁵² In diesem Zusammenhang kann auch auf Jürgen Stenzels Untersuchung zur poetischen Zeichensetzung verwiesen werden. Dort bezeichnet er die Interpunktion als »Ausdrucksmedium« eines »Stilwillens«.⁵³

Trotz ihres poetischen Aussagegehalts verschwinden, Nebrig und Spoerhase folgend, häufig die Satzzeichen bei Textanalysen im Schatten der Wörter.⁵⁴ Festzustellen sei in der Literaturwissenschaft nahezu eine »Satzzeichen-Vergessenheit«.⁵⁵ Eine literaturwissenschaftliche und philosophische Betrachtung der Zeichensetzung im Hinblick auf einen poetischen Mehrwert stellt auch für Christine Abbt und Tim Kamasch, besonders für philosophische Texte, ein Desiderat dar.⁵⁶ Während ihr Sammelband *Punkt, Punkt, Komma, Strich* jedem Satzzeichen einen Forschungsaufsatz widmet, wird die Beschäftigung mit der Klammer als Leerstelle bildlich umgesetzt. Zwar wird ihr ein Kapitel zugewiesen, allerdings besteht dieses allein aus dem Abdruck der typographischen Klammer.⁵⁷ Im Forschungsbereich der poetischen und philosophischen Interpunktion kommt der Klammer im Vergleich zu den anderen Satzzeichen lediglich eine stiefmütterliche Behandlung zu. Obwohl wiederholt auf den Erkenntniswert und die Relevanz einer genauen Betrachtung der Zeichensetzung verwiesen wird, führt die Klammer ein Schattendasein.

Vielfach wird darauf hingewiesen, dass Satzzeichen weit mehr Funktionen erfüllen als nur grammatische.⁵⁸ Nebrig und Spoerhase nennen für die Satzzeichen unter historischer Perspektivierung neben der »syntaktisch-grammatischen Ordnungsfunktion« fünf weitere entscheidende Funktionen: die »rhetorisch-dialektische«, die »phonetisch-prosodische«, die »pneumatisch-physiologische«, die »semantische« und die »kognitive Funktion«.⁵⁹ Für die Textanalyse sind hier besonders die phonetisch-prosodische und die semantische Funktion relevant. So erinnert auch Susanne Wehde an die unterstützende Funktion der Satzzeichen für die »lautsprachliche Lektüre«.⁶⁰ Abbt und Kamasch zufolge ist an den Satzzeichen sogar eine für den Text spezifische »Gestik ablesbar«.⁶¹ Ähnliches formulieren Nebrig und Spoerhase, wenn sie in Bezug auf die Interpunktion von einer »individuellen stilistisch-syntaktischen Stilphysiognomie« sprechen, die bereits Theodor W. Adorno betont.⁶²

Ein weiterer Aspekt findet wiederholt Erwähnung und zwar, dass die Interpunktion primär der stillen Lektüre diene.⁶³ Gemäß Hans-Georg Gadamer stellt die Zeichensetzung gegenüber dem Sinn lediglich ein sekundäres »Hilfsmittel« dar.⁶⁴ Allerdings beweist die konsequente Berücksichtigung der bedeutungstragenden Funktion der Interpunktion für die Satzmelodie, dass diese nicht unberücksichtigt bleiben darf, auch wenn die Erfassung einer Tonalität im geschriebenen und gedruckten Text mit methodischen Hindernissen zu kämpfen hat, angesichts der Aufgabe satzmelodische Hinweise intersubjektiv vorzustellen. Erinnert sei hier an Adornos

Hervorhebung des phonetischen Charakters der Satzzeichen, wenn er schreibt, dass »[i]n keinem ihrer Elemente [...] die Sprache so musikähnlich [ist] wie in den Satzzeichen«. ⁶⁵

IV. Textinterferenz und die Funktion der Figurencharakterisierung

Die Gespräche im *Stechlin* dienen in besonderer Weise der Figurencharakterisierung. Die Teilhabe an gesellschaftlichen Plaudereien stellt die Dialogfähigkeit der Figuren unter Beweis und damit deren soziale Kompatibilität. ⁶⁶ Die Beherrschung der Gesprächskultur wird innerhalb der erzählten Welt von den Figuren reflektiert und bestimmt die jeweiligen Handlungsformen wie die gesellschaftlichen Positionierungen der Figuren. So erschwert etwa Adelheids fundamental konservative Einstellung, dass sich mit anderen Figuren ein Gespräch entwickelt. Überwiegend begegnen Figuren Adelheids Gesprächsangeboten mit Ausweichhandlungen. ⁶⁷ Gesprächskompetente Figuren werden wiederholt zu Erzählungen oder zu einem politischen Disput animiert. ⁶⁸ Dies zeigt sich deutlich in der Darstellung der Überredungskünste der Figuren, wenn sie andere unaufhaltsam zu weiteren Erzählungen motivieren. Etwa, wenn Melusine Woldemar zum Erzählen anstiftet: »Und so haben wir denn eine Nachmittagspartie verabredet, bei der Sie der große Erzähler sein sollen« (160). Oder wenn Armgard in die Rolle der Erzählerin gedrängt wird: »Ei,« sagte Melusine. »So bin ich zum Erzählen noch mein Lebtag nicht aufgefordert worden. Nun wirst du sprechen müssen, Armgard« (255). Dass die meisten Figuren sich im Erzählakt selbst nur mäßig als ErzählerInnen behaupten, kann als ironische Brechung gelesen werden. Figuren, die eine solche Kompetenz vermessen lassen, werden mit einer strategischen Dialogführung konfrontiert. Bestimmte Themenkomplexe werden gegenüber diesen Figuren bewusst gemieden. Dabei erscheinen die Figuren aufgrund ihrer Schwierigkeiten auf dem Gebiet der Konversation im Erzählverlauf karikiert, indem bestimmte, sie auszeichnende Merkmale wiederholt hervorgehoben und damit betont werden. Der Klammer kommt diesbezüglich eine figurencharakterisierende Funktion zu und sie präsentiert eine ironische Perspektivierung der Figuren durch den Erzähler.

Nachdem sich Dubslavs Sohn Woldemar für einen Besuch in Begleitung zweier Freunde angekündigt hat, steht Dubslav vor dem Problem, eine passende Tischgesellschaft zusammenzustellen. Hierbei kommt es zur ersten Erwähnung des Ehepaars Ermyntrud und Wladimir Katzler durch Dubslav. In direkter Figurenrede werden drei zentrale Merkmale genannt, die für die Charakterisierung des Ehepaars in den diegetischen Gesprächen des weiteren Erzählverlaufs wiederholt unter ironischer Perspektivierung aufgegriffen werden: »Und dann vielleicht Oberförsters. Das

älteste Kind hat freilich die Masern, und die Frau, das heißt die Gemahlin (und Gemahlin is eigentlich auch noch nicht das rechte Wort) die erwartet wieder. Man weiß nie recht, wie man mit ihr dran ist und wie man sie nennen soll, Oberförsterin Katzler oder Durchlaucht« (15 f.).

Die Parenthese markiert Dubslavs Reflexion der Benennungsschwierigkeiten, die wiederum einen ersten Hinweis auf die Mesalliance⁶⁹ zwischen der ehemaligen Prinzessin Ippe-Büchsenstein und dem bürgerlichen Oberförster Katzler darstellt. Zuletzt besitzt die Textpassage einen ersten Vermerk zum Kinderreichtum des Ehepaars, der jedoch von einer hohen Sterblichkeitsrate gezeichnet ist (vgl. 16, 86, 215). Diese kann symbolisch für das antiquierte Preußentum stehen, das als marodes System nicht zukunftsweisend ist.⁷⁰

Tatsächlich erscheint Wladimir ohne seine Ehefrau zum Abendessen. Die Figur Ermyntud gewinnt primär durch die diegetischen Gespräche an Präsenz und Profil und ist in dieser Hinsicht eine Parallelfigur zu Rentmeister Fix.⁷¹ Aufgrund des Kinderreichtums ist es Ermyntud zumeist nicht möglich, an den gesellschaftlichen Ereignissen teilzunehmen. Nahezu während des ganzen Romans befindet sie sich in Erwartung oder im Wochenbett, somit erscheint sie, speziell in Bezug auf ihren Ehemann und den Superintendenten Koseleger (vgl. 84, 86 f., 382), fast als ›Graue Eminenz‹. Auf diese Tatsache spielt Dubslav auch in seiner Begrüßungsrede an, die in erzählter Figurenrede durch den »primäre[n] nichtdiegetische[n] Erzähler«⁷² präsentiert wird. Die Einblendung der Anrede »Gemahlin« mittels »direkte[r] figurale[r] Benennung«⁷³ erinnert an Dubslavs Überlegungen zur angemessenen Ansprache von Ermyntud. Die durch den Erzähler selektierten Geschehensmomente erfahren mit dem figuralen Einschub mittels der Klammer, der einen gewählten Ton integriert und der Darstellung einen szenischen Charakter verleiht, eine ironische Perspektivierung.

Durch einen Erzählerkommentar wird die mangelnde Gesprächskompetenz von Wladimir betont. Die Figur erweist sich laut dem Erzähler als überfordert, sobald ihm Gesprächsangebote entgegengebracht werden: »Katzler, ein vorzüglicher Herr, aber auf dem Gebiete der Konversation doch nur von einer oft unzureichenden Orientierungsfähigkeit« (31 f.). Diese Einschätzung wird später figural perspektiviert, wenn Frau Gundermann in direkter Figurenrede zu Wort kommt und gegenüber Czako darlegt, dass das Leben in der Grafschaft Ruppín wenig ereignisreich sei, besonders im Hinblick auf fehlende Gesprächspartner: »Mit Katzlers,« aber dies flüsterte sie nur leise, »mit Katzlers ist es nichts; die sind zu hoch ´raus. Da muß man sich denn klein machen« (35). Frau Gundermanns Aussage dient zugleich einer Selbstcharakterisierung, da ihr und ihrem Mann die Eigenschaft zukommt, sich stets in Szene zu setzen. Czako vermutet hier den Hinweis auf eine skandalöse Geschichte (vgl. auch 84). Die konsequente Fokussierung auf gesellschaftliche Skandalgeschichten dient innerhalb

des Erzählverlaufs der Charakterisierung Czacos und tritt deutlich in seiner Kommentierung der Mesalliance des Ehepaars Katzler hervor, die ihm von Woldemar erzählerisch dargeboten wird.⁷⁴ Woldemar wird dort als »sekundärer nichtdiegetischer Erzähler«⁷⁵ präsentiert, indem er Ermyntruds Äußerungen zu ihrer Eheschließung in indirekter Rede wiedergibt (vgl. 86–89). Die figuralen Benennungen und Einschübe indirekter Rede in Woldemars erzählender Figurenrede dienen wieder der Erzähltechnik der Eigen- und Fremdcharakterisierung. Die Entscheidung von Ermyntrud für ein »bürgerliches« Leben erfährt hier deutlich eine figurale Ironisierung und wird in der Unterredung Ermyntruds mit Dubslav kurz vor seinem Tod von ihr noch einmal aufgegriffen (vgl. 88). Durch die iterative Darstellung desselben Geschehens gewinnt der Erzähltext an Polyperspektivität. Woldemars Erzählungen zeichnen sich durch Genauigkeit aus und enthalten sich diplomatisch einer direkten Beurteilung (156–158; 185 f.). Unterstrichen wird somit auch der ihm zugeschriebene lehrerhafte Charakter (vgl. 103, 281, 332).

Die Darstellung von Polyperspektivität, Simultanität und fingierter Unmittelbarkeit in Bezug auf das Ehepaar Katzler ermöglicht die Klammer in einer Passage, die der Wahlhandlung entstammt. Der Tod des Reichstagsabgeordneten Kortschädel von Rheinsberg-Wutz zwingt zu einer Reichstagsersatzwahl. Die Wahlhandlung präsentiert das oppositionelle Verhältnis des Konservatismus und der Sozialdemokratie. Dubslav kandidiert für die Konservative Partei, während niemand an seinen Wahlsieg glaubt, nicht einmal er selbst (190–193, 212, 217). So erscheint der Wahlerfolg des Sozialdemokraten Torgelow durch indirekte Prolepsen vorbereitet. Die im Wahllokal anwesenden Figuren werden durch die Erzählerrede des primären nichtdiegetischen Erzählers vorgestellt, dabei ist diese nicht frei von Einschüben des Figurentextes: »Unter denen, die sonst noch am Komiteetisch saßen, befand sich auch Katzler, den Ermyntrud (wie Dubslav ganz richtig vermutet) mit der Bemerkung, »daß im modernen bürgerlichen Staate Wählen so gut wie Kämpfen sei, von ihrem Wochenbette fortgeschickt hatte« (217).

Auffallend ist der Tempuswechsel in der Klammer vom epischen Präteritum zum Präsens. Der Text in der Klammer besitzt mit der gewählten Zeitform ein Merkmal des Figurentextes. Bei der Auswahl der fokussierten Handlungseinheit kann von einer neutralisierten Opposition gesprochen werden, da der Erzähler wiedergibt, was sich Dubslav beim Betreten des Wahllokals darbieten muss. Die narratoriale Perspektive ist folglich latent figural und bekommt im Verlauf der Erzählpassage zunehmend eine figurale Gewichtung (217). Dubslav bleibt in der Klammer grammatikalisch die besprochene Figur, einzig der Parameter der Zeit gibt einen Hinweis auf Textinterferenz. Dargeboten wird in diesem Abschnitt mit der Klammer neben der narratorialen Perspektive auf Wladimir die figurale Perspektive

Dubslavs. Der Erzähler präsentiert zugleich in seiner Rede eine dreifache Figurencharakterisierung. Dubslav wird als eine Figur dargestellt, der die Beziehungsstrukturen der ihn umgebenden Gesellschaft bekannt sind (vgl. 218). Gleichzeitig werden Ermyntrud und Wladimir erneut durch ihre kinderreiche Ehegemeinschaft charakterisiert. Die figurale Benennung verweist auf Ermyntruds ausgeprägtes Pflichtbewusstsein. Pflicht erscheint in ironischer Wendung als Ermyntruds Lebensmaxime, diese gewinnt an Dominanz und es zeigt sich, dass sich Wladimir dieser zu beugen hat. Auffallend ist, dass Ermyntrud trotz ihrer Abwesenheit wieder präsent ist. Gleichzeitig sind die Figuren zusammen mit ihrer facettenreichen Darstellung und unterschiedlichen Perspektivierung auf gewisse Hauptmerkmale reduziert. Einige Figuren des Romans, wie Adelheid, werden so im Erzählverlauf zu Stereotypen, die das stagnierte Preußentum repräsentieren.

Eine Anspielung auf die bevorstehende Wahlniederlage findet sich noch unmittelbar vor den Wahlergebnissen:

»Der See plätscherte leis. [...] Ein paar der Herren, unter ihnen auch Dubslav, schritten die ziemlich wacklige Bretterlage hinunter [...] Dubslav sagte: »Meine Herren, ich meinerseits schlage vor, daß wir unsern Auslug von dem Wackelstege, drauf wir hier stehen (jeden Augenblick kann einer von uns ins Wasser fallen), endlich aufgeben und uns lieber in einem der hier herum liegenden Kähne über den See setzen lassen« (220 f.).

Das Aufkommen der Sozialdemokratie als revolutionäre Tendenz wird im Erzähltext wiederholt durch Raumschilderungen gewisser Schieflagen und wackliger Gegenstände anzitiert (vgl. 14, 51, 53 f., 110, 291). Der vorliegenden Textpassage kommt mit ihrer proleptischen Funktion ein latent narratorialer Beiklang zu. Im weiteren Verlauf des Wahltages widmet sich der Erzähler noch einmal der Figur Wladimir: »Sonderbarerweise hatte sich auch Katzler hier niedergelassen (er sehnte sich wohl nach Eindrücken, die jenseits aller »Pflicht« lagen), und neben ihm, was beinahe noch mehr überraschen konnte, saß von der Nonne« (230).

Die figurale Benennung in der Klammer birgt den Einschub des Figurentextes Ermyntruds und referiert auf ihre Rede aus dem 18. Kapitel, die sich zu Wladimirs Leidwesen wieder dem Thema der »Pflicht« widmet: »»Worauf es ankommt, das ist Erfüllung unsrer Pflicht.« Katzler, als er dies Wort hörte, sah sich nach einem Etwas um, das ihn in den Stand gesetzt hätte, dem Gespräch eine andere Wendung zu geben« (209). Die in der Klammer ausgestellte Zweistimmigkeit der Passage besteht in der Simultaneität von Figurentext und Erzählertext. Auch die Erzählerrede ist zweistimmig, da sie sich an dem Sprachduktus Dubslavs orientiert (vgl. auch 434). Hervorgehoben wird auf diese Weise die ironische Perspektivierung des Ehepaars. Denn während Wladimir trotz seiner Anwesenheit nicht zu Wort kommt, ertönt Ermyntruds Figurentext wiederholt in der Erzähler-

rede. Innerhalb der ganzen Passage ist Wladimir von einem fortwährenden Wiederhall der Rede Ermyntruds zum preußischen Pflichtbewußtsein umgeben.

Die folgende Passage demonstriert, wie Merkmale des Erzählertextes neben Merkmalen des Figurentextes bei direkter Figurenrede bestehen:

»Ich komme, Herr von Stechlin, um nach ihrem Befinden zu fragen; Katzler (sie nannte ihn, unter geflissentlichster Vermeidung des allerdings plebejen »mein Mann«, immer nur bei seinem Familiennamen) hat mir von Ihrem Unwohlsein erzählt und mir Empfehlungen aufgetragen« (388 f.).⁷⁶

Die Figurenrede wird mittels der Klammer durch einen Erzählerkommentar unterbrochen. Der Sprachgebrauch der Figur wird auf diese Weise durch den Erzähler wieder ironisch perspektiviert. Zugleich erinnert die Passage an die Unsicherheiten Dubsłavs bezüglich der angemessenen Anrede Ermyntruds. In der vorliegenden Passage kann von einer doppelten Textinterferenz gesprochen werden. Die Klammer markiert nicht allein das Eindringen der Erzählerrede in die Figurenrede und damit die Überlagerung von Figurentext und Erzählertext, sie präsentiert zugleich eine Erzählerrede, die den sprachlichen Duktus der Figur Ermyntruds imitiert. Die Auswahl des Themenfeldes verweist gleichzeitig auf den Figuren- und Erzählertext. Mit der dritten Person Singular besitzt der Einschub ein Merkmal des Erzählertextes. Das Merkmal der Bewertung changiert zwischen Erzählertext und Figurentext. Die Wendung »mein Mann« wird aufgrund ihres aus der Perspektive Ermyntruds »plebejen« Charakters abgelehnt. In der Anordnung und Exposition dieser Wertung emergiert der Erzählerkommentar, der diesem Sprachverhalten eine ironische Wertung beifügt. In der Klassifizierung bestimmter Worte als »plebej« artikuliert sich zugleich die Distanzierung des märkischen Landadels gegenüber dem »Bürgerlichen« (vgl. exemplarisch: 87, 125, 389). Vergleicht man diese Passage mit jener, in der Woldemar Ermyntruds Aussagen zur Hochzeit mit Wladimir in zitierter Figurenrede in der Position eines sekundären nichtdiegetischen Erzählers wiedergibt, wird Ermyntruds konsequente Entscheidung ad absurdum geführt: »Ich entschloß mich also für das Bürgerliche, und zwar »voll und ganz«, wie man jetzt, glaub´ ich, sagt« (88, vgl. auch exemplarisch: 389). Hierin zeigt sich zugleich die Inszenierung eines situativen Sprachgebrauchs. Wie sich der »preußische Ehrbegriff« in Fontanes Romanen häufig als marode präsentiert, offenbart sich Ermyntruds Pflichtverständnis durch die floskelhafte Verwendung des Wortes »Pflicht« im Erzählverlauf als inhaltsleer (vgl. 207–211).

Ein weiteres Textbeispiel findet sich in der Charakterisierung von Armgards Musiklehrer. Die Figuren empfehlen sich gegenseitig bestimmte gesellschaftliche Themen im Umgang mit Dr. Niels Wrschowitz zu vermeiden (vgl. 152, 177). Bereits der erste Bericht zu Wrschowitz durch den Grafen Barby stellt den Musiklehrer der Figur Woldemar als »Kuriosum« (148)

und als Künstler zur »Gruppe gens irritabilis« (150) gehörend vor.⁷⁷ Der Graf Barby erzählt Woldemar von Wrschowitz' Unzufriedenheit mit seinem Vornamen, der als »Wagnerianer« ein »Niels Gade-Verächter« ist (149). Der Ärger über seinen Vornamen und damit verbundene Anspielungen auf seinen Namensvetter waren Anlass für seine Bemühungen um einen Dokortitel (150).⁷⁸ Die Erzählung über Wrschowitz beendet der Graf mit einem höflich warnenden Hinweis für Woldemar: »so bitt' ich sie herzlich, dieser Reizbarkeit eingedenk zu sein. Wenn irgend möglich, vermeiden sie Beziehungen auf die ganze skandinavische Welt, besonders aber auf Dänemark direkt. Er wittert überall Verrat« (150).

Woldemars versehentlicher Verweis auf den Schriftsteller Henrik Hertz gegenüber Wrschowitz führt sogleich zu der prophezeiten Reaktion und beweist dessen ausgeprägte Reizbarkeit (152). Diese zeigt sich besonders in seinem Hang zur Kritik:

»Ich denke darüber ganz wie gnädige Frau. Was wir da lesen wie Runenschrift ... nein, *nicht* wie Runenschrift ... (Wrschowitz unterbrach sich hier mißmutig über sein eignes Hineingeraten in's Skandinavische) – was wir da lesen in Briefen vom Hofe, das ist Kritikk. Und weil es Kritikk ist, ist es gutt. Mag es auch sein Mißbrauch von Kritikk« (272; vgl. zur Betonung des Wortes »Kritikk« bei Wrschowitz auch: 155).

Wrschowitz' Beitrag zu einem von der Baronin Berchtesgaden eröffneten Gespräch über eine Inszenierung Johann Wolfgang von Goethes *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* konzentriert sich allein auf den Aspekt der Kritik. Seine häufige Nennung der Notwendigkeit von »Kritikk« (vgl. 155, 270) erweist sich in ihrer Iteration als Attitüde und Phrase wie Ermyntruds Predigten zur Pflicht oder Gundermanns Verweise auf das Erstarren und die Strategien der Sozialdemokratie (vgl. 43, 82, 206).⁷⁹

Das problematische Verhältnis der Figur zu Skandinavien und ihre leichte Affizierbarkeit werden durch den erzählerischen Einschub laut. Die Wahl der dritten Person Singular verweist wieder auf den Erzählertext. Das »deiktische[] Ortsadverb« »hier« deutet darauf hin, dass es sich um eine »figurale räumliche Perspektive« handelt.⁸⁰ Das Adjektiv »mißmutig« steht zwischen Erzählertext und Figurentext, es kann die Deutung der äußeren Erscheinung von Wrschowitz und zugleich die transponierte Gedankenrede des Musikers darstellen.

Die Interferenz von Figurentext und Erzählertext findet sich auch in einer Figurenrede von Wrschowitz nach einem musikalischen Vorspiel im Haus der Barbys am Weihnachtsabend.

»Wrschowitz spielte, – weil er dem alten Grafen eine Aufmerksamkeit zu erweisen wünschte, – die Polonaise von Oginski, bei deren erster, nunmehr um siebzig Jahre zurückliegenden Aufführung, einem alten on dit zuzufolge, der polnisch gräfliche Komponist im Schlußmomente sich erschossen haben sollte. Natürlich aus Liebe. »Brav, brav,« sagte der alte Graf

und war, während er sich beinah´ überschwenglich bedankte, so sehr aus dem Häuschen, daß Wrschowitz schließlich schelmisch bemerkte: »Den Piffpaffschluß muß ich mir versagen, Herr Graff, trotzdem meine Vererrung (Blick auf Armgard) serr groß ist, fast so groß wie die Vererrung des Herrn Graffen vor Graff Oginski« (293 f.).

Die Parenthese stellt die Einblendung der Erzählerrede in einer Passage der Figurenrede dar. Betrachtet man die sprachliche Gestaltung des Erzählerkommentars, fällt im Vergleich zu den hypotaktischen Erzählerkommentaren der elliptische Stil der Parenthese auf. Die Interferenz von Erzählertext und Figurentext bewirkt hier eine Angleichung der Erzählerrede an die Figurenrede.⁸¹ Zugleich besitzt die Parenthese in ihrer Kürze einen szenischen Charakter und erinnert somit an eine Regieanweisung. Wrschowitz´ Charakterzug der Selbstinszenierung (vgl. 151) erfährt hierdurch eine ironische Perspektivierung durch den Erzähler. Auffallend ist, dass für die Redeweise Wrschowitz´ im Erzähltext durch den Erzähler auch phonetische Komponenten mitberücksichtigt werden (vgl. 358).

V. Ein Platz für Zwischentöne

Der *Stechlin* präsentiert mit dem Gespräch als primärer Darstellungsform differenzierte, situative Redeweisen. Die Figuren werden somit ebenfalls durch ihren Ausdrucksstil und damit über ihre sprachlichen Umgangsformen charakterisiert. Auffallend häufig wird im Erzähltext auf den Ton hingewiesen, in dem die jeweilige Rede gehalten ist.⁸² Dies stützt die These, dass der präsentierte Erzähltext sich nicht in der stillen Lektüre erschöpft, sondern die polyphone Gestaltung des Romans erst durch die zusätzliche laute Lektüre zur vollen Geltung kommt. Der poetischen Zeichensetzung kommt hier eine Hilfsfunktion für die Intonation zu. Andreas Blödorn und Daniela Langer erkennen in der Interpunktion lediglich einen »unvollkommenen Ersatz« für das tonale Potenzial des Textes.⁸³ Dieser Position widerspricht Reinhart Meyer-Kalkus in seinem Beitrag zur *Lautstilistik narrativer Texte*.⁸⁴ Dort erörtert er die Vernachlässigung der »Klanggestalt der Literatur« und somit den narrativen Text kennzeichnende »Aspekte und Töne« in der literaturwissenschaftlichen Forschung.⁸⁵ Die Ausführung individueller Sprachstile im *Stechlin* wird in der Vertonung mit Gert Westphal hörbar.⁸⁶ Der Einsatz poetischer Zeichensetzung für die Sprachkomposition ist ein Stilmerkmal, das Fontanes erzählerisches Werk auszeichnet. In Bezug zur graphischen Gestaltung fällt auch die Kursivierung einzelner Worte auf, die auf eine besondere Betonung innerhalb der präsentierten Figurenrede oder Erzählerrede hinweist. In den Handschriften werden Kursivierungen mittels Unterstreichungen der entsprechenden Textstellen angezeigt. Barbara Naumann schreibt zur kursiven Setzung des »Stechlin

am Romanende: »Der *Stechlin* ist in diesem Schlußsatz und Schlußwort graphisch hervorgehoben, nämlich kursiv gedruckt. Nicht hörbar, aber lesbar deutet hier der Roman als Schrift auf sich selbst, auf die Differenz zum Reden.«⁸⁷ Die Beobachtung Naumanns lässt eine Kontextualisierung von Kursivierungen vermissen. Hier stellt sich die Frage, ob sich einige Figurenreden durch eine konsequente Kursivierung ausgewählter Worte auszeichnen und damit eine Schwerpunktsetzung in figuralen und narratorialen Aussagen geboten wird, die der Charakterisierung dient. Ihre Feststellung müsste diesbezüglich um die Perspektivierung der Lautlichkeit ergänzt werden. Die mittels der Kursivierung fokussierte Tonalität einer Aussage zeigt sich exemplarisch in Koselegers Anspielung auf Herrn von Gundermanns »unsittliches« Verhalten: »Nichts von Vergehungen auf erotischem Gebiet, wiewohl es bei den Gundermanns, (die gerade´ in diesem Punkte viel heimgesucht werden,) auch diesmal wieder, ich möchte sagen diese kleine Nebenform angenommen hatte« (384).

Die Gundermanns werden als junger Adel von dem alteingesessenen Ruppiner Traditionsadel kritisch beäugt und in ihren gesellschaftlichen Verhaltensweisen belächelt (vgl. 15, 35 f., 54, 82, 191). So bezeichnet Koseleger Herrn von Gundermann gegenüber Lorenzen als »Bourgeois und Parvenu« (206). Die kritische Beobachtung des Ehepaars findet in der kritischen Beurteilung einen Widerklang.⁸⁸

VI. Die Klammer als markierte Erzähltechnik

Die ausgewählten Textpassagen exponieren die Klammer als einen Ort der Polyperspektivität und Polyphonie. Entscheidend ist hier, dass die Klammer innerhalb direkter Figurenrede Einschübe des Erzählertextes in den Figurentext markiert. Somit ist Textinterferenz nicht primär ein Phänomen der Erzählerrede oder gar für direkte Figurenrede auszuschließen. Gleichzeitig hat die Textanalyse ergeben, dass eine zentrale Funktion der Klammer die Figurencharakterisierung ist. Bezüglich des *Stechlin* kann nicht von einem Verschwinden des Erzählers gesprochen werden, da dieser mitunter in den Einschüben durch eine ironische Perspektivierung des dargestellten Geschehens laut wird.

Die Klammer erweist sich für die diskutierte Erzählung wiederholt als ein Ort der Reflexion des Sprachgebrauchs.⁸⁹ In einem weiteren Schritt wäre zu untersuchen, ob die Klammer auch ein Ort relativierenden Sprechens ist. Der im Text wiederholt hervorgehobene plauderhafte Ton entwickelt sich in einem Spiel zwischen Exegesis und Diegesis. Auffallend ist, dass die Redesequenzen der Figuren überwiegend mit einem Lachen vorgetragen werden. Das spielerisch Leichte der Konversation wird jedoch

durch den gesellschaftlich brisanten Deutungshorizont der Gesprächsthememen und die inkompatiblen KonversationspartnerInnen, wie etwa Wladimir, Adelheid oder Wrschowitz, durchbrochen.

Besonders die omnipräsente Dialogizität des Erzähltextes und die zahlreichen diegetisch analeptischen Erzählungen zu historischen Ereignissen reflektieren auf einer Metaebene die soziale Funktion des Erzählens. Handlung vollzieht sich auf metadiegetischer Ebene, besonders im Hinblick auf Textinterferenzen.

Die Konzentration auf ein märkisches Adelsgeschlecht im *Stechlin* dient der Präsentation synchroner Zeitphänomene. Durch den gewählten Darstellungsausschnitt eines stagnierten wie antiquierten preußischen Junkertums (vgl. 223, 243, 299, 305, 379, 419) treten hierbei die thematisierten revolutionären Tendenzen der Zeit markant hervor (vgl. 51, 92, 121, 217, 314). Zugleich präsentiert der *Stechlin* mit seiner stilbewussten Form, die sich u.a. in der poetischen Funktion der Klammer zeigt, eine erzähltechnisch wohlgesetzte Regie. Der Klammer kommt gewissermaßen eine Hilfsfunktion zu, da sie die Darbietung polyphoner Sprechweisen und tonaler Nuancen ermöglicht. Der *Stechlin* zeichnet sich durch eine detaillierte Darbietung der unterschiedlichen Sozio- und Dialekte aus, jedoch geschieht dies nicht ohne erzähltechnische Verfahren. Diese hinterlassen Spuren im präsentierten Erzähltext und im Falle der Klammer kann von einer markierten Erzähltechnik gesprochen werden, die dem Anliegen einer ›realistischen‹ Darstellung eines polyphonen Gesellschaftspanoramas entgegenkommt und zugleich die poetische Funktion hervorhebt.

Anmerkungen

Das Handschriftenkonvolut des *Stechlin* wurde zur Zeit meines Aufenthalts (2014/15) im Theodor-Fontane-Archiv und im Archiv der literaturgeschichtlichen Abteilung des Stadtmuseums Berlin restauriert. Bettina Machner hat mir im Nachhinein Textpassagen des *Stechlin* als Fotografie zukommen lassen, so dass ich diese als Kopie mit den Textpassagen der Edition abgleichen und die Setzung der Klammer nachverfolgen konnte. Klaus-Peter Möller hat mir in der Zeit meines Aufenthalts in Potsdam den Zugang zu dem von Emilie Fontane angefertigten und vollständig digitalisierten Satzmanuskript von *Unwiederbringlich* ermöglicht. Die vorliegenden Autografen zeugen von jeweils unterschiedlichen Bearbeitungsstufen. Während die Handschriften zum *Stechlin* einen späten Entwurf zeigen, präsentiert das Satzmanuskript zu *Unwiederbringlich* den nahezu vollendeten Text mit Fontanes letzten Korrekturen. Für die geduldige Beantwortung aller Fragen, die weiterführenden Hinweise und das durchweg hilfsbereite Entgegenkommen sei an dieser Stelle Bettina Machner und Klaus-Peter Möller gedankt. Vgl. zur Setzung der Klammer im Manuskriptkonvolut des Romans *Unwiederbringlich*: Theodor-Fontane-Archiv, Dauerleihgabe Humboldt-Universität zu Berlin U 100 Unwiederbringlich.

1 Wenn im Folgenden Theodor Fontane genannt wird, ist damit der »abstrakte Autor« gemeint und in keinem Fall der Erzähler (Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York ²2008, 46).

2 Ebd., 154.

3 Vgl. exemplarisch im *Stechlin* zur: Präzisierung (13, 263 f., 365, 460), Relativierung (374), Konterkarierung (265, 329, 384, 404, 435, 437) und Ironisierung (189, 303, 352, 384, 404).

4 Hier und im Folgenden zitiert nach: GBA *Der Stechlin*. ²2011.

5 Walter Müller-Seidel: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart ²1980, 448; vgl. hierzu auch exemplarisch: Ronald Schweizer: *Thomas Mann und Theodor Fontane. Eine vergleichende Untersuchung zu Stil und Geist ihrer Werke*. Zürich 1971, 87. Katharina Mommsen verfolgt in ihrer Untersuchung das Anliegen, die Differenziertheit des »Fontanetons« vorzustellen. Vgl. dies.: *Vom »Bamme-Ton« zum »Bummel-Ton«*. *Fontanes Kunst der Sprechweisen*. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles*. Notting-ham 1979, 325–334, hier 325, 329. Die Verwendung des Begriffs »Fontaneton« findet sich bereits in Thomas Manns Essay *Der Alte Fontane*, dort entwickelt er diesen Begriff in Bezug auf Fontanes Stilistik (vgl. ders.: *Der Alte Fontane*. In: ders.: *Essays I 1893–1914*. Hrsg. von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. Frankfurt/M. 2002. [Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher 14.1], 245–274, hier 260.). In Bezug auf die dargebotene nuancenreiche Tonalität der Erzähltexte scheint eine Auffächerung derselben angesichts der Feststellung Müller-Seidels erforderlich.

6 Schmid, wie Anm. 1, 154–157; vgl. ebd., 181–229. Der Begriff der Textinterferenz bezeichnet »[d]ie simultane Vergegenwärtigung von Erzählertext und Figurentext« (ebd., 182). Schmid schreibt zur abstrahierten Differenzierung der Begriffe »Text« und »Rede«: »In unserer Begriffsverwendung unterscheidet sich *Text* von *Rede* dadurch, dass er die Subjektsphäre der jeweiligen Instanz, ihre perzeptive, ideologische und sprachliche Perspektive in reiner, unvermischter Form enthält« (ebd., 157).

7 Vgl. ebd., 196.

8 Vgl. ebd., 181, 193.

9 Vgl. Hans Blumenberg: *Vor allem Fontane. Glossen zu einem Klassiker*. Frankfurt a.M., Leipzig 2002, 12. Dabei trennt jedoch auch Blumenberg nicht zwischen Autor und Erzähler (vgl. ebd.).

10 Schmid, wie Anm. 1, 86 f.

11 Ebd., 86.

12 Die Lesart des Gesprächs als Handlung könnte auch linguistisch begründet werden. Als Vertreter der Sprechakttheorie sei hier exemplarisch auf John L. Austin und John R. Searle verwiesen. Vgl.: John L. Austin: *How to do Things with Words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Ed. by J. O. Urmson/Marina Sbisa. Oxford ²1978; John R. Searle: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London 1969. Karlheinz Stierle macht darauf aufmerksam, dass deren Untersuchungen sich primär auf einzelne Sätze beziehen, weshalb Stierle die linguistischen Methoden, die sich mit Sprache als konkreter Handlung befassen, nutzt, um »Text als Handlung« zu erfassen. Vgl. ders.: *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*. München ²2012, 10, 59. Der Untersuchung von Katharina Grätz liegt ein anderes Handlungsverständnis zugrunde, das sie jedoch nicht erläutert. Deutlich wird dies in ihrer Differenzierung von Handeln und Sprechen bezüglich des *Stechlin*: »Der Sprachhabitus bildet ein zentrales Element bei der Anlage der Figuren, die nicht als Handelnde, sondern primär als Sprechende hervortreten«. Vgl. dies.: *Alles kommt auf die Beleuchtung an. Theodor Fontane – Leben und Werk*. Stuttgart 2015, 71. In der vorliegenden Untersuchung werden die Figuren der Diegesis als Sprechende und somit

gleichwertig als Handelnde wahrgenommen. Dem Sprechen kommt dezidiert ein Handlungscharakter zu.

13 Schmid, wie Anm. 1, 86 f.

14 Isabel Nottinger: *Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in L'Adultera, Cécile und Der Stechlin*. Würzburg 2003. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften 464), 99. Vgl. zum Verschwinden des Erzählers im *Stechlin* ebenfalls: Hubert Ohl: *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Heidelberg 1968, 157 f.

15 Vgl. Schmid, wie Anm. 1, 138, 153, 155. Schmid verwendet den Begriff »Diegesis« für die »erzählte Welt« und den der »Exegesis« für die »Ebene des Erzählens« (vgl. ebd., 86 f, 320 f, hier S. 320 f). Vgl. zur Präsenz und Relevanz des Erzählers auch exemplarisch: Peter Hasubek: »... wer am meisten re't ist der reinste Mensch«. *Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman »Der Stechlin«*. Berlin 1998. (Philologie Studien und Quellen 152), 192 f; Bodil Zalesky: *Erzählverhalten und narrative Sprechweisen. Narratologische Untersuchung von »Effi Briest« mit Schwerpunkt in den Dialogen*. Uppsala 2004, 63 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia 46).

16 Gérard Genette: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt. München ²1998, 260. Problematisch erscheint bei Genette jedoch, dass er kurz darauf nicht deutlich zwischen Autor und Erzähler unterscheidet (ebd.). Auch Schmid verweist in einem anderen Kontext auf diese Problematik (vgl. ders., wie Anm. 1, 130).

17 Vgl. Schmid, wie Anm. 1, 128–156, 181–229. Schmid vermerkt zur Relevanz des Erzählers für den Erzähltext, dass »allein schon die Auswahl einzelner

Abschnitte aus dem Kontinuum der Reden und Gedanken der Figur und die Nicht-Auswahl anderer der Wiedergabe eine gewisse Narratorialität verleihen« (ebd., 155 f.).

18 Norbert Mecklenburg: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt a.M. 1998, 68.

19 Vgl. ebd., 69, 75 f.

20 Eine allgemeine Definition zum Begriff der Zeichensetzung ist in Hadumod Bußmanns *Lexikon der Sprachwissenschaft* zu finden: »Regeln zur optischen Gliederung von geschriebener Sprache durch nichtalphabetische Zeichen wie Punkt, Komma, Ausrufungszeichen u. a. Solche Grenzsignale in Texten aller modernen Sprachen verdeutlichen sowohl gramm. als auch semantische Aspekte des Textes. Dies.: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Hrsg. von ders. Stuttgart 2008, 807/1. Bei der Interpunktion handelt es sich laut Bußmann um eine sprachspezifische Regelung (vgl. ebd.).

21 Eine solche fehlt etwa in der Untersuchung Mecklenburgs. Wie Anm. 18.

22 Vgl. Theodor Fontane: *Der Stechlin* [1897/98]. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß. Frankfurt a.M., Basel 1998. (edition Text 1).

23 Vgl. hierzu exemplarisch: Christine Abbt, Tim Kammasch: *Philosophische Zeichensetzung. Eine Einleitung*. In: dies. (Hrsg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*. Bielefeld 2009, 9–16, hier 13; Alexander Nebrig, Carlos Spoerhase: *Für eine Stilistik der Interpunktion*. In: *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*.

Hrsg. von dens. Bern u. a. 2012. (Publikation zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 25), 11–31, hier 13 f.

24 Vgl. hierzu: Jürgen Stenzel: *Zeichensetzung. Stiluntersuchung an deutscher Prosadichtung*. Göttingen 1966, (Palaestra 241), 9 f.; Burckhard Garbe: Vorwort. In: ders. (Hrsg.): *Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform 1462–1983*. Hildesheim u. a. 1984, VII–IX, hier VIII; Klaus Kanzog: *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur*. Berlin 1991. (Grundlagen der Germanistik 31), 82, 86 f.; Abbt, Kammasch, wie Anm. 23, 13; Nebrig/Spoerhase, wie Anm. 23, 19. Nebrig und Spoerhase stellen in diesem Zusammenhang die Frage: »Wie macht man das, was in literaturwissenschaftlichen Editionen und Interpretationen nicht selten zum Verschwinden gebracht wird, wieder beobachtbar?« (ebd., 14). Kanzog spricht bei dominanten editorischen Eingriffen in den Text von »Manipulationen« (ders., *Editionsphilologie* [1991], 82).

25 Thorsten Ries: *Materialität? Notizen aus dem Grenzgebiet zwischen editorischer Praxis, Texttheorie und Lektüre. Mit einigen Beispielen aus Gottfried Benns Arbeitsheften*. In: Martin Schubert (Hrsg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin/New York 2010. (Beihefte zu editio 32), 159–178, hier 164.

26 Kanzog, wie Anm. 24, 88.

27 Vgl. ebd.

28 In diesem Kontext wird häufig auf Heinrich Steinhöwel verwiesen, der bereits 1473 ein gewisses Misstrauen gegenüber dem Buchdruck äußerte: *so hab ich doch die ersten ordnung behalten/ in disem büchlin wa es von den trukern nit verendert ist* (ders.: *Was die puncten bedüten vnd wie man darnäch lesen sol* [1473]. In: Burckhard Garbe [Hrsg.]: *Texte*

zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform 1462–1983. Hildesheim/Zürich/New York 1984, 21–22, hier 22. Vgl. exemplarisch auch: Stenzel, wie Anm. 24, 21; Utz Maas: *Grundzüge der deutschen Orthographie*. Tübingen 1992. (Reihe Germanistische Linguistik 120), 70.

29 Mecklenburg, wie Anm. 18, 70.

30 Vgl. Kanzog, wie Anm. 24, 88 f.

31 Paul Irving Anderson: *Der versteckte Fontane und wie man ihn findet*. Stuttgart 2006, 56.

32 Ebd. Vgl. hierzu auch Anm. 4, 526–547, hier 528, 531.

33 Ebd., 528.

34 Ebd.

35 Ebd., 546 f.

36 Vgl. Anm. 4, 488–506, hier 489.

37 Ebd., 709–711, hier 709.

38 Peter Staengle: *Zu dieser Ausgabe*. In: Theodor Fontane: *Der Stechlin* [1897/98]. Wie Anm. 22, 1998. (edition Text 1), 391–394, hier 391.

39 Vgl. Julius Petersen: *Fontanes Altersroman*. In: *Euphorion* 29 (1928), 1–74. Vgl. zur Überlieferung exemplarisch: Christine Hehle: ... *es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe der Stechlin*. *Der Schluß von Fontanes letztem Roman im Spiegel der Handschriften*. In: *Die Fontane-Sammlung Christian Andree*. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam. Potsdam 1998. (PATRIMONIA 142), 21–34, hier 21; Möller, wie Anm. 4, 527.

40 Peter Goldammer: *Probleme der Fontane-Edition. Zur Entstehungsgeschichte der Romane und Erzählungen*. In: Hans-Erich Teitge/Joachim Schobess (Hrsg.): *Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam. Vorträge und Berichte*. Berlin [Ost] 1972, 121–128, hier 121.

41 Gabriele Radecke: *Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes ›L'Adultera‹*. Würzburg 2002. (EPISTEMATA 358), 65. Anderson weist darauf hin, dass es sich bei den Korrekturen zumeist auch um entscheidende Abänderungen handelt (vgl. ders., wie Anm. 31, 58 f.).

42 Ebd., 68.

43 Goldammer, wie Anm. 40, 122.

44 Christian Andree: *Vorwort zum Katalog meiner Fontane-Sammlung*. In: *Katalog der Fontane-Sammlung Christian Andree*. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder. Berlin 1999. (PATRIMONIA 142 a), 5–8, hier 6.

45 Möller, wie Anm. 4, 531.

46 Stefan Höchli: *Zur Geschichte der Interpunktion. Eine kritische Darstellung der Lehrschriften von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin, New York 1981. (Studia Linguistica Germanica 17). Vgl. auch exemplarisch: Burckhard Garbe (Hrsg.): *Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform 1462–1983*. Hildesheim/Zürich/New York 1984.

47 Vgl. Höchli, wie Anm. 46, (1981), 290, 295.

48 Vgl. ebd., 19, 290.

- 49 Albrecht Holschuh: *Poetische Zeichensetzung*. In: *The German Quarterly* 75.1 (2002), 51–70, hier 53/2 f. Im Jahr 1876 veröffentlichte Duden eine Darstellung zur Interpunktion (vgl. zur Bedeutung der Schriften Dudens für die Lehre der deutschen Orthographie und Interpunktion exemplarisch: Dieter Nerius [Hrsg.]: *Konrad Dudens orthographische Schriften*. Hildesheim/Zürich/New York 2005. [Documenta Orthographica. 19. und 20. Jahrhundert 4], hier 9).
- 50 Holschuh, wie Anm. 49, 53/2.
- 51 Nebrig, Spoerhase, wie Anm. 23, 11.
- 52 Ebd., 12. Vgl. hierzu auch exemplarisch: Stenzel, wie Anm. 24, 11.
- 53 Ebd., 17.
- 54 Nebrig, Spoerhase, wie Anm. 23, 13.
- 55 Ebd., 14.
- 56 Abbt, Kammasch, wie Anm. 23, 10, 13.
- 57 Vgl. N.N.: *Die Klammer. Ausgeklammert*. In: Christine Abbt, Tim Kammasch (Hrsg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*. Bielefeld 2009, 117.
- 58 Vgl. hierzu exemplarisch: Theodor W. Adorno: *Satzzeichen*. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Berlin, Frankfurt a.M. 1958, 161; Stenzel, wie Anm. 24, 9, 78; Kanzog, wie Anm. 24, 88; Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69), 99, 101; Abbt, Kammasch, wie Anm. 23, 11, 15; Nebrig, Spoerhase, wie Anm. 23, 12.
- 59 Nebrig, Spoerhase, wie Anm. 23, 12.
- 60 Wehde, wie Anm. 58, 99. Nebrig und Spoerhase befürchten eine Überbetonung der lautlichen Dimension literarischer Texte. Für beide gilt: »*Philologie ist weiterhin Augenphilologie*« (dies., wie Anm. 23, 21; vgl. hierzu auch: Abbt, Kammasch, wie Anm. 23, 13). Allerdings sollte die lautliche Seite eines literarischen Textes nicht in Vergessenheit geraten. Vgl. hierzu Rudolf Helmstetter: *Punkt Punkt Komma Strich. Mondgesicht und Interpunktion*. In: *Merkur* 71 (2017) 819, 19–31.
- 61 Abbt, Kammasch, wie Anm. 23, 13.
- 62 Nebrig, Spoerhase, wie Anm. 23, 13; vgl. Adorno, wie Anm. 58, 161, 166. Vgl. hierzu auch exemplarisch: Stenzel, wie Anm. 24, 72.
- 63 Vgl. hierzu exemplarisch: Hans-Georg Gadamer: *Poesie und Interpunktion*. In: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Tübingen 1993, 282–288, hier 282; Holschuh, wie Anm. 49, 57/2; Nebrig, Spoerhase, wie Anm. 23, 17 f.
- 64 Gadamer, wie Anm. 63, 282.
- 65 Adorno, wie Anm. 58, 162; vgl. ebd., 163.
- 66 Vgl. zur häufigen Verwendung des Wortfeldes im *Stechlin* ›plaudern‹ exemplarisch: 8, 24, 212, 308, 327. So betont Dubslav in einem seiner letzten Gespräch gegenüber Pastor Lorenzen, dass Kortschädel ihn einen »Causeur« genannt habe (435).
- 67 Vgl. hierzu im *Stechlin*: 56 f., 95, 105, 307, 336, 340, 343, 453, 369.
- 68 Vgl. hierzu im *Stechlin*: 31, 116, 133, 157, 161, 171, 180, 181, 184, 185, 255, 304, 338, 341, 348, 361, 404.
- 69 Gerhard Neumann schreibt zum Motiv der Mesalliance: »Das Grundmuster, oder Grundproblem dieser im Verfall

begriffenen preußischen Gesellschaft, welches zugleich eines der Hauptthemen der genannten Distinktionsrituale, des Gastmahls und des Duells, bildet, ist aber mit einem einzigen Begriff zu erfassen, nämlich dem der ›Mesalliance‹. Die Mesalliance ist das Leitsymptom einer Gesellschaft, die den Konflikt von Fortschritt und Dekadenz in sich austrägt« Ders.: *Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch*. Freiburg/Berlin/Wien 2011. (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae 151), 12.

70 Die Figuren beschreiben die Gegenwart häufig als eine Zeit des Niedergangs, so z. B. Dubslav: »›Das ist das Zeichen unsrer Zeit jetzt, ›angebrannt und angeätzt‹ (80); oder Cujacius »›Niedergangsepoche [...], diese Zeit des Abfalls‹« (241). Melusine erkennt jedoch in der bevorstehenden neuen Zeit etwas Positives: »›Aber wenn auch nicht eine glücklichere, so doch mindestens eine Zeit mit mehr Sauerstoff in der Luft, eine Zeit, in der wir besser atmen können‹« (324).

71 Vgl. hierzu im *Stechlin*: 97, 110, 113, 193, 411, 420.

72 Schmid, wie Anm. 1, 89.

73 Schmid stellt mit dem Begriff der ›direkten figuralen Benennung‹ eine Sonderform vor und bezeichnet damit die Markierung einzelner Wörter des Figurentextes im Erzähltext (Schmid, wie Anm. 1, 201 f.).

74 Vgl. hierzu im *Stechlin*: 30, 36, 50, 54, 76, 115, 119, 242, 243.

75 Schmid, wie Anm. 1, 89.

76 Der Dialog im *Stechlin* ist nicht vollkommen losgelöst von dem Erzähler; zu fragen ist, ob die Figuren tatsächlich eine »Autonomie« erreichen, wie

Katharina Grätz bemerkt: »Im Dialog befreien die Figuren sich von der Vormacht des Erzählers und erlangen Autonomie« Dies.: *Nicht bloß Typ und nicht bloß Individuum. Figuren in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen*. In: Lilith Jappe, Olav Krämer, Fabian Lampart (Hrsg.): *Figurenwissen. Funktionen von Wissen der narrativen Figurendarstellung*. Berlin, Boston 2012. (linguae&litterae 8), 259–278, hier 270.

77 Auch der Maler Cujacius wird als streitsüchtig dargestellt (vgl. 293).

78 Die Bedeutung der Namen und deren charakterisierende Eigenschaft, die den Figuren mitunter zuwider ist, wird im Erzähltext wiederholt thematisiert (vgl. 9 f., 165, 213, 242, 455).

79 Auch Czako bemerkt die phrasenhafte Ausdrucksweise anderer Figuren (vgl. 54).

80 Schmid, wie Anm. 1, 146.

81 Das Phänomen der Angleichung findet sich auch in folgender Passage, wenn die Erzählerrede den plauderhaften Ton der Figurenrede annimmt: »Daß der alte Graf das so leicht nahm, erfreute die Töchter sichtlich, und als Jeserich bald danach das Theezeug brachte, wurd' auch Armgard mitteilssamer und erzählte zunächst von Superintendent Koseleger und Pastor Lorenzen, danach vom Stechlinsee (der ganz überfroren gewesen sei, so daß sie die berühmte Stelle nicht hätten sehen können) und zuletzt von dem Museum und den Wetterfahnen« (341).

82 Vgl. hierzu exemplarisch im *Stechlin*: 29, 38, 51, 108, 112, 136, 197, 243, 260, 270, 299, 315, 323, 335, 380, 382, 384, 442, 453.

83 Andreas Blödorn, Daniela Langer: *Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette*. In: dies., Michael Scheffel (Hrsg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin 2006. (Narratologia 10), 53–82, hier 54.

84 Reinhart Meyer-Kalkus: *Vorlesbarkeit – zur Lautstilistik narrativer Texte*. In: Andreas Blödorn, Daniela Langer/Michael Scheffel (Hrsg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin 2006. (Narratologia 10), 349–381. Vgl. hierzu auch: Rüdiger Zymner: ›*Stimme(n) als Text und Stimme(n) als Ereignis*‹. In: ebd., 321–340, hier 329.

85 Meyer-Kalkus, wie Anm. 84, 352, 375.

86 Vgl. Theodor Fontane: *Der Stechlin* [1897/98]. Ungekürzt gelesen von Gert Westphal. Aufnahme Norddeutscher Rundfunk 1992.

87 Barbara Naumann: *Schwatzhaftigkeit. Formen der Rede in späten Romanen Fontanes*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam*. Würzburg 2000. (Sprache Ich Roman Frau; 2), 15–26, hier 24.

88 Vgl. hierzu exemplarisch folgende Textpassage: »Am meisten bemerkt wurde Gundermann, dessen der Rede halb zustimmende, halb ablehnende Haltung bei den versammelten ›Alten und Echten‹ (die wohl *sich*, aber nicht *ihm* ein Recht der Kritik zuschrieben), auch hier wieder ein Lächeln hervorrief« (449).

89 Vgl. exemplarisch im *Stechlin*: 18, 87, 109, 125, 230, 387, 389, 357.

»Was heißt *quitt*?« Nachgefragtes zu Fontanes gleichnamigem Roman

Rolf Selbmann

Quitt gehört zu den weniger bekannten Romanen Fontanes; *Quitt* gilt als Nebenwerk. Sowohl die zeitgenössische Kritik als auch die Literaturwissenschaft haben diesen, immerhin den viertlängsten Roman Fontanes, kaum geschätzt. Woran liegt das? Das nachträgliche Urteil späterer Leser scheint Fontanes eigenen Vorgaben zu folgen, hatte doch dieser die drastischen Kürzungen um ein Drittel, Streichungen und Verunstaltungen für den Vorabdruck Anfang 1890 in elf Folgen der *Gartenlaube* nicht nur klaglos hingenommen, sondern mit Blick auf deren Leserschaft (»aus der Schüssel, aus der 300 000 Deutsche essen, eß ich ruhig mit«) geradezu sanktioniert: »frei schalten zu wollen, ohne mir die Sache nochmal vorzulegen.«¹ Intern gestand er dann doch ein, »daß bei den starken Streichungen auch alle meine Feinessen gefallen sind« und von dem einen oder anderen aufgebauten »kunstvollen Gegensatz nicht viel übrig geblieben ist.«²

1. Kein Kriminalroman

Zu dieser Schiefstellung hat auch beigetragen, dass Fontane *Quitt* im Anschluss an seine Kriminalerzählung *Unterm Birnbaum*, ebenfalls 1885 in Fortsetzungen zuerst in der *Gartenlaube* erschienen, verfasst hat. Diese falsche Nähe reduziert *Quitt* auf einen Kriminalroman;³ auch andere Einordnungsversuche, die auf vergleichbare Sinndeutungs-Titel Fontanes wie *Unwiederbringlich*, *L'Adultera*, *Irrungen*, *Wirrungen* oder *Vor dem Sturm* verweisen, führen in die Irre (s. unten). Der Nachweis, dass sich Fontane bewährter Erzählmuster zwischen Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* und Flauberts *Madame Bovary* bedient,⁴ verortet *Quitt* literaturgeschichtlich auf eine »mittlere Stellung zwischen dem moralisierenden Theoretiker Schiller und dem späten Determinationsglauben des Naturalismus.«⁵ Erst neuere Untersuchungen, etwa zur »Bildwelt« des Romans, bemühen sich um eine Aufwertung.⁶

Im Unterschied zur Morderzählung *Unterm Birnbaum* ist *Quitt* kein Kriminalroman:⁷ Der vom Protagonisten erschossene Förster Opitz liefert zwar Ausgangspunkt, Kernkonflikt und Handlungsmotiv, kommt jedoch ohne jede Spannung auf den Tathergang und ohne detektivische Aufklärung aus. Im Mittelpunkt steht vielmehr ein Erzähler, der seine auktoriale Grundhaltung immer wieder zugunsten einer tiefen Einfühlung in seinen Helden aufgibt:

»Lehnert verwand es schneller, als er selber gedacht haben mochte. Hätt er klarer in seinem Herzen lesen können, so würd er gefunden haben, daß er eigentlich froh war, seines Gegners Schuldsomme wachsen zu sehn. Je mehr und je rascher, desto rascher muß die Abrechnung kommen, das war das Gefühl, das ihn mehr und mehr zu beherrschen begann.«⁸

Darin zeigt sich eine unverhohlene Sympathie des Erzählers mit seinem Helden, die diesen zu einer »Bekennnisfigur Fontanes« macht.⁹ So tritt uns Lehnert Menz nicht als eine bloße Spielfigur vor Augen, sondern als ein Psychogramm:

»Ja, das schmeichelte seiner Eitelkeit und gab ihm eine momentane Befriedigung, die meiste Zeit aber war er nicht bloß unzufrieden mit aller Welt, sondern auch mit sich selbst und konnte zu keinem festen Entschluß kommen. All das Sprechen von Krieg und Auswanderung und Salzsee war doch nur ein müßiges Spiel [...]« (326)

»Lehnert war klug genug, alles, was in diesen seinen Worten Trugschluß und Spiegelfechtereie war, zu durchschauen; aber er war auch veranant und befangen genug, sich drüber hinwegzusetzen, und so kam es, daß er sich wie befreit fühlte, nach all dem Schwanken endlich einen bestimmten Entschluß gefaßt zu haben.« (331)

»Denn wenn er schon, wie soviel andere, die Fähigkeit hatte, sich die Dinge, auch die schlimmsten, nach seinem Wunsch und Gebrauch zurechtzulegen, so war, im besonderen, alles, was sich gestern Abend ereignet hatte, so wunderbar glücklich für ihn verlaufen, daß selbst ein zu Trugschlüssen und Spiegelfechtereien minder geneigter Charakter als der seine Veranlassung gehabt hätte, sich über Gewissenskrupel einigermaßen hinwegzusetzen.« (341)

Aus dieser verständnisvollen Perspektive bewertet der Roman den Tod des Försters ausdrücklich nicht als Mord, weder in juristischem Sinn noch in der Einschätzung des Autors. Der Täter Lehnert Menz arrangiert vielmehr das Duell als eine Art Gottesurteil (331: »ich will es in Gottes Hand legen«); sucht immer wieder »nach einem weiteren Zeichen« (334) für die angebliche Rechtmäßigkeit seines Vorgehens, das er »in eine höhere Hand« zu legen glaubt: »Sein Schicksal soll über ihn entscheiden, nicht ich« (335). Auch wenn Lehnert bei diesem »Spiel« selbst Zweifel kommen (336: »Heißt das sein Schicksal befragen?«), »denn er wußte nur zu gut, daß er bis dahin

mit der Begegnungsfrage nur gespielt hatte« (337), so hält er doch an seiner Konfliktaufstellung als Duell fest. Er lässt dem Konkurrenten den ersten Schuss, der allerdings versagt (337). Seinen eigenen Doppelschuss deklariert er zu einem »Akt der Notwehr« (341). Im eigenen Selbstverständnis ist Lehnert trotz seiner Gewissensbisse »schuldlos«, er macht selbst »Meldung« über den Schwerverletzten (348) und initiiert die Suche nach ihm. Ein »Verdacht« gegen ihn (345) lässt sich schnell »herauslesen«, obwohl es keinen Beweis gibt; das sehen auch die Ortsbewohner so (354: »Ob sie's ihm beweisen können, das ist die Frage.«). Selbst die Aufzeichnungen des sterbenden Opfers entlasten ihn: »so wisse man, daß ich von einem Wilddiebe geschossen bin [...] wahrscheinlich ein Böhmscher« (356). Was noch schwerer wiegt, ist die ausdrückliche Abweisung eines Mordvorwurfs durch den Autor selbst. Nach der Besichtigung des Denkmals für einen von einem Wilderer ermordeten Förster, das den Rohstoff für den Roman handgreiflich ins Bild gesetzt hatte, schrieb Fontane an seine Tochter am 17. Juni 1885 aus dem schlesischen Krummhübel:

»Auf dem Denkmal steht »ermordet durch einen Wilddieb«. Ich finde dies zu stark. Förster und Wilddieb leben in einem Kampf und stehen sich bewaffnet, Mann gegen Mann, gegenüber; der ganze Unterschied ist, daß der eine auf dem Boden d. Gesetzes steht, der andre nicht, aber dafür wird der eine bestraft, der andere belohnt, von »Mord« kann in einem ebenbürtigen Kampf keine Rede sein.«¹⁰

Die Briefstelle muss freilich mit Vorsicht gelesen werden, da Fontane in seinen Kommentaren bekanntlich immer zugespitzter als in seinen Romanen formuliert. Eine ähnliche Einstellung legt Fontane auch seinem um Ausgleich bemühten Pastor Siebenhaar in den Mund. Hier ist dessen unterschwellige Parteinahme dann allerdings in die Perspektive eingetragen: »Das wird euch so gleich mit in die Wiege gelegt, und so nehmt ihr's als euer gutes Recht, und wenn ihr einen Grenzer oder Förster über den Haufen schießt, dann ist es nicht Mord, dann ist es Notwehr.« (268 f.)

Quitt verhandelt also keinen lupenreinen Mordfall wie in *Unterm Birnbaum*, sondern unterschiedliche Rechtsverständnisse einer solchen Tat. Auch der Täter entzieht sich nicht der Untersuchung, sondern legt »ein seltsames Verlangen« an den Tag, »Zeuge zu sein, wie's nun wohl kommen werde« (343), im sicheren Bewusstsein, »daß ich schuldlos sei« (348). Doch das untersuchungsrechtliche Verfahren verläuft gegen eine solche Selbsteinschätzung. Der Roman schildert es ausführlich als Farce, die nur scheinbar nach rechtsstaatlichen Prinzipien abläuft. Aus dem vermuteten »Verdacht« (354) wird, trotz der entlastenden Aufzeichnungen des Opfers, schnell ein Vor-Urteil, das sich als eindeutiger »Beweis« aus gibt: »Und ich wiederhole, der, der diesen Mord auf seine Seele geladen hat, ist kein anderer wie Lehnert Menz.« (358) Trotz »allerlei Zweifel« und Einwänden zugunsten

des Beschuldigten (358: »das beweise sein gutes Gewissen«) setzt sich eine immer schon voreingenommene Justiz durch, bis sie triumphieren kann: »Wir haben ihn!« (362)

2. Amerika

Neben der fehlerleitenden Parallelisierung mit *Unterm Birnbaum* leidet die Wertschätzung von *Quitt* unter der für Fontane ungewöhnlichen Verbindung zweier Schauplätze des Romans. So wird dem Roman vorgehalten, dass der erste Schauplatz Schlesien aus der Kenntnis von Fontanes Sommerfrischen durch topografische Genauigkeit ausgezeichnet, der zweite, umfangreichere amerikanische Schauplatz aber nur aus Lesefrüchten und dadurch unanschaulich zusammengestellt sei.¹¹ Diese unterstellte Zweiteilung zwischen Anschaulichkeit und bloßem Bücherwissen hat dazu geführt, die beiden Hälften von *Quitt* als auseinanderklaffende Teile, als »ein überaus heterogenes Gebilde«¹² oder gar als »ein disparates Gebilde«¹³ zu bewerten. Die neuere Forschung hat freilich gezeigt, wie präzise Fontane gerade den amerikanischen Teil an der dortigen Realität ausgerichtet hat – die sich allerdings schon kurz nach dem Erscheinen des Romans drastisch verändert hat und deshalb nicht mehr sachgerecht rekonstruiert werden kann.¹⁴ Nimmt man hingegen die (angebliche) Heterogenität der beiden Teile nicht als Mangel, sondern als Erzählerintention, dann lässt sich daran ein präzises Strukturmodell ablesen. Dann wären die beiden Teile nicht auf Kongruenz und somit auf plane Spiegelbildlichkeit angelegt,¹⁵ sondern sie fungierten als Gegenüberstellung, ja geradezu als Umkehrung der Ausgangskonstellationen.¹⁶ Das geistliche Oberhaupt der Mennonitengemeinde, Obadja Hornbostel, wäre dann nicht die Rückspiegelung des schlesischen Pastors Siebenhaar nach Amerika, sondern dessen korrigierte, ins praktische Leben eines ganz anderen gesellschaftlichen Modells übertragene Version. Siebenhaar mag ja ein gutmütiger Pastor sein, der es mit seinen Schäfchen gut meint. In seiner seelsorgerischen Praxis ergreift er, obwohl er sich selbst als vermittelnde und neutrale Instanz hinstellt, entschieden Partei für den Vertreter der staatlichen Ordnung und für das Recht der Mächtigen. Dass er Lehnert öffentlich »angepredigt« und dem Förster »recht gegeben« hat (280), sieht auch die Dorfgemeinschaft als offensichtliches Unrecht und als einseitige Parteinahme. Der amerikanische geistliche Führer hingegen zeigt als »Wegweiser« »in die rechte Richt« (430), gleichsam als die Projektion dieses Strukturmodells von Richtung und Gegenrichtung.¹⁷ Er nimmt auch, als Vorausdeutung des Romans, ohne dass er es wissen kann, mit seinem Spruch: »Wer das Schwert nimmt, soll durch das Schwert umkommen« (430), die hartherzige Interpretation Espes am Romanschluss wörtlich auf (507).

Der nach Amerika ausgewanderte, dauernd herummäkelnde Kaulbars wäre dann nicht bloß die Karikatur der unnachsichtigen preußischen Prinzipienreiter Opitz und Espe, sondern mit seinen Gegenfiguren auf vielfältige und unterschwellige Weise verbunden. Kaulbars trägt schon in seinem Namen die Spuren des schnappenden Raubfischs Barsch. Seine in Deutschland verbliebene Schwester »Kaulbars, nunmehrige Hecht« (456) und Opitz' »hechtgrauer Rock« (264) zeigen diese geheime Verwandtschaft an. Der amerikanische Kaulbars steht auch als ein Exempel dafür, wie preußische Kardinaltugenden, versetzt in eine republikanische und obrigkeitsstaatsfreie Gesellschaft, sich als lächerliches und verstiegenes Gemäkel über eine angeblich verkommene Gegenwart entpuppen. Kaulbars bleibt Preuße noch in der Karikatur, beginnend mit seiner »in mehr als einem Stück anfechtbaren« Postadresse (457: »Herrn Martin Kaulbars aus Preußen (Kreis Ost-Havelland), zur Zeit in Nogat-Ehre bei Darlington«), ist »sauertöpfisch« und »hat an allem was auszusetzen« (386), »ein Besserwisser, der sich dem neuen Lande, drin er nun lebt, nicht anbequemen und alles nach der Weise seiner alten Heimat anordnen und regeln will« (392). Während Lehnert »das Alte drüben gelassen« hat, wollen die Kaulbarse »alles preußisch machen« (394). Aus dieser Haltung spricht »ein unendliches Von-oben-herab, ein Dünkel«, der darauf abzielt, durch dauernde Mäkeleien »den Amerikanern ihre Sünden vorzuhalten« und ihnen eine mangelhafte Kulturentwicklung zu unterstellen (402: »Kaum einer ist trocken hinter den Ohren«), die jüngere amerikanische Geschichte als »Schwindel« und als »verloddert« zu erklären, »weil sie keinen richtigen Gott haben. Und wo sie keinen richtigen Gott haben, da haben sie auch keine Pflicht und keine Ehre« (403). Kaulbars setzt dagegen seine verklärten Erinnerungen an die preußisch-deutschen Einigungskriege, die in den Werten von »Dienen«, »Gehorchenkönnen«, »Strammheit« und »Propreté« gipfeln (405). Der Roman setzt gegen solche »preußischen »Kameraden«« (405) den französischen Kriegsteilnehmer und Kommunarden L'Hermite ab, der »nichts von der selbstgefälligen Enge« hat, was dem (ehemaligen) »Landesfeinde«, jetzt »mon cher ennemi«, einen »freundschaftliche[n] Verkehr« erlaubt (406). In der sprachlichen Verfremdung aus dem Mund des Franzosen gerät Kaulbars, spitzzüngig reduziert zum »tête carrée« (414, 466), zur Verkörperung deutsch-preußisch-protestantischer Untugenden, als »bêtise allemande« wie »Monsieur Luther«, »ein Mann ohne Taille«, zum »Typus eines Deutschen« (466).

Trotz solcher Entgegensetzungen hat das jederzeit gültige, allgemeine Rechtsempfinden als moralischer Kern jeder Rechtsordnung, auf das man sich in Schlesien berufen hatte, auch in den USA der Mennonitengemeinde Bestand, freilich ohne preußische Engstirnigkeit. Lehnert hatte sich noch in Schlesien auf gutes altes Recht berufen (317: »Was dem einen recht ist, ist dem andern billig«), das er auch in Amerika hochhält, wenn es nicht in der

verknöcherten Hohlform preußischer Obrigkeitsordnung auftritt (287: »Unterschiede sind Gottes Ordnungen«, sondern die rechte »Form« hat: »Bloß der Befehl rein als Befehl, bloß hart und grausam, da kann ich nicht mit, das kann ich nicht aushalten.« (381) Schon der Name der Siedlung in der neuen Welt, »Nogat-Ehre« (383: »das ihn friedlich wie die Sterne zu grüßen schien«), ist moralisches Programm und unterscheidet sich von den verkorksten Orten in Schlesien, die schon so heißen: »Wolfshau bei Krummhübel« (265). In diesem neuen Dunstkreis wird sich auch Lehnerts Einschätzung seiner zurückgelassenen Vergangenheit verändern: »Wie war sein Leben verlaufen? Unter Abenteuer und Gewalttätigkeit und unter Auflehnung gegen Ordnung und Gesetz« (383). Aus der affirmativen Pestalozzi-Lektüre im mennonitischen Familienkreis lässt sich ein ganz anderer Ordnungsbegriff ableiten: »Der Menschen Herzen müssen in Ordnung sein, wenn sie glücklich sein wollen« (445).

Dabei unterliegt Fontane gar nicht der Versuchung, dieses Auswanderer-Amerika als Utopie einer rechtlich freieren neuen Welt zu entwerfen, die sich Schlesien-Preußen diametral gegenüberstellt. Lehnert ist ja kein repräsentativer deutscher Amerika-Auswanderer des 19. Jahrhunderts, wie er als typisierte Figur in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Lehnerts erste Kenntnisse von Amerika entstammen dem Kontext seiner als Erfüllung begriffenen Militärzeit während des Deutsch-Französischen Kriegs.¹⁸ Was er dort »von Urwald und Prärie, von großen Seen und Einsamkeit« liest, erweckt eher sein »Grauen«: »Einsamkeit! Nein, nein, *nicht* Einsamkeit« (297) – immerhin aus einem Buch, das »Die Neue Welt oder *Wo liegt das Glück?*« heißt (299). Auch die »Touristen von eleganter und beinahe weltmännischer Haltung«, die den Eindruck erwecken, dass sie »drüben« gewesen sein mussten (301), hinterlassen in Schlesien eher den Eindruck von Witzfiguren. Für Lehnert hingegen lebt Amerika aus der Erwartung auf eine unter politisch-sozialem Gesichtspunkt verbesserte Welt gegen die »jämmerliche Welt hier«, »eng und klein«, einen »Polizeistaat«, bestückt mit »Herren und Grafen« und »lauter Knechten und Bedienten« (312). Dabei hat dieser Drang Lehnerts, »übers Meer zu gehen«, mit seiner Liebe zur Heimat, »sein Schlesierland, seine Berge, seine Koppe« zu kämpfen (330). Schon das Absingen des Schlesierland-Lieds erweckt »tiefste[s] Heimweh in seinem Herzen« (332) noch in seiner Heimat.

3. Amerika als Preußen

Fontanes Amerika hebt nicht auf Alterität oder Fremdheit ab, sondern auf Ähnlichkeit. Das Bergland der »Indian-Territories« verhält sich zu den übrigen USA wie Schlesien zum preußischen Reichskörper (373). So leben auch die dorthin ausgewanderten Deutschen in einer Art exportiertem

Preußen, wenn sie »nichts Englisches« mögen und dafür unterschiedslos »von Chattanooga und Grant und Sheridan und von Bismarck und Moltke und Old William« plaudern (377). Dies kann sich bis zur Parodie steigern, wenn »sämtlich gute Deutsche« »ihre vierkantigen Köpfe« wie »ihre kern-deutschen Namen« präsentieren: »Bartels und Nickel, Kräbhiel, Stauffer und Penner« (428). Dieses amerikanische Deutschtum in vollem Selbstbewusstsein (384: »Er sagt, die Deutschen seien die besten«) lässt sich sogar noch steigern: »Du bist nicht bloß ein Deutscher, du bist auch ein Menno-nit« (378). Für Lehnert erfüllt diese neue Welt die Erwartungen aus der Heimat sogar in gesteigertem Maße: Der Buchtitel von damals, »Die Neue Welt oder *Wo liegt das Glück?*« (299), scheint sich wörtlich zu erfüllen (382: »Wer dich hat, hat das Glück« (382), die Vergangenheit intensiviert sich in der Gegenwart: »als wären es alte Zeiten und als täten sich Heimat und Glück noch einmal vor ihm auf« (385). Lehnerts Sehnsucht nach »einer ihm verlorengegangenen Welt« (398) löscht völlig aus, ob hier eine temporale oder eine geografische Differenz gemeint ist.

In diesem neuen Amerika lässt Fontane deutsche, ja preußische Werte, Traditionen, Bräuche und Folklore nicht bloß unbestritten gelten, sie wirken sogar noch unmittelbarer als in der alten Heimat. »Kraut und Knödel und eine Garnitur gebratener Speckschnitten« schaffen die passende Atmosphäre (424: »von allem halbschlesisch angeheimelt«), noch mehr ein Ausflug am »Sedantag«, der Lehnert solche »Bilder vor der Seele« aufgehen lässt (417) – der Erzähler gebraucht übrigens dieselbe Formulierung für das halb-tröstliche Ende des Romans (507: »und Bilder anderer Tage standen auf einen Augenblick wieder vor Geraldines Seele«). All das zeigt, dass Lehnert Gegenwartsrealität und Vergangenheitserinnerung nicht mehr auseinander halten kann (418). Das Absingen deutscher Kirchenlieder und »natürlich Rübezahl« erwecken »einen altheimatlichen Sinn« (437); Weihnachten gerät zu einer Art Parodie seiner selbst, erst mit der »Herstellung aller Arten von »German Toys«, also von Hampelmännern, Stehaufs und Sägebirnen«, ausgerechnet durch den französischen Kommunarden (455), dann mit Pfefferkuchenbäckerei (457), einem »preußisch-hyperboreischen Tannenbaumkultus« und der »Herstellung einer transparenten Krippe (466) bis hin zur »Frage, wie Bierkarpfen auch ohne Bernauer Bier gekocht werden« können (467).

Geht man wie die Beteiligten »ernsten Betrachtungen nach« und sucht nach »Bedeutung« auch in »solchen Nebensachen« (453), dann erweist sich diese »Sentimentalisierung der Wirklichkeit«¹⁹ Fontanes als dichtes Geflecht von Bezüglichkeiten und Bezugnahmen. Die Besserwisserei, dass Ruth von einer Kreuzotter gebissen wird, obwohl es in Amerika keine Kreuzottern gibt, fällt als falsch verstandener Realismus ins Leere. Denn mit dieser Schlange kommt nicht nur ein unmittelbarer Bibelbezug zum Tragen, sondern ein gesteigerter, da dieses Getier auch noch das Zeichen

des Kreuzes auf sich und in seinem Namen trägt. Schließlich war das Kreuz in *Quitt* zu einem nicht geheimen Leitmotiv aufgerückt, angefangen vom Eisernen Kreuz, das Lehnert eigentlich zusteht und das sich Opitz zum Zeichen seiner Vorrangigkeit aneignet, das den Roman in vielfachen Erwähnungen durchzieht (310: »die Geschichte von dem Kreuz immer und immer wieder aufzutischen«). Dieses Kreuz wird für Lehnert geradezu zur Phobie, zur Übertragungsfigur für seinen Blick auf Opitz: »Um das Kreuz hat er mich gebracht, aber mein Haus- und Lebenskreuz war er von Anfang an« (330). Folgerichtig träumt auch sein Spiegel-Zerrbild L'Hermitte von einer Gespenstererscheinung mit einem »Kreuz vor der Brust« (415). In Amerika wird die katholische Maruschka immer wieder das Kreuz schlagen (430) oder sich »demonstrativ« mit einem Kreuz zu schaffen machen (423). Am Ende wird Lehnerts Sarg mit einem Bahrtuch bedeckt, »in das ein großes silbernes Kreuz eingestickt war« (499). Dieses dichte Netz biblischer und mythologischer Anspielungen und Verweisungen ist herausgearbeitet worden.²⁰ Solche Bezüge sind sinntragend, etwa wenn Opitz' Jagdhündin(!) Diana Lehnerts Silberhahn umbringt oder wenn dieser Hahnentod ausdrücklich in Beziehung zum von Lehnert erschossenen Hasen gerückt wird (320 f.). L'Hermites Fensterkreuzvision wird von Lehnert über das Bild der dazu nötigen »Leiter« (415) sehr schnell zu jener »Himmelsleiter« überführt, auf der die Engel herniedersteigen (416) und damit eine eigene alttestamentarische Bildlichkeit eingeleitet. Lehnerts Werbung um Ruth wird von Obadja mit Jakobs Werbung um Rahel parallelisiert (476) und damit auch die mittlerweile vergangene Zeitspanne seit dem Tod Opitz' (482: »sieben Jahre«) eingespielt. Als zweiter Jakob, dem im Kampf mit dem Engel die Hüfte ausgerenkt wurde, stirbt auch Lehnert; ihm »war der Hüftknochen aus dem Gelenk gesprungen« (493).

Verführt von solchen Bezüglichkeiten darf man sich nicht dazu verleiten lassen, Figurenparallelisierungen überzustrapazieren, auf dass sie nicht in Schiefstellungen geraten. So steht die Figur des schlesischen Pastors Siebenhaar für geistliche Autorität, rückt zugleich aber auch in ein fragwürdiges Licht, weil sie sich im Konfliktfall sofort bedingungslos auf die Seite der Obrigkeit stellt (280: »Aber er hat den Spieß umgedreht und hat Opitzen recht gegeben. Und das ist nicht recht.«). Siebenhaar passt damit in die Reihe von Fontanes Geistlichenfiguren.²¹ Auch Obadja Hornbostel fungiert in seiner Gemeinde als geistliches Oberhaupt, »eine Art Bischof«, wie Fontane schon früh bei seinen Mennoniten-Studien herausgefunden hat,²² aus der Sicht Tobys sogar beinahe »Papst« (397). Gleichzeitig ist Obadja aber eine von jedermann akzeptierte Autorität ohne offizielle Stellung; nicht nur das unterscheidet ihn vom schlesischen Siebenhaar als einem Vertreter der Amtskirche. Obadja verfiert zwar die (amerikanischen) Ideale von Freiheit und Demokratie, aber nicht als Wortführer eines *american way of life*, sondern ausdrücklich unter Berufung auf die alteuropäische, gar preußische

Rechtsordnung, an die es zwar anzuknüpfen gilt (391: »um dieser Tugenden und vor allem auch um der Nüchternheit willen sind mir die Preußen am liebsten«), freilich nicht mit Bezug auf die Gegenwart, sondern im Rückgriff auf die Zeit des aufgeklärten Absolutismus, als die preußischen Fürsten »die ersten Diener« ihres Staats gewesen seien (391). Mit dieser Vorprägung sieht er die amerikanische republikanische und demokratische Gegenwart durchaus kritisch: »Denn die Freiheit, deren wir uns hier rühmen und freuen, ist ein zweischneidig Schwert, und die Despotie der Massen und das ewige Schwanken in dem, was gilt, erfüllen uns, sosehr ich die Freiheit liebe, mit einer Unruhe, die man da nicht kennt, wo stabile Gewalten zu Hause sind.« (391)

Auch wenn Obadja hier die Genauigkeit seiner Anspielung auf das »Schwert« (430 und 507: »Wer das Schwert nimmt, soll durch das Schwert umkommen«) nicht wissen kann, so verknüpft er doch Lehnerts Verschuldung in der Heimat mit den neuen Lebensverhältnissen. Dieses neue Leben, nämlich »kein Regieren, und einfach ein Geist der Ordnung und Liebe«, lässt die Utopie eines amerikanischen *melting pot*, noch bevor der Begriff gängig wurde, als »bunte Menschenmasse«, »nicht einmal durch das Band gemeinsamer kirchlicher Anschauungen zusammengehalten« (399), in der Verdichtung auf »Hausgenossenschaft« und »Familie [...] nach Art eines großen Vogelbauers« als »happy family« (400) entstehen. Fontane hat diese Konstruktion ausdrücklich als eine »Finesse« bezeichnet, auf die es besonders ankäme, nämlich »Feindliches, diametral Entgegengesetztes *friedlich*« zusammenzuführen und dem »preußischen Sechs-Dreier-Hochmut« entgegenzustellen.²³

Auch L'Hermite, der Franzose »mit dem zölibatären Namen«,²⁴ hat wie alle aus Europa Gekommenen nur angeblich »das Alte drüben gelassen«; »aber eigentlich halten sie fest am alten«; diese »alt mitgebrachten Ideen« nähren jedoch seine Einbildung, »der Neueste der Neuen« zu sein (394). L'Hermite ist nicht nur eine dritte Kontrastfigur zu Lehnert,²⁵ weil er wie dieser ebenfalls am Deutsch-Französischen Krieg beteiligt war, an den 70er Krieg die Ausrichtung seiner Lebenslinie bindet und ebenfalls (mehr als) einen Toten zu verantworten hat: »daraufhin wurden die Geiseln erschossen ... Und der letzte war der Erzbischof ... Ich übernahm selbst das Kommando« (409). Der Erzähler betont diese Parallelisierung ausdrücklich: »die beiden sonderbaren Schwärmer, von denen der eine den Erzbischof von Paris und der andere den Förster Opitz auf dem Gewissen hatte« (434). In Obadjas Haus lebt Lehnert »dem Zimmer gegenüber, das von Monsieur L'Hermite bewohnt wurde« (395), entwickelt freundschaftliche Gefühle zum ehemaligen Feind (406: »mon cher ennemi«), der als eine Art verkehrter Kaulbars vorgibt, »die nationalen Vorurteile hinter sich zu haben«, und als ehemaliges (führendes) Mitglied der Pariser Kommune als »Fanatiker« an seiner »Menschheitsbeglückungsidee« festhält (396).

Darüber hinaus ist L'Hermite »ein Erfindergenie« (397), sein Zimmer ist ein »sehr unordentliches Durcheinander von Schlosserwerkstatt und chemischem Laboratorium«, was wiederum auf »L'Hermites Vergangenheit« beim Basteln von »Nihilistenbomben« (407) und seine »große Zeit« während der Zeit der Pariser Kommune (408) zurückweist. Auch dadurch wie auch durch seine Amerikageschichte – L'Hermite in Portland, Lehnert in San Francisco – liefert er ebenfalls ein Zerrbild zu Lehnerts früherer Existenz (410: »Ist eins wie das andere«). L'Hermites Leben ist zeitversetzt parallel und zugleich kontrastiv zu demjenigen Lehnerts verlaufen. Beide betrachten die Kriegseignisse »von Solferino bis Sedan« als ihre »Glücks- und Zufriedenheitsepoche« (411, vgl. auch 325), wenngleich L'Hermite »das Kreuz der Ehrenlegion zuerkannt« (411), Lehnert das Eisener Kreuz jedoch verweigert wurde. Das Prinzip, nach dem L'Hermite zu handeln vorgibt: »Wer des Kleinen nicht achtet, ist des Großen nicht wert« (411), wird nur von ihm so eindeutig formuliert. Dieses Prinzip wird, freilich in Schrägstellung aus dem Munde des Rechnungsrats Espe, am Schluss des Romans auch zur Charakterisierung von Lehnerts Leben angewendet werden: »über das Nebensächliche die Hauptsache nicht vergessen« (507).

Solches und weiteres Ausgreifen nach vorne und hinten lässt sich bis in die formale Kapitelgliederung von *Quitt* nachweisen. Zieht man das letzte der 37 als eine Art Coda ab, dann entblättert die Kapitelnummerierung ein formales Dreier-Muster und seine Vervielfachungen: vor dem 12. Kapitel findet Opitz den Tod; im 15. kommt Lehnerts Flucht zur Sprache, im mittigen 18. Kapitel zieht Lehnert in Nogat-Ehre ein; im 21. Kapitel werden wir mit L'Hermite bekannt gemacht, im 24. erfahren wir von Lehnerts Zusammenbruch, im 27. Kapitel von der Beerdigung des Gunpowder-Face. Das 30. Kapitel berichtet von Lehnerts weihnachtlich ausgelöster Liebe zu Ruth, während das 33. Kapitel die Wende bringt, dass es mit Ruth nichts werden kann (485: »wie vom Blitz getroffen«), und Toby vermisst wird, so dass Lehnert zu seiner tödlich endenden Rettungsaktion aufbrechen wird. Das 36. Kapitel enthält dann die Beerdigung Lehnerts und Obadjas Brief nach Schlesien.

Ein vergleichbares Prinzip wechselseitiger Bezüglichkeiten, die sich nicht in eine einfache Spiegelung auflösen lassen, gilt auch für die Namen – alle sind sprechend, widerstehen aber der platten Analogiebildung. Fontane hatte ja die realen Namen seiner mündlichen Quelle, in der ein Wilderer namens Knobloch einen Förster Frey erschossen hatte, passend »umgetauft«²⁶ und sogar seinem amerikanischen Schauplatz, dem »Minnesota-Dorf« »wenigstens Minne im Lokalnamen« verpasst.²⁷ Bei der Wahl des Namens für seinen Protagonisten legt Fontane mehrere Spuren in verschiedene Richtungen aus, weniger beim Nachnamen »Menz«, will man diesen nicht als Anklang an »Mensch« lesen, zumal L'Hermite Lehnert Menz ein dazu passendes französisches »Zertifikat« aufdrückt (413): »Caïn

Le Sentimental« (414). Im erhaltenen Entwurf hatte Fontane übrigens noch schärfer formuliert: »[gestr. Revolutionair] Assassin sentimentale.«²⁸ Dazu passt genau die gemeinsame Namensauslautung mit seinem Opfer »Opitz«, ein »Name voll Unbefangtheit«, der höchstens weitläufig regional angehaucht wirken soll (470: »denn die Sachsen und die Lausitzer sind schon wie halbe Schlesier«). Mit Opitz hat Lehnert Menz mehr gemeinsam, als er wahrhaben will: »daß es beide harte Steine sind« (277); »er hat so was wie Opitz selber« (279), wissen die Dorfbewohner. Beim seltenen Vornamen »Lehnert«, der nicht »historisch oder lokal fundiert« ist, war für Fontane sein »guter Klang« entscheidend.²⁹ Der Vorname wird in Amerika wie ein Nachname verwendet (421: »Mister Lehnert«) und enthält einen etymologisch eindeutigen Rekurs auf das ständische Lehenswesen, das zwar im konstitutionellen Staat Preußen rechtlich abgeschafft ist, unter der Oberfläche als tradiertes Herrschaftsverhältnis aber weiter wirkt und den Kern des Konflikts zwischen dem im Grafendienst tätigen Förster Opitz und dem Staatsbürger Lehnert Menz bildet, der auf sein »Recht« auf Waldnutzung, sei es »Holz« oder Wilderei, pocht (280). Auch die »Auflehnung gegen Ordnung und Gesetz« (383) trägt Lehnert schon in seinem Namen mit sich. In Amerika kommen andere Analogien zu Lehnerts Vornamen an die Oberfläche. Im Empfehlungsbrief an Obadja wird er als »Lionheart« eingeführt (373), während man bei der Auswahl einer gemeinsamen Romanlektüre sich auf Pestalozzis »Gertrud und Lienhardt« auch deshalb einigt (439), weil der »Kalendername« zur Identifikation geradezu einlädt (389: »Und wenn du so bist wie Lienhardt«). Pestalozzis Erfolgsroman von 1781 ff. heißt in Wahrheit allerdings *Lienhard und Gertrud* und folgt in der Fehlleistung der Spur, die Fontane bei seiner Arbeit am Roman in seiner brieflichen Anforderung ausgelegt hatte, als er bat, »die 3 oder 5 Bändchen »Gertrud und Linart« (oder Linhardt) zupacken zu wollen; das betr. Kapitel ist schon geschrieben, aber das Richtige für das vorläufig bloß Angenommene muß noch hinein.«³⁰ Pestalozzis Roman und seine männliche Titelfigur bietet für Lehnert die ideale Projektionsfläche, beginnend mit der »Vorrede« (440: »Das sind schlechte Leser, die von Vorreden nichts wissen wollen«), die bald zum »Leitmotiv für das Ganze« erhoben wird (441). Während Obadja über dem Schweizer Roman im Gegensatz zu »allen deutschen und namentlich über allen preußischen Büchern« den Geist der Freiheit, »die Gleichheit der Menschen« und die »Republik« wehen sieht (441), findet Lehnert darin »seine eigene Lebensgeschichte: »Lienhardt, das war er selbst, und der böse Vogt, der den armen Lienhardt gequält und zum Schlechten verführt, das war Opitz.« (442) Noch deutlicher zeigt sich Lehnerts bedingungslose Gleichsetzung in den angestrichenen Stellen, sogar mit »Nebenstrichelchen«, bei seiner heimlichen Einzellektüre des Romans (445).

4. Zeitgeschichte

Im Vergleich mit anderen Gesellschaftsromanen Fontanes zeichnet sich *Quitt* durch eine besonders intensive Verwebung mit der Zeitgeschichte aus. Der Roman spielt in dichter Nähe zu seiner Entstehung ab Juni 1885 (268: »Ich lebe nun hier seit Anno 29, und noch zwei Jahre, dann hab ich mein Jubiläum«). Diese Jahre nach dem Deutsch-Französischen Krieg »in der Nähe des deutschen Kronprinzen«, »den Einzug in Paris unter Bismarcks Augen« (375) und die Reichsgründung finden ihren Niederschlag in den prägenden gemeinsamen Kriegserlebnissen von Lehnert und Opitz. Während der Förster im Krieg als »Oberjäger« den preußischen Kadavergehorsam von seinen Untergebenen verlangt, erweist er sich gleichzeitig als »Neidhammel« (270) gegenüber dem tatsächlichen Lebensretter Lehnert. Als »Quäler« und »Schuffer« schikaniert er nicht nur seinen Untergebenen Lehnert, weil dieser »ihm zu forsch und zu freiweg und zu wenig untertänig« war (278); gegen die Verleihung eines durch Tapferkeit wohlverdienten Eisernen Kreuzes an Lehnert (278: »Opitz hat ihm das Kreuz gestohlen«) intrigiert er in typisch preußischem Verhalten einer Beamtenexistenz (278: »nach oben hin kriecht er, und nach unten hin tritt er«). Er schafft es auch, dass er selbst den Orden erhält, um ihn dann im späteren Zivilleben demonstrativ und einschüchternd zur Schau zu stellen.³¹

Diese aus der Kriegszeit stammende Konkurrenzsituation zwischen Lehnert und Opitz überlagert und verschärft die persönliche Feindschaft mit einem politisch-sozialen Konflikt. Dessen Wurzeln reichen freilich tiefer; der Roman lässt nur wenig davon, dies allerdings vielsagend, erkennbar werden. Bei der Beschreibung von Lehnerts Anwesen verweist der Erzähler darauf, dass hier »gesamtes Acker- und Heideland in alten Zeiten ausschließlich Stellmacher Menzsches Eigentum gewesen war« (290 f.). Die dann – mit vager Zeitangabe (291: »Das war jetzt runde dreißig Jahr«) – errichtete Försterei ist offenbar als Folge einer Enteignung entstanden; auch hier deutet der Text mehr an, als er erklärt.³² Die Kontrastwirkung zwischen der neu gebauten Försterei »mit ihrer Sauberkeit und ihrem roten Dach« und der baufälligen Stellmacherei wird jedoch dadurch in ihrer Wirkung auf den Kopf gestellt, als die Stellmacherei die »fette Seite« des Grundstücks einnimmt und dort »kastellartig auf alles unmittelbar Umhergelegene herabsah« (291). Lehnerts »malerische Kastellinsel« wirkt deshalb doppelt provokant auf Opitz, »ohne daß er es zugab, die Hochlage der Stellmacherei dort drüben einfach als einen Tört empfunden hatte« (291). In sozialgeschichtlicher Übersetzung: Schon durch die Gebäude- und Grundstückssituation überschichten sich in der schlesisch-preußischen Provinz zwei unterschiedliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse. An der Oberfläche besteht im Neuen Kaiserreich auf dem Papier Rechtsgleichheit aller Staatsbürger, freilich ohne Bürgerrechtsgarantien, auch wenn

dieser Staat faktisch ein »Polizeistaat« (312) ist. Unter dieser Oberfläche haben die alten ständischen Privilegien aber immer noch ihre Gültigkeit. Lehnert, der die eigentlich abgeschaffte Lehensherrschaft noch in seinem Namen mit sich herumschleppt, betont vom Anfang des Romans an die neue Rechtsgleichheit, in der die alten standesrechtlichen Privilegien nichts mehr gelten dürfen (264: »Ist der denn dein Herr?«); aus der Sicht der Verfechter der alten Ordnungsmächte wird ihm dies als »Stolz« und »Übermut« ausgelegt (326). Der Förster Opitz hingegen pocht auf herrschaftliche »Unterschiede«, die zugleich auf eine höhere Ordnung verweisen und gesamtherrschaftsstabilisierend wirken (289: »Unterschiede müssen sein, Unterschiede sind Gottes Ordnungen«). Lehnert ist ihm auf Grund seiner überdurchschnittlichen Bildung und der unterschwellig politischen Ausrichtung seines Widerstands dagegen ein besonderer Dorn im Auge; für Opitz hängt die gesamte preußische Staatsordnung daran:

»Nein, die Welt geht nicht unter. Aber Ordre parieren geht unter, Ordre parieren, ohne das die Welt nicht gut sein kann. Und heut am wenigsten, wo jeder denkt, er sei ein Graf oder Herr und könne tun, was ihm beliebt, und sei kein Unterschied mehr. Das ist die verdammte neue Zeit, die das Maulhelden- und Schreibervolk gemacht hat, Kerle, die keinen Fuchs von einem Hasen unterscheiden können, trotzdem sie beides sind. Geh mir damit. Ich weiß, was ich zu tun hab. Und dieser Bengel, dieser Herr Lehnert Menz, gehört auch dazu, hat die Glocken läuten hören, schwatzt und quatscht von Freiheit, will nach Amerika gehen und hat keine Ahnung davon, daß sie da drüben noch ganz anders heran müssen als hier, sonst holt sie der Teufel erst recht und lacht sie mit ihrer ganzen Freiheit aus. Ich sage dir, *hier* ist es am besten, hier, weil wir Ordnung haben und einen König und eine Armee und Bismarcken. Ich sage dir, was die Richtigen sind da drüben, die lachen, wenn sie von Freiheit hören; denn sie wissen am besten, daß nichts dahinter ist.« (289)

Diese Stelle ist als Schlüsselszene deshalb zentral, weil Fontane hier nicht nur die tradierte Obrigkeitsordnung (»Graf oder Herr« statt »Herr Lehnert Menz«) und die »neue Zeit« mit einer der politischen Bildung geschuldeten Aufklärung (»Schreibervolk«; »hat die Glocken läuten hören«) konfrontiert, sondern auch schon den Blick auf »Amerika« als Verheißung von »Freiheit« öffnet, der Lehnert folgen wird. Darüber hinaus lässt Fontane Vorausdeutungen spielen, etwa den »Hasen«, den Lehnert erschießen und der den Konflikt endgültig zuspitzen wird, oder im von Opitz eingeführten »Fuchs«, der darauf hindeutet, dass Opitz' Jagdhündin Diana Lehnerts geliebten Silberhahn zur Strecke bringen wird. Zudem bringt der Dreiklang »einen König und eine Armee und Bismarcken« des Neuen Reichs auf den Begriff von autoritärer Monarchie, Militärstaat und rücksichtslosem Umgang mit jeder innenpolitischen Opposition. Obwohl der Förster Opitz »nicht sein Vorgesetzter« ist (290), selber »in Dienst und

Lohn« (288) einer Herrschaft steht, leitet er daraus einen herausgehobenen Status gegenüber dem eigentlich unabhängigen Staatsbürger Lehnert ab, was dieser zurückweist: »Ach was, der Herr! Ein Diener ist er. *Ich* bin ein Herr, wenigstens eher als er, und kann machen, was ich will.« (294)

Lehnerts Mutter hingegen hat »die alte Geschichte« noch ganz aus der Kriechezeit« so internalisiert (264), dass sie ihr unterwürfiges Verhalten auch in der Gegenwart unbeirrt fortsetzt und in drastischer Verkürzung sogar noch zuspitzt: »Opitz ist Obrigkeit und ein guter Mann und steht eigentlich in Gottes Namen da« (307). Die Abweisung durch ihren Sohn als »Unsinn«³³ bleibt ohne Wirkung. Die Untertanenseele der Mutter zeigt bei aller Biegsamkeit vor der angeblichen Macht, in der Hoffnung, einen »gnädigen Abschiedsblick« von Opitz zu erhaschen (324), auch ihre brutale Seite des willfährig unterwürfigen Untertanen, die sich sentimental verbrämt, etwa »beim Gänseschlachten«.³⁴

Der beim waldbesitzenden Grafen in Dienst stehende Förster hingegen leitet aus dieser seiner Position einen besonderen Respekt ab, »weil er im Dienst ist und die Gerichte neben und hinter sich hat« (314). Den Schmuggler Lehnert hat Opitz »an die Grenzaufseher verraten« (270), was Lehnert schon Gefängnishaft eingebracht hat und bei jedem weiteren Delikt zu »einer zweiten Verurteilung« (325) und zum strafverschärfenden »Wiederbetretungsfall« führt (327). Der Förster gibt daher keine behördliche Anzeige auf, zu der es eindeutiger Beweise bedürfte, sondern schreibt einen »Bericht an den Grafen« (327) und macht damit den neuen Pseudo-Rechtsstaat zum Büttel der alten Standesinteressen. Dieser Bericht gerät in der indirekten Aussage der Dienstmagd Christine besonders scharf, weil Christine vorgibt, wörtlich zu zitieren. Lehnert erscheint darin als zu »jeder Tat« fähig (328: »das Wort »jeder« ist noch extra rot unterstrichen«), Lehnerts Vergehen wird sogar als übergreifende »Widersetzlichkeit« mit staatsgefährdenden Implikationen dargestellt, so dass Lehnert als »Verführer für die ganze Gegend« und als »Aufwiegler« denunziert wird (328), was den Anzeiger Opitz wiederum als »einen pflichttreuen Mann« und als »eine Stütze von Land und Thron« (329) erscheinen lässt, während er von außen besehen als die »ins Teuflische gesteigerte Inkarnation der Obrigkeitseinnung« auftritt.³⁵

Dieser Konflikt zwischen einem sich rechtsstaatlich gebenden Obrigkeitsstaat und dem ständischen Privilegienstaat alter Ordnung entzündet sich am alten Adelsrecht der Jagd, von dem die anderen Staatsbürger (früher Untertanen) ausgeschlossen sind und das diese nun als ihr »Recht« einfordern – dass man »das Verbotene nicht bloß tut, sondern sich´s auch noch berühmt« (308). Wilderei und Schmuggelei fungieren also nicht als Eigentumsdelikte, sondern als Widerstandsbekundungen gegenüber ständischen Vorrechten.³⁶ Lehnert ist selbst in diesem Zwiespalt gefangen,³⁷ schon durch seinen Namen, seine Vorgeschichte, verkörpert im Verhalten

seiner Mutter und dokumentiert in der staatlich sanktionierten Verkürzung seines Besitztums. Auf der anderen Seite haben seine höhere Bildung und seine Lektüre³⁸ ein gegenkritisches Bewusstsein, einen »Nagel« erzeugt,³⁹ das ihn auch dann noch auf sein »Haus- und Feldrecht« pochen lässt (321), als es ihn in »Bedrängnis« bringt und nicht mehr »aus dieser seiner Lage heraus« kommen lässt (322). Erst in seiner neuen amerikanischen Heimat und in einer beichtähnlichen Situation nachdenklich gestimmt, entwickelt sich so etwas wie eine Selbstkritik Lehnerts: »Selbstgerecht und gewalttätig sein, das seien die Fehler seiner Jugend gewesen und die Wurzeln des Verbrechens, um dessentwillen er seine Heimat habe meiden müssen« (475).

Eine kleine Szene, die sich nach Lehnerts Flucht ereignet und die der Roman wie beiläufig einstreut, verdichtet diese Konstellation emblematisch. Der Einzug von Gauklern mit zwei Tanzbären als ein »Mummenschanz, als ein Stück poetischer, mit dem Zauber des Fremdartigen ausgestatteter Welt« (370), entfacht eine Grundsatzdiskussion zwischen dem Rechnungsrat Espe und seiner schlesischen Urlaubsbekanntschaft. Espe sieht in diesem Auftritt »nur eine Welt der Unordnung, der Unsitte, der Faulenzerei, durchsetzt mit Keimen, aus denen allerlei Verbrechen über kurz oder lang aufgehen müsse« (370). Für Espe handelt es sich dabei um »Prinzipienfragen«; denn er sieht in diesem »Gesindel« letztlich »Verbrechervolk und Mörderbande« (371). Die Übertragung geschieht schnell: »dieser dritte Galgenvogel ist dann unser Freund Lehnert Menz« (372). Der überraschende Einspruch der Urlaubsbekanntschaft – »ich hoffe, sie fassen ihn nicht« (372) – lässt aufhorchen. Denn dieser Kammergerichtsassessor und Leutnant der Reserve Dr. Sophus Unverdorben trägt zwar einen so sprechenden Namen, dass er wie eine Karikatur wirkt. Doch dieser scheinbar der *Décadence* entsprungene Unverdorben lässt sich nicht »ridikülisieren«. Die »gegen ihn gerichtete Laune der Natur« – Unverdorben ist »ein Kakerlak«, also ein Albino – hat er sich »dienstbar gemacht« und »recht eigentlich zum Schemel seiner Macht erhoben«, nämlich »durch Übertrumpfung« (363). Unverdorben hat nicht nur die »weiße Wäsche« zu seinem Markenzeichen »von Ordnung wegen« gemacht (366), sondern fällt auch durch »Selbstbewußtsein« auf, gegründet auf einem glänzenden Bildungsweg (als »Primus omnium« und Prädikatsstudium) und durch seinen gesellschaftlichen Rang als Reserveoffizier beim bedeutendsten Garde-Grenadier-Regiment (368), sowie durch ein nicht unbeträchtliches Vermögen (364), so dass er sogar als potentieller Schwiegersohn für die standesbewussten Espes in Frage kommt. Das »Rangverhältnis zwischen Rechnungsrat und Assessor«, über das Espe anfangs noch grübelt (365), wird sich sehr bald unter dem Gesichtspunkt der Tiefgründigkeit des Urteils umkehren. Schon beim ersten Zusammentreffen war Unverdorben dadurch aufgefallen, dass er den »alten Blücher«, eine der Galionsfiguren

der preußischen Militärtradition, als »subalterne Natur« bezeichnet und damit »die Fundamente« des Weltbilds von Espe in Frage gestellt hatte (368). Jetzt entwickelt Unverdorben im Widerspruch zu den gängigen Einordnungen von Lehnerts Fall eine eigenwillige Zukunftsprognose. Als Gegner der »Abschreckungstheorie« und unter Hintansetzung jeder nur formaljuristischen »Gerechtigkeit« verfiicht Unverdorben entgegen der »gäng und gäben Heilmittel« ein anderes Gesellschaftsmodell als das der sozialen Korrektur im preußischen Obrigkeitsstaat (372). Was sich hier »gegen alle Tugend- und Offiziositätsphrasen« (373) richtet, übrigens ein Urteil der Frau Espes, hat das unverhohlene Einverständnis des Erzählers. Es enthält eine Zukunftsvorhersage für den verschwundenen Lehnert jenseits einer angepassten Untertanenexistenz, eine herausgehobene Stellung zwischen »Mohrenkönig«, chinesischem »Admiral« oder »Robinson« (372), auf keinen Fall als gesellschaftlich ausgegrenzter »Bärenführer« (373).

Espe, dessen Name sich auf eine Baumart bezieht, deren Blätter schon beim kleinsten Windstoß sprichwörtlich zittern, gerät nicht erst hier in eine schräge Beleuchtung. Aus der Perspektive Opitz' und den Erzählungen der Kellnerin Marie hat der Leser erfahren, dass Espe, »der damals noch sehr unten war« (275), seine Frau Geraldine (»wenigstens eine Prinzessin«) mit zwei Kindern aus einer Ehe mit einem »Präsidenten« geheiratet hat, und als Gegenleistung dafür zum »Rechnungsrat« aufgestiegen ist. Die »dominierende Stellung« der Ehefrau (505) und ihre freizügige Lebensführung mit mitgeführten Verehrern (504: »das ewige Gehabe«) muss der Prinzipienreiter ebenso hinnehmen wie eine offen zur Schau gestellte Distanz der Ehefrau, die ihren Ehemann immer nur beim Nachnamen nennt und auch mit ironischer Kritik an diesen seinen Gesinnungen nicht hinter dem Berg hält.⁴⁰ Schon hier zeigt der Roman in seiner Vielschichtigkeit, dass er die *eine* Perspektive auf Lehnerts Fall nicht gelten lässt.

5. »Was heißt *quitt*?«

Von hier aus fällt auch eine relativierende Beleuchtung auf den so eindeutig scheinenden, weil den Schluss vorausdeutenden Titel des Romans zurück. Andere Romantitel Fontanes wie *Unwiederbringlich*, *L'Adultera*, *Irrungen*, *Wirrungen* oder *Vor dem Sturm* sind offensichtlich nicht vergleichbar: Kann man mit Gott »quitt« sein? Der fremdsprachliche Begriff klingt nach einer Art Gerechtigkeitshandel, ein Gegenrechnen von wechselseitigen Verschuldungen, bis am Ende ein Ausgleich hergestellt wird. Da passt es, dass ausgerechnet der Rechnungsrat Espe im letzten Kapitel genau nachrechnet: »Was heißt *quitt*?« (507) und ein alttestamentarisches Gerechtigkeitsgleichgewicht herstellen möchte (»Wer das Schwert nimmt, soll durch

das Schwert umkommen«), das heute, also nach der Reichsgründung, eigentlich dem Staat zusteht und im Fall Lehnert Menz nicht gegriffen hat (»leer ausgegangen«). Dabei sind alle Relativierungen einzulesen: Der Romantext hebt »quitt« nicht nur druckgrafisch hervor; er stellt auch Espes Nachfrage in den Kontext einer Diskussion über »Schuld und Unschuld« im Fall des getöteten Försters, zu dem der Kammergerichtsassessor mit dem sprechenden Namen Unverdorben schon viel früher die parallel geschaltete Frage gestellt hatte: »Was heißt Gerechtigkeit?« (372) Dazu treten die bei Fontane immer wichtigen, erst recht in einem zu großen Teilen in den USA spielenden Roman fremdsprachlichen Nebenbedeutungen von »quitt«. Im englischen »to quit« steckt sehr viel Abstandnehmen und Aufgeben, im naheliegenden »quite« ist sowohl Verstärkung aus auch Einschränkung enthalten, erst recht, wenn der sterbende Lehnert die Hoffnung auf ein solches »quitt« zum Kernpunkt seines Vermächtnisses macht (499: »quite dead«). Im Französischen schließlich – und die zentrale Figur L'Hermite lässt seine Anspielungen fast nur französisch fallen – muss man *quitter* als willensstarkes Abstandnehmen verstehen, zumal L'Hermite selbst auf dreifach unterschiedliche Weise reagiert: Bei Lehnerts Auszug zur (vermeintlichen) Rettung (490: »Ça ira ... Wird es? Non.«), bei der Meldung von Lehnerts Tod (496: »La mort sans phrase«) und dann »mit sonderbarem Ernste« bei der gemeinsamen Beerdigung »seiner beiden besten Freunde«, »eine Rothaut und einen Prussien« (500), als könne diese symbolische Aufhebung der (sonst im Roman nicht thematisierten) Rassenfrage zugleich mit der deutsch-französischen Erbfeindschaft dieses »quitt« ad absurdum führen.

Außerdem besiegelt Lehnert seinen Tod eben nicht eindeutig mit »quitt«, sondern eingebunden in die Bitte um Schuldvergebung und die nicht zu unterschätzende Einschränkung: »Ich hoffe« (499). Dieser mit eigenem Blut schriftlich fixierten Schulderklärung geht freilich seine Selbstdeutung des Unfalls in erlebter Rede als »Gottes Wille« voraus, als »Lehre« und »Zeichen« (494) höherer Provenienz. Ein tatsächlicher Ausgleich wird allerdings durch die Ähnlichkeit der beiden Tode hergestellt, Opitz mit seinen Notizbuch-Aufzeichnungen, »unter die Zweige eines Busches gebettet«, »die Jagdtasche unterm Kopf, das Gewehr neben sich, die Hände gefaltet« (353), Lehnerts Auffindung mit seinen Zeitungsblatt-Notizen, »unter Zweigwerk«, »die Jagdtasche unter dem Kopf; – neben ihm lag das Gewehr«, die linke Hand auf der »Brusttasche« (498). Lehnerts letzte eigenen Worte geben eine ganz andere Erklärung als die ausgleichende Gerechtigkeit von »quitt«, nämlich einen freiwilligen Abschied: »Gut ... Ich bin fertig ... Ich komme.« (495) Der Mitteilungsbrief über Lehnerts Tod zitiert nicht nur dessen selbst geschriebenes »quitt«, sondern fügt ihm eine Deutung nach der »Überzeugung« Obadjas bei, der Tod sei »ein Ausgleich und eine Sühne« gewesen (500); »seine Buße habe seine Schuld gesühnt: »Hoffnung läßt nicht zuschanden werden.« (503) Mit dem nachgeschobenen Zitat aus

dem Römerbrief interpretiert Obadja Lehnerts einschränkende Befürchtung also durch Vereindeutigung.

Ganz zuletzt darf auch nicht übersehen werden, dass Espes rigide Position nicht das letzte Wort behält, sondern dass er von seiner Frau zurückgepöflet wird, obwohl Espe jetzt »sehr forsch« und »überhaupt verwandelt« auftritt, weil er mittlerweile zum Geheimrat aufgerückt ist und durch eine Ordensverleihung (»dritte Klasse«), vor allem aber (»Das eigentlich Ausschlaggebende«) durch die öffentlichen »Huldbeweise« des Kronprinzen erheblich an Renommee gewonnen hat (504). Seine »verbesserte Stellung« steht im Kontrast zum Aussehen seiner Töchter, die »ihrem Namensgeber womöglich noch unähnlicher sahen als früher« (505). Der Roman nennt diesen Hinweis »beiläufig« (505), zeigt dadurch aber, dass er es eben nicht ist. Eine dieser Töchter, sie ist eben die natürliche Tochter einer vornehmen Dame ohne »Philistereien« (273) und nicht des Rechnungsrats, zeigt in ihrer naiven, aber auch unvoreingenommenen Einschätzung des verstorbenen Lehnert als »ungemein schneidig« (506), dass sie eher auf der Linie ihrer Mutter als auf der des Vaters liegt und keine »Gewagtheiten« äußert, sondern an Lehnerts Sühnetod genau das richtig erkannt hat, was ihrem Urteil angeblich fehlt: »Vor allem aber solltet ihr über das Nebensächliche die Hauptsache nicht vergessen.« (507) Nachdem Espe noch einmal ausholt: »Ordnung, Anstand, Manier. Ich bin ein Todfeind aller ungezügelter Leidenschaften« und damit die nicht ausgeglichene staatliche Rechtsordnung mit seiner Familiengeschichte vermengt, wird er von seiner Frau endgültig zurechtgewiesen. Ihr »Ach, Espe, laß das« (507) ist freilich keine menschenfreundlich-tröstende Äußerung, wie wir sie aus dem Munde des alten Priesters als Schlusswort kennen: »Ach, Luise, laß... das ist ein zu weites Feld«,⁴¹ sondern eine Rüge gegenüber einer nicht ganz ernst zu nehmenden, weil die Zusammenhänge nicht erkennenden Aussage.

Insofern darf man den Romantitel, erst recht als Schlüssel zum Verständnis des Grundkonflikts, »nicht zu wörtlich nehmen«.⁴² Schließlich stirbt Lehnert in Amerika keinen Opfertod, sondern verunglückt bei einer vermeintlichen Rettungsaktion, die gar nicht nötig gewesen wäre.⁴³ Der glaubenslose L'Hermite (484: »es gibt also keinen Gott, wenigstens nicht für mich«) hatte ein solches Geschehen als »Fatum«, als »das Schicksal, der große Jaggernaut« bezeichnet, der alles umstandslos, mitleidlos und vor allem sinnlos und rücksichtslos »unter die Räder seines Wagens« nimmt und alles »zermalmt« (485). Lehnert hingegen interpretiert seine verunglückte Rettungsaktion, als sei sie ein Sühneopfer, das gerade als Freundschaftstat und vermeintliche Lebensrettung geeignet sein könnte, eigene Schuld auszugleichen, eben auf »quitt« zu stellen.

Fontanes Roman endet eben nicht in Amerika, wie Lehnerts Leben dort endet, sondern findet über den Brief Obadjas und die Einbindung des letzten Kapitels zu seinem Ausgangsort zurück. »Alles unverändert« (504) ist

dort nur die Welt aus der Sicht des bornierten, in seiner Haltung durch Beförderung und Anerkennung sogar noch bestätigten preußischen Beamten. Für die neue Generation, ausgerechnet die Töchter Espes, sind der amerikanische Lebenslauf Lehnerts und sein Ende durchaus akzeptabel, ja sogar »ungemein schneidig« (506). Der urpreußische Offiziersbegriff zeigt in diesem Verwendungszusammenhang an, dass das neue, amerikanische Ehr- und Rechtsverständnis durchaus mit einem »modernem«, zukünftigen preußischen vereinbar sein könnte. Ein Zeichen dafür ist der »Springbrunnen«, der immer noch »da« ist (505), der zwar schon immer in einem »von einem Staketenzaun eingefassten Garten« gleichsam eingezwängt war (272), aber mit seinem »Staubregen« die damals jungen Mädchen zu einem »nicht enden wollenden Vergnügen« verleitet (273) und auf eine offenliegende Divergenz der Meinungen hingewiesen hatte: »du solltest es ihnen verbieten. Es ist weder opportun noch sanitätlich zulässig.« Aber unterhaltlich und vergnüglich«, antwortete die Dame mit sehr überlegener Miene. »Nur keine Philistereien, Espe; dazu hast du zu Hause Zeit genug, in unserem lieben schrecklichen Berlin.« (273) Auch bei den schlesischen Sommerfrischlern, die aus einer geplanten Wanderung mit »Karte« und »Kursbuch« eine quasi-militärische Operation machen wollen (302), spielt dieser Springbrunnen eine sinnbildlich-befreiende Rolle: »denn beide junge Frauen, welche die »ewige Rennerei« längst satt hatten, faßten sich in diesem Augenblick unter und traten ziemlich demonstrativ vom Tisch fort an den plätschernden Springbrunnen« und stellen »sich aufatmend in den Sprühregen« (303).

Vorausdeutungen und Zurückweisungen verbünden sich zuletzt im Romanende. Wenn der Schlusssatz des Erzählers aus »Geraldines Seele« tröstlich und tröstend die »Bilder anderer Tage« (507) aufsteigen lässt, so weisen sie nach vorn auf Lehnerts »Bilder vor der Seele« in Amerika (417) und von dort wieder zurück.

Anmerkungen

- 1 Brief Fontanes an die Redaktion der *Gartenlaube* vom 15. November 1889, zit. nach dem Kommentar der Ausgabe: AFA *Romane und Erzählungen*. Band 5: *Irrungen, Wirrungen, Stine, Quitt*. 4. Aufl. 1993, 611.
- 2 Brief Fontanes an Georg Friedlaender vom 2. Mai 1890, Kommentar 612; grundlegend dazu: Christian Grawe, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*. Stuttgart 2000, 584-594.
- 3 Vgl. Walter Müller-Seidel: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart 1975, 232.
- 4 Peter Demetz: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. München 1964, 100 ff.: »Verbrecher aus verlorener Ehre, preußisch«.
- 5 Ebd., 102.
- 6 Grundlegend Christan Grawe: *Quitt. Lehnert Menz zwischen Todesverfallenheit und Auferstehung: Zur Bildwelt des Romans*. In: ders. (Hrsg.): *Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane*. Stuttgart 1991, 156-184.
- 7 So Hans-Heinrich Reuter: *Kriminalgeschichte, humanistische Utopie und Lehrstück. Theodor Fontane, Quitt*. In: *Sinn und Form* 23 (1971), 1371-1376.
- 8 Zit. nach: AFA *Romane und Erzählungen*. Band 5: *Irrungen, Wirrungen, Stine, Quitt*. 4. Aufl. 1993, 319, mit Seitenzahl fortlaufend im Text zitiert.
- 9 Wie Anm. 2, 594.
- 10 Dichter über ihre Dichtungen. Theodor Fontane. Hrsg. von Richard Brinkmann. München 1973. II, 395 f. (DüD)
- 11 Grawe, wie Anm. 6, 175.
- 12 Müller-Seidel, wie Anm. 3, 235.
- 13 Katharina Grätz: *Alles kommt auf die Beleuchtung an. Theodor Fontane – Leben und Werk* (= Reclam Taschenbuch 20387). Stuttgart 2015, 111.
- 14 Vgl. James N. Bade: »Eine gemalte Landschaft«? *Die amerikanischen Landschaften in Theodor Fontanes Roman Quitt*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber (Hrsg.): *Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert*. (Fontaneana 14). Würzburg 2015, 107-139.
- 15 Demetz, wie Anm. 4, 106-111: »Die beiden Erzählblöcke. Wiederholte Spiegelungen«.
- 16 Sylvain Guarda: *Theodor Fontanes »Neben«-werke. Grete Minde, Ellernklipp, Unterm Birnbaum, Quitt: ritualisierter Raubmord im Spiegelkreuz*. Würzburg 2004, 87: »daß der Amerika-Teil in keiner obsoleten Opposition zur preußischen Lebenswelt steht, sondern in Form einer Aufhebung im Hegelschen Sinne«; vgl. auch Jeffrey L. Sammons: *Die Darstellung Amerikas unbesehen: Vergleichende Betrachtungen zu Spielhagen, Raabe und Fontane*. In: Christof Hamann, Ute Gerhard/Walter Grünzweig (Hrsg.): *Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung*. Bielefeld 2009, 169.
- 17 Wie Anm. 8, 430: »Ich aber sage euch: wer die Lehre verdreht oder umkehrt, der tut Schlimmeres, denn er führt von dem rechten Weg ab«.
- 18 Wie Anm. 8, 296: »in einem von Amerika handelnden Buche zu lesen, das ihm ein alter Kriegskamerad neuerdings geliehen«.

- 19 Müller-Seidel, wie Anm. 3, 236: »Der Weihnachtsbaum, der treue Hund, die böse Kreuzotter – was kommt da nicht alles vor, so daß wir als seine Leser ein wenig verstimmt reagieren!«
- 20 Grawe, wie Anm. 6, bes. 166 f.
- 21 Vgl. Hans Ester: *Der selbstverständliche Geistliche. Untersuchungen zu Gestaltung und Funktion des Geistlichen im Erzählwerk Theodor Fontanes*. Leiden 1975.
- 22 Brief Fontanes an seine Frau vom 3. Juni 1885, wie Anm. 10, II, 394.
- 23 Brief Fontanes vom 2. Mai 1890 an Georg Friedlaender, zit. nach: Kommentar 612.
- 24 So Grawe, wie Anm. 6, 168.
- 25 Vgl. Demetz, wie Anm. 4, 110.
- 26 Brief Fontanes an Sohn Theodor vom 16. April 1889, zit. nach: DÜD II, 402. Vgl. auch den Brief vom 18. März 1890 an Hauptmann Lehnert in Metz: »In Schlesien (Krummhübel) führte der Held meiner Geschichte, der verheiratet und ein ganz gemeiner Kerl war, den prosaischen und dadurch ihm zuständigen Namen »Knobloch«, den ich für *meinen* stark idealisierten Helden natürlich nicht brauchen konnte« (Kommentar 600).
- 27 Brief Fontanes an Adolf Kröner vom 12. Mai 1886, zit. nach: DÜD II, 397.
- 28 Vgl. Kommentar 605.
- 29 Brief Fontanes vom 18. März 1890 an Hauptmann Lehnert in Metz, zit. nach: Kommentar 600.
- 30 Brief Fontanes an Georg Friedlaender vom 20. August 1886, zit. nach: DÜD II, 398.
- 31 »Vorn, im zweiten Knopfloch, an einem absichtlich nicht zu kurzen Bande, trug er das Eiserne Kreuz, das sich, eben weil das Band zu lang war, bei jedem Schritt in herausfordernder und jedenfalls respektewartender Weise hin und her bewegte.« (264)
- 32 Wenn es heißt, »man« habe »eine Försterei gebaut und nur alles *jenseits* des Flusses Gelegene belassen«; man habe »hüben und drüben ohne Neid und Eifersucht gelebt, trotzdem dazu, wie nun mal die Menschen sind, vielleicht Grund gewesen wäre«. Beschwichtigend, aber eben auch intensivierend: »Zu keiner Zeit, um es zu wiederholen, war an diesem und ähnlichem Anstoß genommen worden« (291).
- 33 Wie Anm. 8, 307: »Er ist bei dem Grafen in Dienst, und für *den* steht er da [...] daß er nicht anders ist als ich und du und vielleicht noch ein bißchen schlechter«.
- 34 Wie Anm. 8, 315: »sie sang dann immer, wenn sie die Gans zwischen die Knie nahm und mit dem Messer zu bohren anfang, allerlei Wiegenlieder.«
- 35 So das *Fontane-Handbuch*, 390.
- 36 Wie Anm. 8, 312: »Ich mag nicht, daß, wenn ein Schuß fällt, gleich sieben Förster da sind, die's mit ihren vierzehn Ohren hören und sich die Köpfe zerbrechen, wer da mal wieder den Staat betrügt und sich ein schweres Verbrechen auf seine Seele lädt.«
- 37 Wie Anm. 8, 309: »Und *sein* Recht war doch nur *sein* Recht, Opitz' Recht aber war das anerkannte, das gültige, das uralte bestätigte.«

38 Wie Anm. 8, 268: »Und nun liest du auch nach allerlei dumme Blätter, in denen hochmütige Schulmeister und verlogene Winkeladvokaten ihre Weisheit zu Markte bringen, und redest hier in den Kretschams herum von Freiheit und Republik und dem glücklichen Amerika.«

39 Wie Anm. 8, 279: »Menz ist ein forscher Kerl, aber er dünkt sich was, weil er auf Schulen war, und ist eitel und hält sich für mehr, als er ist. Er hat einen Nagel.«

40 Wie Anm. 8, 371: »Es gibt so viele Ehepaare, die keine sind«, sagte Geraldine gereizt. »Ich bitte dich, Espe, wenn du nur nicht immer verbessern und die Menschen so vortrefflich machen wolltest, wie du bist. Du verlangst lauter Espes. Das hilft dir aber nicht.«

41 Zit. nach: AFA *Romane und Erzählungen*. Band 7: *Effi Briest, Die Poggenpuhls, Mathilde Möhring*. 4. Aufl. Berlin 1993, 297.

42 Stefan Neuhaus: *Fontane-ABC*. Leipzig 1998, 141. (Reclam-Bibliothek 1631)

43 Wie Anm. 8, 495: »Toby, der noch am selben Abend, wo Lehnert auf der Suche nach ihm ausgezogen, wohl und munter und jedenfalls unverletzt heimgekommen war«

»Wo liegt das Glück?« Reflections on America and Mennonites as Symbols and Setting in *Quitt*

Mark Jantzen

Und dabei nahm er einen Blaker und das Amerika-Buch und stieg in seine Giebelkammer hinauf. Oben aber schob er einen Stuhl an sein Bett. Und eh er das Licht auslöschte, sah er noch einmal auf den Titel des Buchs. Der lautete: »Die Neue Welt oder *Wo liegt das Glück?*«¹

This fictitious book title was only one of the literary inventions Theodor Fontane created for *Quitt*. This novel, as is well known, consists of a first half set in Silesia and a second in America. After the protagonist Lehnert Menz flees Silesia he reappears in chapter seventeen among Mennonites in Indian Territory, today the state of Oklahoma. He is welcomed into the Hornbostel household, a Prussian immigrant family led by the farmer and congregational leader Obadja and his children Tobias and Ruth. Since Fontane never visited America but knew the setting in Silesia well from his vacation stays there, it is generally assumed that much more in the second half was simply invented than in the first, a debilitating departure from his usual careful observation and description of German society.

This disdainful dismissal of Fontane's depiction of America is a key reason for the lack of academic attention to this work. The Scottish-American historian Gordon Craig called it, »an America that no American will recognize.«² Wilhelm Zwiebel had a similar opinion.³ Christian Grawe named the two-part plot and »ein weitgehend Fontanes Fantasie entsprungenes Amerika« as the main reason that *Quitt* is still considered his least successful work.⁴ Fontane's America was ostensibly so unbelievable that Liselotte Voss posited the second half as a dream following Lehnert's death and as a flight beyond reality.⁵ For these interpreters this America fails both as symbol and as setting.

Positive assessments of *Quitt* nonetheless exist. Hans-Heinrich Reuter was the most exuberant, finding here »der erste Exilroman der modernen deutsche Literatur.« He sees the work as the central and high point of

Fontane's writing due to its sharp criticism of Prussia's dowdy militarism, divisive politics, and rigid society.⁶ Peter Demetz largely agrees since *Quitt's* exploration of freedom and equality are primal themes for literature in any case and especially for Prussia at the end of the nineteenth century. This novel delivers on those themes despite Fontane's America being a »sehr buntscheckiges Derivat.«⁷ Such views open an important avenue to seeing America an important symbolic space even as it fails as a realistic physical location.

The literary analysis of Fontane's fourth longest novel is thus stuck between these two positions and the great strength of Fontane to portray the life of his time with finesse and nuance can at best only apply to the first half. Perhaps Fontane simply failed at this point as an author. Another possibility, however, is that the failure lies with contemporary readers who can no longer understand the images of America and Mennonites that Fontane used to pose questions to his own society. To argue over whether Fontane created a usable or a failed America is not all that helpful. Instead of debating success or failure, a more fruitful approach might be to ask why Fontane travelled figuratively with Lehnert to America at all. If he had only known what blows from the critics awaited due to this leap, would he have sent Lehnert elsewhere or described his capture and trial in Germany? Obviously without the flight to America the novel would never have been written. And if we then agree with Fontane that America as symbol is somehow key to the novel, does it make sense to continue to assume that describing America as a setting would have been of little concern to him? Germany was large and the only description of it in the novel is of the village Krummhübel in Silesia. Nonetheless this description of Germany is perceived as successful because in the struggle between the game warden Opitz and Lehnert in this simple village the reader can experience the entire complexity and tension of freedom and submission in Imperial Germany. Could a single village, however, ever describe America? Since Fontane was never there, he could never succeed at the task he set himself, critics of the novel assure us. Instead of assuming the task is impossible, what would happen if we would investigate whether or to what extent Nogat-Ehre could serve authentically as an American symbol and setting? To answer that we need to know more about why and how Fontane decided to use America and Mennonites from Prussia settled there as his prototypical Americans.

Why America? America as Symbol

One could almost assume that neither Fontane nor his researchers have ever had much interest in America. The three-volume bibliography by Raush in chapter 24 deals with his relationship to countries, regions, and settings. America is not mentioned, although the Netherlands has two entries. There can be no doubt that England and France were the two most important foreign lands for Fontane, but to suggest America played no role at all would clearly be wrong.⁸

The first answer to the question, »why America?« can, of course, be found in the origins of the idea for *Quitt*, the murder on July 21, 1877, of the game warden Frey in Krummhübel, Silesia, ostensibly by a poacher named Knobloch, who, it seemed, evaded justice successfully by fleeing to America. Fontane in a letter to his daughter Martha noted that he refused to call the killing a murder, since the two fought »ebenbürtig« and therefore the death could not be a murder. In any case, if he wanted to use this kernel of truth as the source for a literary tale, he had to let his own literary killer also cross the Atlantic. The answer could be that simple.⁹

Fleeing to America would have had a special resonance for Fontane at the time he heard about Frey's death. Martha had been working as a companion since the end of 1883 for an American, Mrs. Dooly. At the end of February 1884 Mrs. Dooly and her daughter Mamie left for a four-month tour of Italy and took Martha along as Mamie's tutor. Already at Christmas in 1883 Fontane had wondered what Christmas next year would be like for the family since Martha would likely be in San Francisco or Chicago with the Doolys. Her plan to spend a year in America with them was something her parents finally agreed to after a fair amount of anguish. Following a conflict with Mamie during the trip, however, Martha's position with the Doolys ended in August 1884 and thus the trip to America was off. Fontane was in Krummhübel right at the end of July and all of August and most likely at that time heard the story about Frey and Knobloch for the first time from the local teacher, Heinrich Lösche.¹⁰

Even without considering his daughter and the Doolys Fontane had a long-standing interest in America. He considered emigrating there himself in 1849 and by then his Uncle August and Aunt Philippinne had already done so. Friends and acquaintances also left, for example, Hermann Kriege, to whom he dedicated a poem about emigration, or Dr. Georg Günther, the brother-in-law of the revolutionary Robert Blum. His nephew Paul Sommerfeldt emigrated as well. This list could be extended, the point is, Fontane knew many people personally who went to America, some of whom returned to Germany for a visit or even permanently.¹¹

In addition, Fontane had long been interested in American literature. In his youth, he enjoyed reading *The Spy* by James Fenimore Cooper, as he

noted in *Von Zwanzig bis Dreiig*. After six years in America Lehnert appears for the first time in the novel as »halb ein[em] Cooperscher Trapper.« Another example of his awareness of American literature was his Henry Wadsworth Longfellow lecture on February 2, 1860, the eighth in his public lecture series over England and Scotland. Brett Harte’s stories from the American West that Fontane had read in 1874 had a direct impact on *Quitt*. Fontane had originally intended to publish an article about Harte in *Salon fr Literatur, Kunst und Gesellschaft*, but that project fell through. Lehnert’s other half consisted of »einen Bret Harteschen Kalifornier aus den Diggings.« When the Hornbostel family started nightly reading sessions, two selections were Harte’s *The Luck of Roaring Camp* and *Outcasts of Pokers [sic] Flat*. According to Hans-Heinrich Reuter the article about Harte, which was not published during Fontane’s lifetime, was probably out on his desk as he penned Lehnert’s critical comments of Harte’s writing since the character’s complaints mirrored the author’s.¹²

Fontane researchers have paid less attention to the fact that America at the time was an important part of a larger German cultural sphere. Franz Schüppen has demonstrated the precision with which Fontane observed how America served as both symbol and mirror of German reality in German literature. Fontane was aware of the way that German-language literature of the American West depicted only the positive and accentuated happy endings. He explicitly rejected that approach, putting his words criticizing that style in Lehnert’s mouth. Lehnert spend six years as a gold prospector, a period that is barely mentioned in the novel, to the disdain of many critics. Schüppen, however, sees that lacuna as a deliberate turn away from this trope of German-American literature. Fontane was looking for »Wo liegt das Glück« in America in a different place than usual.¹³

America was not only a presence for Fontane and Germans in the literature they read. Of the six million Germans who emigrated to America from 1800 to 1900, a massive wave of 1.8 million went from 1880 to 1893. Lehnert would not have been a solitary migrant. In 1900 it is estimated that 18.4 of the 66 million Americans had been born in Germany or had German heritage. Moreover, the industrialization and rationalization of transatlantic transport and the many transfers of technology and production processes back and forth would have made aspects of America part of Germans’ every day experiences.¹⁴ In 1890 four million letters arrived in Germany from the States and counting second-generation Germans New York City was the second largest German city in the world after Berlin. In Nebraska half of the inhabitants were of German background.¹⁵ Fontane’s friend Paul Lindau was present at the cornerstone laying of the new state capital building in North Dakota in 1883 in the town of Bismarck named to honor the German Imperial Chancellor.¹⁶ These overseas Germans were an

integral part of the emerging German identity and nation. This network was violently destroyed by World War I. After that radical break in relations *Quitt* certainly would have been read differently than before.¹⁷

This greater German cultural landscape had long been a setting for conflicts over Germany in the narrower sense. The history of German-American literature is concerned with both the comparison between the two countries and the question of how America impacted German immigrants. Ferdinand Kürnberger's *Der Amerika-Müde* (1855) in its title alone was a response to Ernst Willkomm's *Die Europamüden* (1838) and demonstrates how literary works about America that were written for German readers always dealt indirectly with Germany itself and the impact of America's aura on it. A long series of popular writers such as Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May, and Balduin Möllhausen took advantage of this intense German interest in America and the image of Germans cast in an American spotlight. Fontane knew Gerstäcker and Möllhausen personally and he read Sealsfield. Thus, Fontane likely saw himself as taking up this widespread discussion about Germany using America as a looking glass. The setting he therefore had to observe and describe should be measured above all on the reality of the American part of this greater German cultural landscape, not on a realistic America that existed somehow somewhere separate from this Germany in America.¹⁸

The fundamentally comparative aspect of German literature set in America inevitably leads to the question of whether America is better or worse or simply different. If one were to ask Fontane for his assessment of Germany, one would immediately be on more familiar terrain. Fontane's dissatisfaction with aspects of German nationalism and xenophobia are well documented. Following his stint as a prisoner of war in 1870 he came to have more empathy for the French people, for perspectives from outside, even from enemy territory, an empathy that could no longer fit comfortably in German public debates. His colossal books over the three wars of German unification were even-handed, which was perceived to be a problem. While writing them he developed a disdain for brainless patriotism and militarism that colored his later social criticism of Prussian society even though he could no longer openly voice such disregard.¹⁹

Given this background Fontane's question, »Wo liegt das Glück?« is a question of political systems as well as of society and culture. The enthusiasm with which he writes to Eugenie von Bredow about the »happy family« in America and of his contrasting of »einen atheistischen Franzosen und einen Märker« as his »besonderer Stolz« is quite telling.²⁰ If Lehnert's happiness finally, if not permanently, resides with a family in America, then it is because happiness is a social, and not an individual, product. Lehnert went to the Mennonites his »Heil versuchen,« a play on words between

trying his luck and seeking salvation.²¹ The curious idiom suggests that neither luck nor salvation could be found in Prussia since Lehnert only found them in America.

This happiness was found in an unusually diverse household. Its composition alone was a critique of German politics and society. Lehnert at first tried to befriend the overseer Martin Kaulbars. Kaulbars was a typical Brandenburger, Protestant and Prussian. Like Lehnert, he had served in the army during the wars of unification, helping to storm the Danish fortifications at Düppel.²² He embodied important aspects of Prussia in America so that Fontane could develop his criticism of Prussia at this safer distance. In a long monologue, he explained to Lehnert the crucial importance of military service as the foundation of the nation. He alluded to the famous poem *Die Rosse von Gravelotte* by Karl Gerok that celebrated rigid military obedience during the Franco-Prussian war, an attitude that Fontane criticized sharply.²³

Kaulbars' »selbstgefällige Enge« made any deeper relationship impossible.²⁴ Immediately following this monologue Lehnert struck up a friendship with the Frenchman Camille L'Hermite who was a godless socialist and a member of the Paris Commune. The original readers would have certainly noticed that Lehnert shot Opitz, the symbol of Prussian authority, in 1877, just one year before two assassination attempts against Emperor William I that Bismarck used to pass laws against Social Democracy. Among the real migrants to America joining Lehnert were German socialists who could now be legally evicted from their apartments among other restrictions. Thus, both as socialist and as French L'Hermite was an important and recognizable state and imperial enemy. Nonetheless these three »enemies« could work together and two of them even become close friends.²⁵ Although the first edition published in *Die Gartenlaube* cut out much of the discussion of this friendship, Christian Grawe imagined that Fontane would have been happy »trotz der viele Kürzungen mit *Quitt* Konterbande der schlimmsten Art in die auf bürgerliche Reputation und leichte Verdaulichkeit bedachte *Gartenlaube* geschmuggelt zu haben.«²⁶

The minor characters only extended this portrayal of a diverse family. The maid Maruschka, who emigrated with the Hornbostel family from Prussia, was a Polish Catholic. The *Kulturkampf* against the political power of Catholics was just ending as Bismarck took up his struggle against Social Democracy with the aid of the Catholic Center Party. For many Protestant readers Catholics were still imperial enemies. The fight against a growing Polish national identity in the east was also becoming more intense now. Tutto, a Lithuanian who also migrated along with the family, was still seen as pagan, »glaubte, wenn überhaupt an was, höchsten an das schwarze und weiße Pferd seiner lithauischen Urahnen.«²⁷ And then there were Mennonites and Indians on top of that. Yet Prussians were at the

center of this household and prairie society. The fact that millions of Germans migrated to America along with Lehnert Menz made it possible for Fontane and his readers to imagine Prussians in America and themselves among them.

America as Setting: Fontane's Research Using Greater German Cultural Connections

Fontane's interest in America as part of a greater German cultural sphere was lifelong. Once he had the idea, however, to use America as a setting, he engaged in extensive additional research, as was typical for his writing process. A great deal of this research can now be documented and drew extensively on transatlantic German-language sources, an example of drawing from this larger cultural realm in order to write about it.

Two important sources have been documented by other scholars. Andreas Graf has shown the influence of Baulduin Möllhausen, who Fontane sought out and visited on September 10 and 11, 1884, when they both were vacationing on Rügen. James Bade lists all the ways in which Möllhausen's published diary of his trip through Indian Territory provides Fontane with specific details for his setting of *Quitt*.²⁸

Fontane's use of Paul Lindau's travelogue written about his trip in 1883, *Aus der Neuen Welt. Briefe aus dem Osten und Westen der Vereinigten Staaten*, is also well documented, although Fontane borrowed even more details from here than have yet been discussed by researchers. His review of it was published June 20, 1885, in *Das Magazin für Litteratur des In- und Auslandes*.²⁹ Fontane wrote in a letter to Wilhelm Bölsche that reading this book and its »4 Zeilen über ein Menonitendorf [sic]« gave him the idea to use a Mennonite setting for his handling of the Frey material.³⁰ Lindau wrote more than four lines about Mennonites, it was actually six pages.³¹

Elements of *Quitt* dealing with America, freedom and subordination, and Mennonites can all be found here. For example, in the Yellowstone Valley Lindau ran into a Berliner, who migrated due to »unliebsamen Auseinandersetzungen mit den Behörden.« He worked building railroads in Dakota and Montana. When Lindau asked him how he liked it in America, he replied, »Es jefällt mir ja hier so weit janz jut. Amerika is ein freies Land; man kann 'n Jeneral Jrant 'n ollen Ochsen nennen, un es dhut Eenen Keener nischt. Es is hier so weit janz jut, man verdient ooch plenty of Geld. Aber vor uns Berliner is es doch nischt!«³² Fontane liked this exchange so much he reprinted it in full in his review as an example of Lindau's storytelling prowess. This Berliner had the freedom to mock and ignore the government that Lehnert sought. Lehnert also worked for the railroad in Dakota where he met the Mennonites for the first time.³³

Although Fontane in May 1886 intended to place his Mennonite village in Dakota or Minnesota based on Lindau's descriptions, two months later he wrote to his friend Georg Friedlaender that the second half of his novel would be set in Kansas, which was also not quite right since Indian Territory was south of Kansas. From June 18 to the beginning of September he was in Krummhübel and finished the first draft there.³⁴

The reason for the switch was undoubtedly the additional information about Mennonites he had obtained via Hermann Gottlieb Mannhardt, the Mennonite pastor in Danzig, from whom he sought mission reports about the work among Indians that Lindau had reported.³⁵ Since A. J. Friedrich Zieglschmid's 1942 article it has been clear that Fontane had acquired a great deal of authentic material from American Mennonites directly. H. G. Mannhardt had been pastor in Danzig since 1879 and knew Mennonite literature as well as anyone. His uncle and predecessor as pastor, Jacob Mannhardt, in 1854 founded the main Mennonite newspaper in Germany, *Mennonitische Blätter*. In 1874 H. G. Mannhardt's second cousin Hinrich van der Smissen had taken over publication from Jacob Mannhardt. H. G. often wrote articles for the paper and as pastor of the largest urban congregation within the largest Mennonite settlement in Germany, he had good connections to the wider German-speaking Mennonite community that ranged from North America to Russia.³⁶

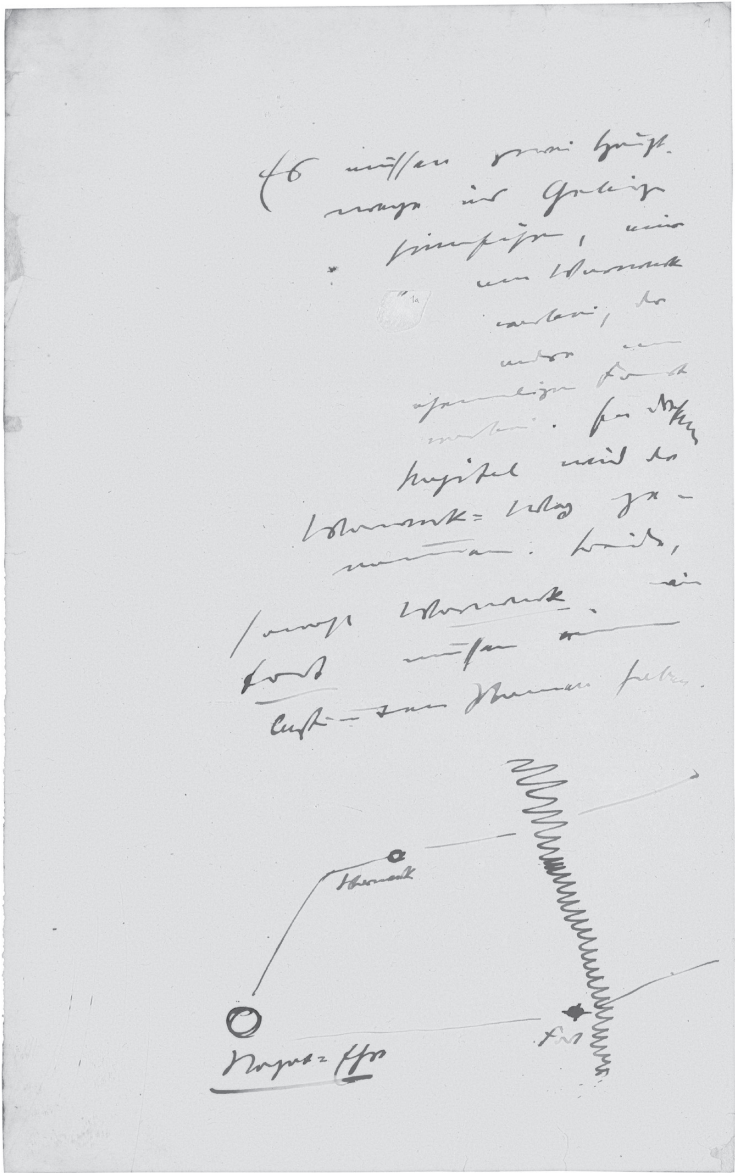
Via Mannhardt Fontane found the mission reports he sought. The Mennonite mission to Native Americans started in 1880, but preparations had been underway since 1875. Zieglschmid listed three Mennonite newspapers as sources for Fontane, but two of these were merely reprinting original material which all derived from the work of David Goerz. In 1873 Goerz emigrated from a Mennonite settlement in Russia to Illinois and then on to Halstead, Kansas, by the end of 1875. He was thus just ahead of the large wave of Mennonite emigration from Russia and Prussia that started in 1874. As an immigration promoter, he founded the newspaper *Zur Heimath* in February 1875. During that first year immigrants were given a free subscription. *Mennonitische Blätter* received a stack of free samples which they distributed to some of their own subscribers. Initially articles that were geared to helping immigrants were mixed with reports about efforts to set up mission work among Indians. Starting in 1877, however, Goerz divided these two areas of coverage. For mission supporters C. J. van der Smissen in Haysville, Ohio, an uncle of the editor of *Mennonitische Blätter*, began publishing *Nachrichten aus der Heidenwelt*. Goerz continued to publish *Zur Heimath* in Halstead, the paper that Lindau mentioned, »ein halbreligiöses Blatt, das in Halstead herausgegeben wird.« In 1882 the two papers were consolidated under a new title, *Christlicher Bundesbote*, with Goerz now serving as editor for the section on mission reports. There is

much more material here than Zieglschmid listed in his article, all of it potentially easily available to Fontane.³⁷

Nonetheless even Zieglschmid's partial listing of Fontane's sources is telling, for those critics of *Quitt* who do not list his article in their bibliography are the ones who see Fontane's America as an unsuccessful utopia.³⁸ Much additional work has been done by James Bade on Fontane's American setting, documenting the maps and other sources he used. We thus now know that all the place names with one exception that Fontane used in the second half of *Quitt* are actual places. The lone exception is Fort O'Brien, which is a name he invented for the historical Fort Cantonment that the government did in fact transfer to the Mennonites to use for mission work.³⁹

The reason for this name change lies in the special attention that Fontane gave to the setting of Fort Cantonment/Fort O'Brien. In preparation for writing the second half of the novel, he sketched the position of a fort, as yet unnamed, close to the mountains and directly on the way from Nogat-Ehre into the mountains. The satellite farm where the Kaulbars often were lay on another parallel way into the mountains, and only half as far away from them as Nogat-Ehre was, so that the three locations formed a triangle. In addition to changing the name he also changed the actual location of the original Fort Cantonment. On the sketch Fontane wrote, »Es müssen zwei Hauptwege ins Gebirge hinführen, einer am Vorwerk vorbei, der andre am ehemaligen Fort vorbei. Im erstem Kapitel wird der Vorwerk-Weg genommen. Beide, sowohl Vorwerk wie Fort müssen einen bestimmten Namen haben.« (See page 100). This sketch is the American pendant of the one he made for Krummhügel that Brieger published in her appendix.⁴⁰

Fontane's initial interest in this fort is likely the reason it gets a new name, it had to be specific. The satellite farm, however, is never given a name. In the manuscript, the chapters set in America are numbered starting over with one, but the road from the station in Darlington to the village of Nogat-Ehre is not described until the second chapter, numbered eighteen overall.⁴¹ The notes on the sketch were simply preliminary and were not followed precisely. The way to the satellite farm from the Hornbostel farm that Lehnert and Kaulsbar rode along matches the sketch.⁴² But no one ever rode from there into the mountains, so that this path, and maybe the satellite farm itself, ended up not being that important to Fontane. Lehnert's ride on Sedan Day, when he had the vision of seeing a corpse laying in the mountains, the excursion to fetch a Christmas tree with Ruth and Toby, and the picnic during which he won Ruth's hand by saving her life all went along the second way that was sketched from the farm to Fort O'Brien.⁴³ Thus in this setting that was particularly important to him,



Theodor Fontane; Quitt. Vorarbeiten Bl. 19. Notizen und Skizze Nogate = Ehre - Vorwerk - Fort; Berlin, 1886; Handschrift a. Papier; 33,60 cm x 21,00 cm; Inv.-Nr.: V 83/5,00,19. © Stiftung Stadtmuseum Berlin

Fontane mixed actual and fictional elements, but certainly his American setting is not the only place he did so.

All Fontane's efforts to research America as part of a larger German cultural sphere did not, of course, guarantee that his depiction is without error. Some incongruous elements remain, so that the critics of his America are not entirely wrong. The failings, however, are in the particulars, not the main themes. For example, although he looked at a few maps for details, like a lot of other Germans he did not quite seem to understand the true dimensions of the American West. His use of Denver, for example, is wrong on every count. The maid Maruschka ostensibly travelled the 600 miles »alle Jahre zweimal zur Beichte nach Denver.«⁴⁴ There were Catholic missionaries in Oklahoma and Spanish missions in Texas or the Benedictine monastery in Atchison, Kansas, that would have all been closer. Just across the border in Kansas there were also Catholic immigrants with their own priests. At Christmas Fontane has Kaulsbar running to Denver to get everything »was zu Geschenken und Bewirthing noch fehlte.«⁴⁵ On the frontier, it would have been much more likely that such items would be ordered and shipped to the Darlington station or that the many visitors from Halstead would have been asked to bring them along. The distance from Darlington to Denver is about the same as from Berlin to Paris and not many farmers would travel that far to do their shopping. His obsession with Denver from a setting in Oklahoma would indeed make no sense to any American. Apparently, he just liked to mention Denver occasionally since that seemed to belong in a novel about the American West and he had read Lindau's depiction of the frontier town.⁴⁶ Unfortunately, he struggled with its spelling, for in the manuscript he typically wrote »Denwer.« Perhaps Emilie had asked him about that one time while writing out the clean copy or simply could not read it, because at one point it is written out clearly and incorrectly in Latin letters next to the also incorrect Sütterlin ones.⁴⁷ [see image 2] Zieglschmid lists several other errors or fictional elements.⁴⁸

We can see in any case that for Fontane Prussian Mennonites in Indian Territory were simply part of German-speaking America. This setting is the standard by which his novel should be judged. Readers who know about Mennonites find the novel credible because the details about the Mennonite congregation and the mission work among Indians make sense.⁴⁹ For a reader in Newton or Halstead, Kansas, where Mennonites are still an important part of the townscapes, it is much easier to see how Fontane got important elements of America right. The fact that the novel has never been translated into English highlights the way that it belongs to the greater German cultural sphere that existed in the late nineteenth century. In North Newton Bethel College still exists, the successor school to the Mennonite school in nearby Halstead where Fontane had Ruth and Shortarm, one of the Indian boys, attend.⁵⁰ The Mennonite Library and

Archives on the Bethel campus has all the original Mennonite newspapers from both sides of the Atlantic that Fontane would have read, a physical collection reflecting the reality of the transatlantic German cultural sphere of the late nineteenth century. If a Silesian village can represent all of Germany from the Schwarzwald to the Ruhr and on to Königsberg, why could a Mennonite village not represent the America of the Great Plains, especially since there were and are many such actual immigrant villages? European immigrants, Native Americans, a clash of cultures, love, nature, settlement, and death were all part of Nogat-Ehre and the American Great Plains and therefore typically and authentically American.

Why Mennonites? Nogat-Ehre as Symbol in Imperial Germany

What would readers of *Quitt* have made of Mennonites whether in America or Germany? Why did Fontane get the brainstorm to use them while reading Lindau's travelogue? Although the episode has long been forgotten today, Mennonites played a role in German politics and theater from shortly before the founding of the Empire until at least 1891, when *Quitt* was published as a book. Until 1867 Mennonites in the province of Prussia had maintained a controversial religious exemption from military service. Following a contentious debate in the *Reichstag* of the North German Confederation that year a law was passed requiring Mennonites to serve in the military. Until 1876 their protests and petitions against that innovation were processed by the Prussian *Landtag*, the government, and the king and emperor William I personally. At the end of that process the laws of the *Kulturkampf* that were aimed against Catholic clergy were instead invoked against the leading Mennonite Elder, a sort of prototype of Obadja Hornbostel. The whole Mennonite question, and more importantly, that of the proper relationship between one's loyalty to one's religion and one's nation in 1877 was the subject of a famous play *Der Menonit* [sic] by Ernst von Wildenbruch. The play was staged in numerous cities including Berlin and was covered by the *Vossische Zeitung* while Fontane was working there. Unlike today, therefore, Mennonites were known to the reading public for the controversy over military service and thus known specifically by some for their protest of German militarism and by others for their incomprehensible stance against the empire, the German nation, and simple common sense.

Mennonites had their origins in the Anabaptist movement of the sixteenth century. In the beginning they were mostly found in Switzerland, southwest Germany, and in the largest numbers in the Netherlands. Due to persecution, and seeking out toleration, they began migrating almost immediately to Prussian territory in the Polish Commonwealth. After the

First Partition of Poland in 1772 friction with the Prussian state led to the beginning of emigration to Russia. Starting in 1874 when military service was being introduced in Russia and in Prussia for Mennonites, some Mennonites in these two countries began leaving for Canada and the United States. From Switzerland Mennonites left for the Palatinate and Alsace in the sixteenth and seventeenth centuries only to leave from there for the British colony of Pennsylvania beginning in the late seventeenth century. This southern flow of migration lasted all the way into the early twentieth century. Until the end of the nineteenth century Mennonites were the largest Christian minority in Germany who did not derive from Catholic, Lutheran, or Reformed origins. The roughly 13,000 Mennonites in the province of Prussia were the majority of the 20,000 Mennonites in Imperial Germany.⁵¹

Following the establishment of the North German Confederation the first *Reichstag* was elected on August 31, 1867. In October they discussed possible exceptions to military service to be included in the constitution. The government's proposal was to allow only three exemptions, members of the Hohenzollern family, members of former ruling families, and Mennonites and Quakers residing in the province of Prussia, because they already had this exemption. The debate was quite lively. The National Liberal Adof Weber was adamantly opposed to the religious exemption, claiming that »Wer seine Heimath nicht vertheidigen will, der mag sie verlassen! Wer sein Vaterland nicht vertheidigt, der hat keins.«⁵² As Socialists, August Bebel and Wilhelm Liebknecht proposed abolishing not only the draft but the army altogether in favor of a citizens' militia based on the Swiss model. Their proposal occasioned extremely boisterous protests from other members of the *Reichstag*. At the end of the debate the *Reichstag* voted to accept the first two exemptions and deny the third.⁵³

This decision created a deep division in the Mennonite community of provincial Prussia. The supporters of their traditional exemption travelled to Berlin multiple times to meet with king, crown prince, and many ministers and members of the *Reichstag* and *Landtag*. Bismarck was the one politician who refused to receive them and he blocked their attempts to obtain a royal executive order that would nonetheless restore their exemption. They also orchestrated petitions to the various parliaments. On March 3, 1868, they were offered noncombatant service in the army as an alternative to regular service. After some initial hesitation, the majority accepted this offer. The minority continued to fight military service tooth and nail. Some emigrated to Russia which drew comments critical of the government in July 1868 in the *Vossische Zeitung* for letting these valuable citizens emigrate. David van Riesen gave up his German citizenship in 1871 in preparation of his emigration, but then stayed and escaped military service since he was no longer a citizen. A quick change in the law closed that

loophole, but then on April 22, 1872, Johann Dyck was arrested for failure to appear for his induction into the military. He refused to swear the induction oath or cooperate in any way with the military for which he spent several months in solitary confinement until his health gave way and he was released. Gerhard Penner was a farmer, Elder of the Heubuden congregation just outside Marienburg, and the leader of the struggle against military service. The government finally took steps against him when he started to deny communion to congregation members who had accepted military service when drafted. In his view, once they had agreed to be soldiers they were no longer Mennonites and thus no longer eligible to participate. On September 1, 1874, the court in Marienburg fined him 25 *Reichstaler* under the May laws of the *Kulturkampf* which made it illegal for a cleric to deny a member communion for obeying the law. The High Court in Berlin on June 18, 1875, confirmed the sentence and noted, »Der Staat verlangt allerdings nicht, daß die Religions-Gesellschaft ihr Bekenntniß nach den Satzungen des Staats umgestalten, er verlangt aber daß alle Staatsangehörigen, ohne Unterschied, welcher Religionsgesellschaft sie angehören, die Gesetze des Staats befolgen.« This logic precisely names the modern dilemma of a state that now transcends both freedom of religion and of conscience and can no longer recognize its own limits. Mennonites who left Prussia for this reason were thus an ideal case for Fontane to use in posing his uncomfortable if indirect questions of Prussian society about »wo das Glück liegt.« Gerhard Penner emigrated to Nebraska in 1876. At this time hundreds of Prussian and 17,000 Russian Mennonites left for North America.⁵⁴

Fontane named his Mennonite village Nogat-Ehre precisely to draw attention to these opponents of military service from provincial Prussia. The Nogat is a short river that runs along the east side of the Vistula Delta and through the heart of the Mennonite settlement. He veiled the explosive nature of their emigration since a frontal attack on militarism would not have been acceptable in the circles in which he published. Lindau also did not write the truth about why he found Prussian Mennonites in Kansas. Instead of saying they left because they refused to serve in the military, he wrote that they came due to »die günstigen Berichte der südrussischen Mennoniten in Kansas.«⁵⁵ In Fontane's rendition the Hornbostels were apparently in America quite some time. Toby had been born in Dakota where Lehnert had first met the family. That would mean they had emigrated by 1866 or even before the Civil War, highly improbable for Prussian Mennonites historically. Toby told Lehnert that they left their village Dirschau in Dakota to move to Nogat-Ehre due to a conflict with the government over the question of whether they were too much like the Mormons. This might well have been Fontane's way of pointing out that the conflict Mennonites had with government forced them to emigrate even as he switched

out both the cause and the government involved. Highly suggestive is the fact that the distance given in the novel between these two Mennonite villages in Dakota and Indian territories was 900 miles. Looking at a map, as presumably Fontane did, reveals that the distance between Bismarck, North Dakota, which Lindau described at length, and the actual Darlington was also about 900 miles. Historically the Bismarck connection would not work, since Mennonites settled in South Dakota, not North, although at the time it was all one common Dakota Territory.⁵⁶ If Fontane received the full range of Mennonite newspaper articles about recent immigrants from Mannhardt he would have read that some of the newcomers settled temporarily in Dakota before moving to Kansas, a move, however, that was prompted only by cold winter temperatures.⁵⁷

One open question about Fontane's use of Mennonites in *Quitt* is his use of Dirschau in the Vistula Delta as a geographic marker for them. The first Mennonite village in Dakota territory is called Dirschau and the children from Obadja's first marriage returned to the Prussian Dirschau.⁵⁸ The town of Dirschau, however, was on the edge of the Vistula Mennonite settlements. No congregation ever existed there and only a few scattered individual members lived there. It was an outlying area of the Heubuden congregation near Marienburg. So why did Fontane suggest his son ask in a Dirschau bookstore for Mennonite literature and not in Danzig, Elbing, Marienburg, Elbing, or Königsberg, all provincial Prussian cities with Mennonite church buildings? Perhaps Fontane knew that Friedrich would be visiting Dirschau or had contacts there through his employer, the Schulzeschen Hofbuchhandlung in Oldenburg. His letter with the request was sent on July 21, 1885, and his thanks for the address of Pastor Mannhardt in Danzig was dated August 2, 1885.⁵⁹ Perhaps since he had Dirschau stuck in his head for whatever reason, he left the reference in the novel. The manuscript originally said that the children of the first marriage simply return to Dirschau. Later »und Danzig« was inserted, maybe as a nod to Mannhardt in recognition for his help.⁶⁰

If the political conflict involving Mennonites and their resistance to military service and the resulting emigration was actually widely known is hard to say, but there is no doubt that Ernst von Wildenbruch's *Der Menonit* was. Wildenbruch is largely forgotten today but was quite famous as a playwright in Imperial Germany. He was born in Beirut in 1845 where his father Ludwig was Consul. Ludwig was an illegitimate son of Prince Louis Ferdinand, a nephew of Frederick II. Like his father, Ernst mostly worked in the foreign service. His real calling, however, his »heiliger Pflicht« was to serve Germany as a patriotic poet.⁶¹

Although Wildenbruch wrote poems and novels, he was best known for his historical dramas. *Der Menonit*, written in Berlin in 1877, was his first attempt in this genre. It was published in June 1878 in *Deutsche Monats-*

blätter and performed in the Berlin National Theater for the first time on April 11, 1879, under the direction of students as a charity benefit for the victims of flooding near Schwetzwitz. He did not become well-known until 1881 with his tragedy *Der Karolinger*. That year *Der Menonit* was in the Schauspielhaus in Frankfurt a.M. and in 1883 in the repertoire of the Deutsches Theater in Berlin for the whole season.⁶²

Quite unlike their positive portrayal in *Quitt*, Mennonites in *Der Menonit* appear as the vilest villains. Set in a Mennonite village near Danzig in 1809 during the French occupation, a farmer named Hennecker from Westphalia arrives as a recruiter for Major von Schill who is planning a raid on Jerome's Westphalian kingdom. Hennecker turns in first to the household and farm of the Mennonite Elder Waldemar. His foster son, Reinhold, has recently returned from a year abroad and now plans to marry Maria, Waldemar's daughter. In his absence, however, she had agreed in line with her father's wishes to marry Mathias, an important member of the congregation. When a French officer investigates reports about Hennecker at the farm and threatens Maria, Mathias looks away and Reinhold is the one to spring to her defense. His action brings a challenge to a duel that he accepts. His boldness reawakens Maria's love for him, but Waldemar as the Elder can hardly allow the duel to go forward, despite Reinhold's efforts to convince him and the congregation to support the national cause. Jealous Mathias successfully gets the congregation to prevent Reinhold from dueling, resulting in the Frenchman disparaging him as a coward without honor. Maria and Reinhold now decide to flee with Hennecker to Westphalia but Mathias again thwarts their plans and gets the congregation and the French officer to help him set a trap for all three. When the trap is sprung, Reinhold shoots Mathias, who with his dying breath implicates Maria as an accomplice to Hennecker. She dies on the spot, apparently overcome by excitement, Hennecker escapes in the confusion, and Reinhold is led away to his execution by the French, expecting that his courage in the face of death will regain his honor for him. Waldemar admits the error of his ways and repents of his personal failure and that of his congregation for not supporting the national cause.⁶³

As far as Wildenbruch was concerned indifference to the nation was the same as treason. Justus, another congregation member, served as the voice of the congregation. He recounted having been in Berlin at the time of the battle of Jena in 1806. To the congregation's general approbation, he recalled that he had said then, »Was kümmert's mich, ob der Napoleon mein Herr ist, oder der da in Berlin – der König von Preußen?« As he returned home at dawn from Berlin he heard »die Hähne krähen«, an allusion to the Apostle Peter's betrayal of Jesus. To turn one's back on God or the nation Wildenbruch counted as equivalent deeds of dishonor. He saw Prussian Mennonites as vermin without honor. Perhaps it was for exactly

this reason that Fontane gave the Mennonite village in Indian territory the sobriquet *Ehre* to suggest a new meaning for this loaded term.⁶⁴

There is no doubt that Fontane was thinking about Wildenbruch at the time he was writing *Quitt*. On June 1, 1885, he arrived in Krummhübel to start work on the novel. He noted in a letter to his wife that he was doing better, but still not ideal. »Wenn ich doch ´mal einen Sonntag hätte, wo ich mich fühlte, wie Wildenbruch sich alltags fühlt. Ich mag aber doch nicht mit ihm tauschen.«⁶⁵ He also initially used Wildenbruch's misspelling of Mennonite with one »n« in his letter to his son Friedrich asking him for help finding Mennonite literature.⁶⁶ There is no explanation for Wildenbruch's persistent misspelling.⁶⁷

As a theater critic Fontane, of course, saw a lot of his plays. Their relationship in 1885 was still somewhat tense since Fontane was blunt in his criticism of Wildenbruch's romantic hero worship and arbitrary plot twists, for example, Maria's sudden and unexplained death. Fontane developed his own neologism, »das Wildenbruchsche« for this consistent disrespect for »dem natürlichen Gang der Dinge.«⁶⁸ The conflict between an older German idealism and an emerging realism was on open display here. Wildenbruch's influence on *Quitt* has also already been noted by Grawe.⁶⁹

Wildenbruch was controversial for other reasons too. On occasion his plays were banned for being inciting Anti-Catholic hatred. *Der Menonit* was not allowed onto the stage of the Königlichen Schauspielhaus for a different reason, its negative portrayal of the ruling house in 1809 as also being insufficiently active in the national cause. Those Mennonites who had decided to stay in Prussia were incensed about the play since they now served and had completed the switchover to the national cause that Reinhold had demanded of his congregation. Hinrich van der Smissen and H. G. Mannhardt were leaders in the campaign to keep the play off any stage in Germany, but above all, away from the royal stage. In 1884 Mannhardt read in the *Vossische Zeitung* that Wildenbruch had gotten his historical information about Mennonites from a somewhat unreliable biography of Frederick William III by Bishop Eylert. The bishop recounted how a member of the Elbing-Ellerwald Mennonite Congregation, David van Riesen, had fought as a volunteer in 1813 and was subsequently therefore banned from his congregation. Many of the details in Eylert's account cannot be corroborated, but this van Riesen had been a member, had fought, and had been banned for it. Mennonites in the province of Prussia had flatly refused to fight in the Napoleonic Wars, although they did agree to pay additional taxes to maintain their exemption and gave several voluntary contributions to the government on top of that. Assuming Fontane read his own paper, he would have known about the play and its actual historical connection to the Mennonites of Nogat-Ehre, as would have other readers. From 1882 to 1884 Fontane could have also read a lot in the *Mennonitische*

Blätter about both Wildenbruch and Mennonites' mission to the Indians. Any reader of *Quitt* who knew about Wildenbruch's Mennonites would have surely pondered why Fontane's were so different.⁷⁰

In December 1887 Wildenbruch finally managed to get his *Der Menonit* into the repertoire of the Königliches Schauspielhaus only to face a new challenge. The Mennonites published open letters against the performance in numerous newspapers. They also wrote directly to the theater's general manager, von Hülsen, who in turn asked Emperor Frederick III what to do. The deathly-ill emperor resolved the conflict on June 11, 1888, by noting in the margins of the Mennonites' protest letter, »Menonit aufführen.«⁷¹ He died four days later, resulting in the premier being postponed. Fontane wrote his daughter, »Für mich hat das große Ereigniß das *eine* Gute: daß ich den Wildenbruchschen »Menoniten« nicht zu sehn und was noch wichtiger ist, nicht drüber zu schreiben brauche.«⁷² Later that year Wildenbruch's *Die Quitzows* was produced and Fontane for the first time gave him a positive review which meant a lot to Wildenbruch. Their relationship became warmer from that time on.⁷³

Thus, for many readers back then, unlike today, Mennonites were known and served as an important symbol. Those readers would have known about their history of rejecting military service as well as the controversy over Wildenbruch's depiction of their history. They certainly also would have known that Wildenbruch saw his writing as being in the service of the empire and that Wildenbruch's list of imperial enemies was identical to Bismarck's – Catholics, Socialists, and non-Germans. His friend and biographer, Berthold Litzmann, reported that Wildenbruch intended *Der Menonit* to aid in the completion of German unification. »Die Mächte und Ohnmächte, mit denen Reinhold der Menonit kämpft, sind dieselben Feinde, an denen sich Ernst von Wildenbruch mehr als sechzig Jahre müde und wund gerungen hat.«⁷⁴ *Der Menonit* was staged as an Anti-Catholic work. The Mennonites wore hats like Catholic priests and as Prussians they use the Bavarian and Catholic greeting, »Grüß Gott.«⁷⁵ Wildenbruch never developed an image of America in his works, but Fontane used his high-profile image of a »proper« Prussia as a foil for his social criticism set in America among Mennonites.

Wildenbruch's pious desire to perfect an idealized Germany and the sensitive matter of the Mennonite emigration suggests why Fontane was so interested in Mennonites. There would be many settings in Germany and America where one could find Catholics, atheists, Socialists, and non-Germans and each group could be used to question aspects of German society. Where, however, could one find direct opponents of Prussian militarism and a narrow nationalism who were not already overburdened with a negative image in middle-class circles as the Socialists and other enemies of the Reich were? Mennonites made it possible to develop a mirror-image

Prussia, what Grawe called an Anti-Prussia, in America.⁷⁶ There the happiness could be found that could not exist in Prussia. Nogat-Ehre is Fontane's caricature of Wildenbruch and Bismarck's wanted poster of imperial enemies. Lehnert discovered the reason for the happiness of this happy family. »Er sah kein Regieren und einfach ein Geist der Ordnung und Liebe sorgte dafür, daß alles nach Art eines Uhrwerks ging.«⁷⁷ In the original manuscript Fontane wrote after Regieren »und Befehle wurden kaum gegeben.« He later deleted that phrase.⁷⁸ The governing of Nogat-Ehre was certainly different than in Prussia, but he did not want to blow his cover by overemphasizing that fact.

After depicting this strange and peaceful Hornbostel household, he compared it to the display cage he had seen in San Francisco with a dog and rabbit, stork and snake, and the label »Happy Family«. »Sann er dann aber weiter nach, wodurch dies Wunder bewirkt werde, so fand er keine andere Erklärung als den »Hausgeist«, als Obadja, der das Friedensevangelium nicht bloß predigte, sondern in seiner Erscheinung und in seinem Thun auch verkörperte.«⁷⁹ Would it have been possible to sing such a hymn of praise to the gospel of peace that did not include military service in Prussia at that time?

Only after regaining an understanding of the history of Prussian Mennonites can we fully understand Fontane's choice for a Mennonite village in America. In *Kulturkampf* Germany a story of tension between religion and nation could have been of great interest. Because this particular group raised this fundamental question of German social order in the new empire without the negative baggage of being labeled an imperial enemy, Fontane could use Mennonites to carry his own criticism of a mindless, boundless xenophobia and narrow-minded nationalism.

In *Quitt* Fontane created a literary space in which readers could consider how key elements of Prussian and German society fit together or clashed. Tolerance and diversity on one hand, militarism and order on the other, freedom or submission, Verstand or Kadavergehorsam.⁸⁰ Since he could not or would not talk about these issues directly, he developed a mirror-image Germany in America, a tactic that was common and well-understood by readers at that time because the cultural sphere of Germany was so clearly larger than the borders of Imperial Germany. In this endeavor the point, of course, was not utopian but to compare, to stimulate thinking and wonder. There were tensions and problems in both settings, pros and cons. Weighing the options was important, not success, victory, or service and duty no matter what. If we keep this goal in mind as we reconsider the place of *Quitt* in Fontane's body of work, knowing with how much care Fontane researched virtually every element in his America and how deeply grounded Lehnert's flight to the Mennonites was, we might find that

Fontane achieved his goal of posing difficult and crucial questions about German society from his literary America. »Wo liegt das Glück?« In freedom, the freedom to consider which paths Germany might go down, a freedom lacking in the circles of German public opinion where Fontane moved and published. *Quitt* was a clarion call to consider anew justice and honor, freedom and submission in Germany as well as Germany's fate and happiness, and deserves therefore to be understood more broadly and read more widely.

Notes

1 Theodor Fontane: *Quitt*. GBA 1999, 47 f. I would like to thank Bettina Machner of the Stadtmuseum Berlin, Klaus-Peter Möller of the Theodor-Fontane-Archiv Potsdam, and Professor Dr. Merle Schlaubaugh, Bethel College, for all their help.

2 Gordon A. Craig: *Theodor Fontane. Literature and History in the Bismarck Reich*. New York 1999. 182.

3 Wilhelm Zwiebel: *Theodor Fontane*. New York 1992. 109–111.

4 Christian Grawe: *Quitt*. In: Christian Grawe und Helmut Nürnberg (Hrsg.): *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000. 584–594, hier 587.

5 Liselotte Voss: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*. München 1985. 213–225.

6 Hans-Heinrich Reuter: *Kriminalgeschichte, Humanistische Utopie und Lehrstück. Theodor Fontane, »Quitt«*. In: *Sinn und Form*. 23 (1971), 1371–76, here 1373. See Christian Grawe: *Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane*. Stuttgart 1991. 157–83.

7 Peter Demetz: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. München 1966. (Second Ed.) 101–112, here 107.

8 In addition to the literature cited in this article, see also Franz Schüppen: *Paradigmawechsel im Werk Theodor Fontanes*. Stuttgart 1993; Manfred E. Keune: *Das Amerikabild in Theodor Fontanes Romanwerk*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Vol. 2, Gerd Labrousse ed. Amsterdam 1973. 1–25; Arthur Davis: *Theodor Fontane's Interest in America as Revealed by his*

Novel »Quitt«. In: *American-German Review* 19 (1953): 28–29. Harry Loewen: *From Prussianism to Mennonitism: Reality and Ideals in Theodor Fontane's Novel »Quitt«*. In: *Journal of German-American Studies* 15 (1980). 25–38. Fritz Martini: *Auswanderer, Rückkehrer, Heimkehrer. Amerikaspiegelungen im Erzählwerk von Keller, Raabe und Fontane*. In: *Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika– USA*, eds. Sigrid Bauschinger, Horst Denkler, and Wilfried Malsch. Stuttgart 1975. 178–204.

9 Christina Brieger: *Anhang*. In: GBA *Quitt*. 1999, 297 f. Quote from HFA IV/3, 399 (17.6.1885).

10 Regina Dieterle: *Die Tochter. Das Leben der Martha Fontane*. München 2006. 207–217. HFA IV/3, 294 f (2.1.1884). FChronik. 2665. See Brieger, as in endnote 9. 302 f.

11 Brieger, as in endnote 9, 302 f., mentions Kriege, Uncle August, and a list of other people. GBA *Gedichte* 2. 1995, 352 f. FChronik. 3871.

12 GBA *Quitt*. 1999, 135 f, 213 f. FChronik. 26, 1036, 1885. Helen Chambers: *Theodor Fontanes Long-fellow-Vortrag am 29.2.1860 in Berlin*. In: *Fontane Blätter* 47 (1989). 27–48. NFA *Bret Harte. California Stories*. In: NFA *Literarische Essays und Studien*. Zweiter Teil. Bd. 21.2 München 1974. 320–327. See also the endnotes in 22.2. 932 f. Harte's stories are available at <https://ia601408.us.archive.org/17/items/selectedstorieso01312gut/1312-h/1312-h.htm>.

13 Franz Schüppen: *»Deutsche, die das Glück haben, Amerikaner zu sein!« Das Bild der Deutschamerikaner bei Charles Sealsfield und Theodor Fontane*. In: *Yearbook of German-American Studies* 32 (1997). 99–115, here 104, 106. GBA *Quitt*. 1999, 135 f., 214.

- 14 Ralf Roth: *Folgen einer transatlantischen Migration*. In: *Historische Zeitschrift*. 281 (Dez., 2005) 3, 621–657, immigration data 628, background data 630. See also Alexander Maxwell and Sacha E. Davis: *Germanness beyond Germany: Collective Identity in German Diaspora Communities*. In: *German Studies Review*. Vol. 39 (Febr. 2016) 1, 1–15.
- 15 H. Glenn Penny: *Kindred by Choice. Germans and American Indians since 1800*. Chapel Hill 2013. 52 f.
- 16 Paul Lindau: *Aus der Neuen Welt. Briefe aus dem Osten und Westen der Vereinigten Staaten*. Berlin 1885. 120–124, available here: <https://archive.org/details/ausderneuenwelt00lindgoog> (last access: 13.07.2017).
- 17 Stefan Manz: *Constructing a German Diaspora. The »Greater German Empire« 1871–1914*. New York 2014.
- 18 See Jerry Schuchalter und Gerhard Schildberg-Schroth: *Januskopf Amerika. Die Neue Welt im Spiegel deutscher Amerikaliteratur des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006. Sigrid Bauschinger, Horst Denkler and Wilfried Malsch: *Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA*. Stuttgart 1975. FChronik, Gerstäcker 1039, Sealsfield 2144. Möllhausen is discussed below.
- 19 John Osborne: *Meyer or Fontane? German Literature after the Franco-Prussian War 1870/71*. Bonn 1983. 15, 33–6. See also Gerhard Friedrich: *Fontanes Preußische Welt. Armee – Dynastie – Staat*. Herford 1988. 168–206 and Wolfgang Hädecke: *Theodor Fontane. Biographie*. 205–223, 232–723. Craig, as in endnote 2. 77–79, 91–95. Hans-Heinrich Reuter: *Theodor Fontane. Grundzüge und Materialien einer historischen Biographie*. Leipzig 1976. 126–144.
- 20 Richard Brinkmann (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Theodor Fontane*. Bd. II. München 1973. 408.
- 21 As in endnote 1. 146.
- 22 Ibid., 172.
- 23 Ibid., 172 f. Osborne, as in endnote 19. 54–62, 128 f. Friedrich, as in endnote 19. 284–7.
- 24 As in endnote 1. 174.
- 25 Gordon Craig: *Germany 1866–1945*. New York 1978. 92–97, 155.
- 26 Grawe, as in endnote 6, 164.
- 27 As in endnote 1. 166 f.
- 28 Andreas Graf: *Fontane, Möllhausen und Friedrich Karl in Dreilinden. Zu Entstehungshintergrund und Struktur des Romans „Quitt“*. In: *Fontane Blätter* 51 (1991) 156–175. FChronik. 2676. James N. Bade, »Eine gemalte Landschaft? Die amerikanischen Landschaften in Theodor Fontanes Roman »Quitt«*. In: Hanna Delf von Wolzogen and Richard Faber (Hrsg.): Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert*. Würzburg 2015. 131.
- 29 FChronik 2721.
- 30 Brieger, as in endnote 9, 301.
- 31 Lindau, as in endnote 16, 356–361.
- 32 Ibid., 91.
- 33 As in endnote 1. 142.
- 34 Lindau, as in endnote 16, 88, 357. Brinkmann, as in endnote 20. 397 f. Brieger, as in endnote 9. 311. FChronik 2800 f.

35 Brinkmann, as in endnote 20, 394–6.

36 A. J. F. Zieglschmid: *Truth and Fiction and Mennonites in the Second Part of Fontane's Novel ›Quitt‹, Indian Territory*. In: *Mennonite Quarterly Review* vol. 16 (Okt. 1942) Nr. 4, 223–246. Robert Friedmann: *Zieglschmid, A. J. Friedrich (1903–1950)*. In: *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1959. 15 Jul 2016. [http://gameo.org/index.php?title=Zieglschmid,_A._J._Friedrich_\(1903–1950\)&oldid=93986](http://gameo.org/index.php?title=Zieglschmid,_A._J._Friedrich_(1903–1950)&oldid=93986) (last access: 13.07.2017). Christian Neff: *Mannhardt, Jakob (1801–1885)*. In: *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1957. 15 Jul 2016. [http://gameo.org/index.php?title=Mannhardt,_Jakob_\(1801–1885\)&oldid=89297](http://gameo.org/index.php?title=Mannhardt,_Jakob_(1801–1885)&oldid=89297) (last access: 13.07.2017). Christian Neff: *Mennonitische Blätter (Periodical)*. In: *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1957. 15 Jul 2016. [http://gameo.org/index.php?title=Mennonitische_B1%C3%A4tter_\(Periodical\)&oldid=122991](http://gameo.org/index.php?title=Mennonitische_B1%C3%A4tter_(Periodical)&oldid=122991) (last access: 13.07.2017); H. G. Mannhardt: *The Danzig Mennonite Church: Its Origin and History from 1569–1919*. Transl. Victor G. Doerksen. Eds. Mark Jantzen and John D. Thiesen. North Newton, Kansas 2007. The relationship between H. G. Mannhardt and Hinrich van der Smissen is documented in Matthias H. Rauert and Annelie Kümpers-Greve: *Van der Smissen. Eine mennonitische Familie vor dem Hintergrund der Geschichte Altonas und Schleswig-Holsteins*. Hamburg 1992. Brieger, as in endnote. 9. 304, confuses H.G. Mannhardt and Jacob Mannhardt as founder and publisher of *Mennonitische Blätter*.

37 *Zur Heimath*. In: *Mennonitische Blätter* vol. 22, Nr. 10 (Okt. 1875), 76 f. *Mennonitische Indianer-Mission*. In: *Mennonitische Blätter* vol. 24, Nr. 1 (Jan. 1877), 6 f.; Cornelius Krahn: »Goertz, David (1849–1914)«. In: *Global Anabaptist*

Mennonite Encyclopedia Online. 1956. Web. 18 Jul 2016. [http://gameo.org/index.php?title=Goertz,_David_\(1849–1914\)&oldid=130898](http://gameo.org/index.php?title=Goertz,_David_(1849–1914)&oldid=130898); Harold S. Bender: »*Zur Heimath (Periodical)*«. In: *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1959. 18 Jul 2016. [http://gameo.org/index.php?title=Zur_Heimath_\(Periodical\)&oldid=123186](http://gameo.org/index.php?title=Zur_Heimath_(Periodical)&oldid=123186). Cornelius Krahn: »*Nachrichten aus der Heidenwelt (Periodical)*«. In: *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1957. 18 Jul 2016. [http://gameo.org/index.php?title=Nachrichten_aus_der_Heidenwelt_\(Periodical\)&oldid=123070](http://gameo.org/index.php?title=Nachrichten_aus_der_Heidenwelt_(Periodical)&oldid=123070). Cornelius Krahn: »*Christlicher Bundesbote (Periodical)*«. In: *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*. 1953. 18 Jul 2016. [http://gameo.org/index.php?title=Christlicher_Bundesbote_\(Periodical\)&oldid=122980](http://gameo.org/index.php?title=Christlicher_Bundesbote_(Periodical)&oldid=122980). Lindau, as in endnote 16, 359.

38 Martin Lowsky: »*Aus dem Phantasie-Brunnen: Die Flucht nach Amerika in Theodor Fontanes Roman ›Quitt‹ und Karl Mays ›Scout*«. In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 12 (1982). 77–96. Demetz, as in endnote 7.

39 Bade, as in endnote 28. GBA *Quitt*. 1999, 165, 259.

40 Brieger, as in endnote 9, 348–351.

41 As in Endnote 1. 151.

42 Ibid., 168.

43 Ibid., 168, 187, 239, 273. See also Bade as in endnote 28, 124–126.

44 As in Endnote 1. 166.

45 Ibid., 235.

46 Lindau, as in endnote 16. 336–342.

47 Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. V-83/5, Kap. 25, page 9. Also in Kap. 21, page 4 he wrote Denwer.

48 Zieglschmid, as in endnote 36, 238–240.

49 Bade, as in endnote 28, 127 f. Eckart Pastor: »*Quitt*« oder nicht? *Theodor Fontanes umstrittener Mennonitenroman*. In: *Mennonitische Geschichtsblätter* 69 (2012). 73–92.

50 As in Endnote 1. 218, 270.

51 An overview of German Mennonites can be found in Diether Götz Lichdi: *Die Mennoniten in Geschichte und Gegenwart. Von der Täuferbewegung zur weltweiten Freikirche*. Weisenheim am Berg 2004. The numbers for free churches in Imperial Germany are in Gerhard Besier: *Religion – Nation – Kultur. Die Geschichte der christlichen Kirchen in den gesellschaftlichen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts*. Neukirchner 1992. 77.

52 Stenographische Berichte Reichstag des Norddeutschen Bundes, 23. Sitzung am 18. Oktober 1867, 469. http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt3_nb_bsb00000438_00495.html (last access 13.07.2017).

53 Mark Jantzen: *Mennonite German Soldiers. Nation, Religion, and Family in the Prussian East, 1772–1880*. Notre Dame 2010. 191–200; Mark Jantzen: »*Whoever Will Not Defend His Homeland Should Leave It!*« *German Conscriptioin und Prussian Mennonite Emigration to the Great Plains, 1860–1890*. In: *Mennonite Life* 58 (September 2003) no 3. <https://ml.bethelks.edu/issue/vol-58-no-3/article/whoever-will-not-defend-his-homeland-should-leave/> (last access 13.07.2017).

54 Jantzen, 2010. As in endnote 53. 203–228. For an account of this division among Mennonites from the viewpoint of a Mennonite supporter of military service see Wilhelm Mannhardt: *The Resolution of November 8, 1867, by the North*

German Confederation Diet Concerning the Military Service Law of the Mennonites and the Current Attitudes of the Mennonites of Provincial Prussia to the Same. In: *Mennonite Life* 70 (2016). <https://ml.bethelks.edu/issue/vol-70/article/the-resolution-of-november-9-1867-by-the-north-ger/> (last access 13.07.2017).

55 Lindau, as in endnote 16. 360.

56 As in Endnote 1. 142–143.

57 B. C. Roosen: *Ueber die Noth in Kansas*. In: *Mennonitische Blätter* 22, no. 5 (May 1875). 39. Lindau also reported on resettlement from Dakota to Kansas due to the harsh climate, as in endnote 16. 360.

58 As in Endnote 1. 142, 151.

59 Hermann Gottlieb Mannhardt, ed. *Jahrbuch der altewangelischen Taufgesinnten oder Mennoniten-Gemeinden Danzig* 1888. 11. *FChronik*. 2725, 2735, 2737.

60 Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. V-83/5, Kap. 18, page 13.

61 Ulrich Moritz: *Ernst von Wildenbruch*. Weimar 1995. 7 f., here 8. See also Jantzen 2010, as in endnote 53. 228–244.

62 Moritz, as in endnote 56. 8. Berthold Litzmann: *Ernst von Wildenbruch*. 2 Bände. Berlin 1913–6. 1:268–273. Jantzen 2010, as in endnote 53. 228 f.

63 Berthold Litzmann, Ed.: *Ernst von Wildenbruch Gesammelte Werke, Zweite Reihe, Siebenter Band*. Berlin 1912. 135–233.

64 *Ibid.*, 173, 175. The account of Peter is found in Mark 14:27–72.

- 65 K. E. O. Fritsch, ed. *Theodor Fontane's Briefe an seine Familie*. 2. Berlin 1905. 115.
- 66 TFA, B 691, 21.07.1885 Krummhübel Theodor Fontane to Friedrich Fontane. Brinkmann, see endnote 20, 396, gives the original correctly with one »n.« FChronik 2735 corrects the mistake thereby masking this connection to Wildenbruch.
- 67 Litzmann, as in endnote 63. xvi.
- 68 Moritz, as in endnote 61. 22.
- 69 Grawe, as in endnote 6. 178.
- 70 [Hinrich van der Smissen]: *Die Mennoniten auf der Bühne*. In: *Mennonitische Blätter* 29. no. 11 (November 1882). 86 f. [Hinrich van der Smissen]: *Wie haben Mennoniten unsere Gemeinschaft richtig zu vertreten?* In: *Mennonitische Blätter* 31, Nr. 2 (Febr. 1884), 13–15, 31, Nr. 3 (März 1884), 20 f. H. G. Mannhardt: *Der Bischof Eylert und die Mennoniten. Zur Abwehr falscher Urtheile*. In *Mennonitische Blätter* 31 no. 3 (März 1884). 17–20.
- 71 Litzmann 1916, as in endnote 62, 44. Hinrich van der Smissen: *Noch einmal Menonit*. In: *Mennonitische Blätter* 35 11 1 June 1888 61–64, 35 12 15 Juni 1888, 70–71 35 13 1 Juli 1888 74–75 *Unser Vermahnung gegen den »Menonit«* 35 no. 17 1 Sept 1888 100–101. See also Jantzen 2010, as in endnote 53, 79–106.
- 72 Theodor Fontane: Brief an Martha, 15.06.1888. In: HFA IV, 3. 1980, 611.
- 73 Litzmann 1916, as in endnote 62, 51.
- 74 Litzmann 1912, as in endnote 63, xvi.
- 75 [van der Smissen] 1882, as in endnote 70, 87.
- 76 Grawe, as in endnote 6, 179.
- 77 As in Endnote 1. 166.
- 78 Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. V-83/5, Kap. 21, page 1.
- 79 As in Endnote 1. 167.
- 80 Schüppen, as in endnote 13. 105–109.

Rezensionen und Annotationen

Daniela Strigl: »Berühmt sein ist nichts«: Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie.

Salzburg: Residenz Verlag 2016. 439 Seiten. € 26,90

Die hier erzählte Lebensgeschichte der mit Annette von Droste-Hülshoff renommiertesten Schriftstellerin deutscher Sprache des 19. Jahrhunderts wird in den Händen der vielfach preisgekrönten Wiener Germanistin, Literaturkritikerin und Publizistin Daniela Strigl zugleich zu einer umsichtigen Geschichte des Habsburger Reichs und seiner historischen Landschaften.¹ Als Mitherausgeberin der vierbändigen Ebner-Eschenbach *Leseausgabe* (2015), einer pragmatischen Antwort auf die Lücken der bisherigen Editionsgeschichte bzw. die Schwerzugänglichkeit mancher Texte von Ebner und als Autorin namhafter Beiträge zur jüngsten Ebner-Forschung² ist Strigl für ihre Aufgabe bestens qualifiziert. Sie hat sich gleich zu Beginn zwei Grundfragen der Biographie gestellt, wie von den Briten als Klassikern der Gattung seit Boswell gehandhabt, nämlich die *strategische*: Wie komme ich mit der Spannung zwischen Dokumentation und Interpretation zurecht, und die *taktische*: Wie ist mein Verhältnis als Erzählerin zum Subjekt? Und indem sie die Einsicht großer Biographen zum Erzählprinzip gemacht hat, dass die Persönlichkeit eines Menschen im Licht tagtäglicher Erfahrungen immer neue Facetten seines Selbst ans Licht bringt, – was im Fall der stets weltoffenen und wissbegierigen Ebner besonders geboten ist – sorgt die Autorin dafür, dass ihr Buch bis ganz zuletzt spannend bleibt.

Marie Freiin, geb. Baronin später Gräfin Dubsy verh. Baronin von Ebner-Eschenbach (Zdis(s)lawitz/Mähren 1830–1916 Wien), hat über Dezennien und bis zu ihrem Tod sorgfältig am eigenen Zeitbild gearbeitet. Zum Leitfaden ihres Selbstbilds wie auch ihrer Lebensgeschichte wird die kreative aber stets schmerzvolle Spannung zwischen ihrer »Mission« als Künstlerin³ – das junge Mädchen vertraut ihrer Erzieherin an, sie wolle die Shakespeare des 19. Jahrhunderts werden oder nichts – und ihrer Verinnerlichung der meist verständnislosen familiären und journalistischen Kritik an ihrer dichterischen Produktion. Auch als sie längst als »Klassikerin« der deutschen Literatur galt, war sie noch in der Lage, an eine jüngere Kollegin (Enrica Handel-Mazzetti) den ehrlich gemeinten Satz zu schreiben: »Ich bin Dir gegenüber keine Meisterin, Du nicht meine Schülerin. Vielmehr würde ich die Deine, wenn ich nicht so alt wäre« (374). Diese erste deutschsprachige Biographie Marie von Ebner-Eschenbachs seit fast einem Jahrhundert ist in fünf Kapitel eingeteilt (mit Vorwort, Prolog und Epilog): *Das Waldfräulein* gilt den Jugendjahren bis Heirat und Revolution (1848); *Eine Spätgeborene* den leiderfüllten ersten Dezennien ihrer Ehe, dem Misslingen ihres hohen Ehrgeizes als Dramatikerin und ihren psychischen und neurologischen Krankheiten; *Berühmtsein* (1875–99) kommt mit der Wendung zur Prosa und dem Durchbruch zum Erfolg.

Trotz andauernder gesundheitlicher Probleme ist ihre Produktivität beeindruckend; in den letzten Jahren (*Altweibersommer* 1899–1916) lässt ihre Schaffenslust nicht nach: Die ausgebildete Uhrmacherin ist nach wie vor an technisch Neuem interessiert – die einst waghalsige und passionierte Reiterin fährt im Auto, die zigarrenrauchende Dame spricht ein Werk ins Phonogramm, ist fasziniert von Flugexperimenten; nachsichtig gegen die (meisten) Kolleginnen wird sie oft ungehalten gegenüber manch Großem der Moderne wie Ibsen und Hauptmann, weniger aus ästhetischen Gründen als aus aristokratischer »Dezenz«.

Wie Fontane war Ebner von Jugend auf eine eifrige Korrespondentin und führte mehr als ein halbes Leben lang Tagebuch. Strigl kann sich auf die fast vollständig erhaltenen Tagebücher⁴ und die reichen Briefbestände der Wiener Stadtbibliothek und des mährischen Landesarchivs beziehen.⁵ Allein zur Erschließung der so wichtigen Jugendjahre waren Ebnerbiographinnen bisher allzu abhängig von deren beredten Alterserinnerungen,⁶ die wie Fontanes *Meine Kinderjahre* als historische Quelle kritisch zu lesen sind. (Zu den verschollenen frühen Tagebüchern und Ebners Handhabung ihrer Briefe vgl. Strigls informatives Resümee auf S. 16, mit Zitat aus den Aphorismen: »Briefe von geliebten Menschen verbrennt man gleich oder nie«.) Dank ihrer profunden Quellenkenntnisse und der durch ihre Innsbrucker Kollegin Ulrike Tanzer und ihre Mitarbeiterschaft jüngst erschienenen Korrespondenz mit der Lyrikerin Josephine von Knorr leistet Strigl einen bedeutenden Beitrag zu unserem heutigen Verständnis der jungen Dichterin.⁷ Beim Fehlen der meisten Ehebriefe erlaubt dieser frühe Briefwechsel nun ein viel differenzierteres Bild von Ebners früher Schaffenszeit. Jedes Werk wurde von der Entstehung bis zur (Nicht)Erscheinung von den Freundinnen gegenseitig kommentiert und kritisiert. So lässt sich Ebners Bezeichnung des 1858 anonym erschienenen *Aus Franzensbad. Sechs Epistel von keinem Propheten* als Erstlingswerk, das sie später witzig wie eine Mutter ihr vor der Ehe geborenes Kind desavouiert (116), durch den Briefwechsel korrigieren: Schon 1854 erschien der Aufsatz: *Carl I von England* (im Anhang zum Ebner-Knorr Briefwechsel abgedruckt). Vor allem gewähren diese fast 800 intimen Briefe einen Einblick in Ebners Ehe, ein in anderen Kommentaren oft mit Klischees belastetes Lebenskapitel, das aber Strigl mit diskreter und souveräner Einfühlungskraft und kritischer Distanz bemeistert. Die geliebte »Sephine« wird auch zur Vertrauten des bisher kaum wahrgenommenen Ereignisses ihres 30. Lebensjahres, wie wir hier erfahren, der »Versuchung« durch einen Ungenannten, die mehr als einen Winter lang »meine ganze Zukunft, alle meine Verhältnisse bedrohten« und ihr »Schlag ... Schmerz ... Stürme ... Wunde ... Chaos« bereiteten, ein »starkes Stück, neigt sie doch, selbst in ihren Tagebüchern, eher zu Understatement und effektiver Selbstzensur« (129).

»Goethe«, notiert einmal Fontane an seine Frau, »Goethe hat einmal gesagt: »die Produktion eines anständigen Dichters entspricht allemal dem Maaß seiner Erkenntniß. Furchtbar richtig.«⁸ Als schreibende Frau im 19. Jahrhundert aus hocharistokratischen Kreisen bot Ebners aus der Großfamilie schmerzlich gewonnene Erkenntnis eine harte Schule fürs Leben und reichlich Stoff für ihre künftige Dichtkunst. An der Figur des viermal verheirateten Vaters wurde das fantasiereiche, willensstarke Kind sehr früh mit der Realität von Machtverhältnissen in der Familie konfrontiert. »Ich will mir einen Papa einbilden, den ich nicht fürchte«, schrieb die spätere Meisterin in der Darstellung leiderfüllter innerfamiliärer Beziehungen. Strigl zeigt eine sichere Hand in ihrer Behandlung von Maries belastetem Verhältnis zu den »Machthabern« ihrer Kindheit und Jugendjahre und verfolgt dessen Niederschlag im Werk. Denn, so Strigl entgegen tradierten Vorstellungen, »Kindsein im Biedermeier, ob in feudalen oder in plebejischen Häusern, bedeutete Leibeigenschaft« (33). Der abgediente und unbemittelte Leipziger Veteran und Haustyranne Major Franz Dubsky verstand es, nicht nur sympathische und gebildete, sondern auch reiche Frauen zu gewinnen, doch nicht zu behalten; innerhalb von sieben Jahren wurde er dreimal Witwer und zeigte wenig Mitgefühl mit seinen verwaisten kleinen Töchtern. Glücklicher wurde Marie mit ihren drei Müttern trotz Verlust ihrer eigenen bei der Geburt und der daraus entstehenden Schuldgefühle. Die erste Stiefmutter Eugenie liebte und behandelte Marie wie die eigenen Kinder; der zweiten, ihr weniger sympathischen Xaverine verdankte sie mehr als sie später vielleicht zugeben wollte. Die auf ihre hohe soziale Stellung stets bedachte geborene Gräfin Kolowrat förderte die emotionelle und intellektuelle Entwicklung der Stieftochter in vielfacher Weise: Die furchterregende französische Gouvernante wird durch Maries lebenslänglich geliebte deutschböhmische Erzieherin und Korrespondentin Marie Kittl ersetzt, die im Gefühlsleben des Kindes eine Schlüsselrolle spielte. Und im »vielleicht denkwürdigsten Ereignis meiner Kinderjahre« (hier 59) erhielt sie von Xaverine zum elften Geburtstag eine Schillerausgabe. Sogar Grillparzer wurden Gedichte ihrer Stieftochter vorgelegt und um seine Meinung gebeten. Doch, wie Strigl im Detail nachweist, stießen Ebners dichterische und namentlich dramatische Versuche über das nächste Vierteljahrhundert immer wieder auf entrüstete Ablehnung durch ihre Lieben, inkl. ihren »Lehrer«, Mentor und Hausgenossen Moriz, Sohn ihrer Tante Helene, mit dem sie im Sommer 1847 knapp siebzehnjährig verlobt wurde und ihn 1848 heiratete. Nicht nur der Altersunterschied von fünfzehn Jahren, vielmehr die Erwartungen ihres Mannes, dass »Tante Helene«, die den einzigen Sohn »vergöttert«, den Haushalt nach wie vor teilen sollte und, als diese wenig später einer schweren Gemütskrankheit erlag, seine knapp zwanzigjährige Frau wie selbstverständlich deren Pflege übernehmen müsse, belasteten die junge Ehe und mit der Zeit auch Maries Gesundheit.

In ihren Überlegungen zu Ebners eigener Krankheitsgeschichte legt Strigl vielleicht zu wenig Gewicht auf die dreizehnjährige häusliche Sklaverei, als die nun vom Verfolgungswahn heimgesuchte Schwiegermutter die junge Frau tagaus tagein oft kaum aus ihrem Zimmer ließ. Der Briefwechsel mit Knorr wurde in diesen Jahren zum Rettungsanker. Auch an Schwester Fritzi klagte die sonst stoische Marie: »meine Sünden büße ich doch alle ab« (91). Dass die Ehe kinderlos blieb, bestätigte die Erwartungen ihrer Familie auch nach dem Tod Helenes, dass »Tante Marie« zu allen Krankheits- und anderen Diensten an der Familie herhalten müsse. Zeit für sich und ihre Kunst zu beanspruchen, sei einfach Egoismus. Die »moralische[n] Nadelstiche« ihrer Lieben seien ihr »die empfindlichste und entmuthigendste die es giebt« (28. Juli 1880 an Knorr, hier 267 f.) Nach abermaligem Durchfall eines ihrer zahlreichen Versuche, das Theater und namentlich die Wiener »Burg« zu erobern, hatte sich Moriz zu der in der Forschung immer wieder zitierten Drohung verstiegen: »Du trägst meinen Namen, ich will ihn nicht in solcher Weise verunglimpfen sehen«. Doch bietet Strigl ein viel abgewogeneres Bild als ihre Vorgängerinnen dieser gewiss nicht leichten Ehe und des »ebenso scharf- wie eigensinnigen, ja rechthaberischen Mannes, eines überaus selbstbewusst und kontrolliert auftretenden Vernunftmenschen, der allerdings begabt war mit Humor, Witz und Selbstironie« (89). Und als er ihr historisches Drama *Marie Roland* in einer Nacht durchlas, spendete Moriz seiner Frau sein »inniges, kräftiges Lob« und schrieb aus Paris einen langen (hier ausführlich zitierten) Brief mit den Worten: »Du hast einen rauen Pfad durchheilt, und leider nicht helfend – und eher hemmend stand ich dir zur Seite« (156 f.). »Diese Reverenz«, kommentiert Strigl ironisch, »konterkariert immerhin das Bild des selbstsüchtigen Banausen, als welcher der Ehemann mitunter in der Ebner-Literatur erscheint. Auch wenn er diese Einsicht bald vergessen haben mag.« (157). Der geniale Techniker, Erfinder und spätere Feldmarschall eröffnete ihr eine neue Welt und durch seine Karriere Kontakte mit modern denkenden Menschen. Angeregt von ihm unternahm sie mathematische und philosophische Studien; zusammen lasen sie wie Theodor und Emilie Fontane Schopenhauer. Beide teilten ein waches Interesse an den politischen Entwicklungen ihres Landes und wurden 1891 Gründungsmitglieder des von Berta von Suttner gegründeten Vereins zur Abwehr des Antisemitismus.

Ebners unverwüstliches Sendungsbewusstsein musste fast bis zuletzt mit dem zermürbenden Effekt der Negativität oder gar Ablehnung in der Großfamilie rechnen, wie ihre Biographin in ihrer feinen Bilanz zwischen Lebensbericht, geistiger Entwicklung, Werkinterpretation und Rezeption im Detail nachzuzeichnen versteht. Lebenswichtig wurde Ebner darum ihr weiblicher Freundeskreis, an dem sie sich nach wiederholten Demütigungen durch Kritik und Familie, trotz akuter Gesichts-, Kopf- und Kreuzschmerzen immer wieder aufrichtete. Der Knorrbriefwechsel stellte für die

Jahre bis zum Durchbruch graphisch dar, wie psychisch nötig sie diesen Zuspruch hatte. In der zweiten Lebenshälfte gewann sie die Zuneigung der hochgebildeten, großherzigen Ida von Fleischl-Markow, die Betty Paoli in ihren Haushalt aufnahm und zeitweise auch Ferdinand von Saar. Die jüdische Freundin wurde »Freundin, Vertraute, Mentorin, Lektorin, Anregerin – und Tarockpartnerin [...] [und] so etwas wie ein Lebensmensch«, während Ida 1869 im Tagebuch notierte: »Diese Frau ist ein braver Mann« (150 f.). In Fleischl-Markows Salon traf sie Grillparzer, Halm, Laube und Wiener Theaterleute. Wichtiger noch für Ebners Entwicklung war die Art von »Vor-Öffentlichkeit«, die der um andere schriftstellernde Frauen erweiterte Freundeskreis bildete und die sie im vielsagenden Aphorismus festhielt: »Gemeinsame geistige Tätigkeit verbindet enger als das Band der Ehe«. ⁹ Gleich nach dem endlichen Durchbruch der Autorin zur *Deutschen Rundschau* im Jahr 1879 (und Beginn der Freundschaft mit Rodenberg) gab sie nun wohl das glänzendste Beispiel ihrer Rhetorik und satirischen Talente mit den brillanten *Aphorismen* (1880). Geschult an Montaigne und La Rochefoucauld – Französisch, nicht Deutsch war ihre erste Sprache – gewann sie nun Schopenhauer und Nietzsche zu ihren weiteren Mentoren. Wie Heine war sie voll Bewunderung für Nietzsches Sprache – »u fühle mich dennoch abgestoßen.¹⁰ Der Styl ganz einzig. So wurde in deutscher Sprache noch nicht geschrieben« (Tgb. 8.4.1874). Zur Überraschung ihrer Autorin machte der Band von 300 Aphorismen gleich »Furore« und verkaufte sich gut. Dennoch, so Strigl, habe man »in diesem von ihr selbst mitgeprägten Genre« mit der charakteristisch »kristallinen Struktur ihrer Sätze [...] Ebners Ironie, ihren Witz und ihre Anflüge von Bosheit lange ignoriert« (242 f.).

Strigls souveräne Kenntnisse der zeitgenössischen Literaturlandschaft erlauben ihr wertvolle Einsichten in die erstaunliche Spannweite von Ebners Freundes- und Wirkungskreis seit den Achtziger Jahren: Fungierten früher Männer wie beispielsweise Halm oder Devrient als leicht gönnerhafte Mentoren, so zeigt Strigl, wie nun gegenseitiger Respekt ihre Beziehungen mit so unterschiedlichen öffentlichen Figuren wie etwa Rodenberg, ihrem Hausarzt Joseph Breuer, Ferdinand von Saar, Fritz Mauthner, Karl Kautsky oder Viktor Adler auszeichnete. Nach wie vor erweiterte sie bis ins hohe Alter ihre Frauenbekanntschaften, belegend, fördernd, ermutigend, und wenn es sein musste, geschickt abweisend. Strigl versteht es, in wenigen treffsicheren Strichen diesen so unterschiedlichen Autorinnen bzw. seinwollenden Autorinnen eine in Literaturgeschichten selten erreichte Plastizität zu verleihen, von der geliebten Louise von François über die interessante Lou von Salomé, die brave Hermine Villinger, die »falsche Katz« Ada Christen (an Knorr, hier 221) und viele andere bis zu den der Dichterin eher lästigen Helene von Druskowitz und Marie von Najmayer. Den lesbischen Bewerbungen letzterer begegnete sie mit einer mit Witz gewürzten Toleranz: »lassen Sie Sappho- Sappho sein« – dabei ihre Kunst

verratend, »sich bei Feuergefahr beizeiten in Sicherheit zu bringen« (215 f.).¹¹ Die Dichterin zeigte immer wieder, »wie zuverlässig ihre Abwehrmechanismen funktionieren« (219). Die Freundschaft der Siebzigerin mit der um vierzig Jahre jüngeren erzkatholischen Schriftstellerin Enrica Handel-Mazzetti bietet ein eher atypisches Kapitel in ihrer Freundschaftsgeschichte wegen des gefühlsseligen Tons ihrer Briefe und der relativ unkritischen Bewunderung der oft schwülstigen Handel-Mazzettischen Prosa.¹² Strigl sieht die Innigkeit der emotionalen Beziehung als »Reminiszenz ihrer eigenen Anfänge« (373); wichtiger war neben ihrer immer lebhaften Freude an Kontakt mit der Jugend Ebners relative Isolierung nach dem Tod so vieler, die ihr im Leben nahegestanden haben und wohl auch im Kontext ihrer damaligen »Annäherung« (375) an die Kirche ihrer Jugend.

Ebners Glaubensgeschichte hat viele z.T. sich widersprechende Komponenten, von denen einige m.E. hier fehlen. Präzis und zutreffend ist Strigls Urteil: sie »war nicht fromm, aber religiös und dachte antiklerikal« (13). Sie erhielt die typisch-katholische Erziehung einer jungen Aristokratin, doch bereichert mit Elementen der gerade für junge Frauen psychologisch ansprechenden französischen Erbauungsliteratur in der Tradition Fénelons: Ihre spätere Erzählprosa zeigt Ebners absolute Vertrautheit mit der Praxis und Denkart – und den Spannungen – des österreichischen Katholizismus von der Epoche des Absolutismus bis zur Demagogie eines Karl Lueger. Unter dem Einfluss ihres freidenkenden Ehemanns näherte sie sich dem Liberalismus der österreichischen Gründerjahre und blieb bis ans Lebensende eine bittere Kritikerin der politischen Übermacht einer klerikalen Kirche. Aber die sozialetische Botschaft ihrer Erzählprosa ist eingebettet in jener Parallelentwicklung des österreichischen Katholizismus, nämlich der katholischen Aufklärung seit Josephinistischer Zeit, deren Wiederaufleben in Ebners Jugend von der orthodoxen Kirche so schonungslos verfolgt wurde.¹³ Ihre Altersannäherung an die Kirche verdankte einiges ihrer Freundschaft mit dem damals einflussreichen französischen (hier nicht erwähnten) Dominikaner Heinrich Suso Denifle (1844–1905), doch ist Strigls Ansicht beizupflichten, dass diese auch Teil von Ebners sorgfältiger und systematischer Arbeit an dem Bild war, das sie der Nachwelt von sich hinterlassen wolle (375).

»Was sie zuletzt wurde«, schreibt Helmuth Nürnberger knapp noch vor Erscheinung der Striglbibliographie, »wissen wir ja, aber der Weg dahin, ver(un)ziert auch mit mancher Legende, ist studierenswert.« Noch vor der Drucklegung seines Tributs zum 100. Todestag der Dichterin konnte er noch in einer Nachschrift die vorliegende Studie ihres Lebenswegs als »kaum zu überschätzende Biographie« begrüßen.¹⁴ Zufügen kann man nur: Die zukünftige Ebnerforschung wird diesem ausgezeichneten und brillant geschriebenen Werk noch sehr lange verpflichtet bleiben.

Eda Sagarra

Anmerkungen

1 Vgl. Strigl, 13: »Wie keine andere literarische Stimme des Landes verkörpert sie das Franzisco-josephinische Zeitalter«.

2 So u.a.: *Der Biograph als Testamentsvollstrecker. Anton Bettelheim erfindet Marie von Ebner-Eschenbach*. In: Stephan Kurz, Michael Rohrwasser (Hrsg.): *Der Dichter und sein Germanist. In Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien 2012, 112–130 oder das Vorwort zum Roman *Božena* und *Der Vorzugsschüler* im 3. Bd. der *Leseausgabe*, 7–37.

3 Zum Ebnerschen Sendungsbewusstsein vgl. Strigl, 95 f.

4 Vgl. Karl Konrad Polheim: *Kritische Texte und Deutungen*. Hrsg. von Karl Konrad Polheim unter Mitwirkung von Rainer Baasner. Tübingen 1989–97. (*Tagebücher I–VI 1862–1916*).

5 Ihre erhaltene Korrespondenz ist nur z.T. und nicht immer unter modernen Editionsprinzipien erschlossen, u.a. mit Ferdinand von Saar (1959), Dr. Josef Breuer (1969), Theo Schücking (als Erg.-Bd. 2 zu MEE: *Kritische Texte und Deutungen* 2001). Zu Josephine von Knorr vgl. unten.

6 M.v.E.E., *Autobiographische Schriften I. Meine Kinderjahre. Aus meinen Kinder- und Lehrjahren*. Krit. hrsg. und gedeutet von Christa-Maria Schmidt. Tübingen 1989 (MEE: *Kritische Texte u. Deutungen* 4).

7 M.v.E.-E., J.v.Knorr: *Briefwechsel 1851–1908*. Kritische und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Ulrike Tanzer, Irene Fußl und Lina Maria Zangel. In Zusammenarbeit mit Gabriele Radecke. 2 Bde. Berlin 2016.

8 Fontane: GBA *Ehebriefwechsel* 3, 279. Brief vom 17. August 1882.

9 Konstanze Fliedl: *Auch ein Beruf*. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen I*. München 1988, 73. Zu Strigls anschaulicher Erörterung von Fleischls Bedeutung vgl. bes. 150–156, 292–298.

10 »... mit bezeichnender Ambivalenz«, 242.

11 Zu dieser »hochemotionellen Episode für Marie von Ebner-Eschenbach« vgl. 215–219, hier 219.

12 Allerdings trifft sie den Nagel auf den Kopf, wenn sie ihr schrieb, Handel-Mazzettis »Geschmack müsse sich noch ausbilden« (374). Zur Ebner-Handel-Mazzetti Beziehung vgl. Sagarra: *Roman-Catholicism and Austrian Identity in Two Women Writers*. In: *Austrian Studies* 5 (1994), 94–106.

13 Vgl. den »pastor bonus« nach Josephinistischem Idealbild, wie im Roman *Glaubenlos*, der an »seiner Kirche zugrunde gerichtet wird. Vgl. Sagarra: *Ebner-Eschenbach and the Tradition of Catholic Enlightenment*. In: *Austrian Studies* 2 (1991), 17–31.

14 Helmuth Nürnberger (Hrsg.): »Man kann sich kaum größere Gegensätze denken ...«. *Wilhelm Lübke über zwei Romane Fontanes und Marie von Ebner-Eschenbachs*. In: *Fontane Blätter* 101/2016, 8–30, hier 21.

Vermischtes

Die Verlagseinbände der ersten Buchausgaben Theodor Fontanes (V).¹ Das Geheimnis des roten *Stechlin*-Einbandes

Georg Wolpert

Und in den Kreis, auf den Schlag des Gong,
Tritt jetzt die Schönheit der Saison.
Ihr Aug' ist wie getaucht in Gluth,
Roth ist ihr Kleid und roth ihr Hut,
Ein Hut, wie die Kirchenfürsten ihn tragen,
Breitkrämpig, ein Schleier umgeschlagen,
Der Schleier *auch* roth, – am Arme Koralln,
Roth alles worauf die Blicke falln, ...

Theodor Fontane²

Wie erklären wir einem Blinden die Farbe Rot? Wie beschreiben wir ihm die reifen Farben der Kirsche, der Erdbeere, der Johannisbeere im Frühsommer oder des Weinlaubs im Herbst, wie einen Blutstropfen im Schnee, die Sonne auf einer Ziegelmauer, das Scharlach einer Soutane im Dunkel einer romanischen Kirche, die Transparenz einer Mohnblüte, die glühenden Wangen eines kranken Kindes oder das helle Rot des Himmels an einem kalten Wintermorgen? Es wird uns schwerfallen und doch wissen wir intuitiv: Rot ist die Farbe der Farben. Seine zentrale Bedeutung in den verschiedensten Völkern und Kulturen ist schon für prähistorische Zeiten belegt.³ Goethe zählt in seiner *Farbenlehre* das Rot zu den Farben, welche »wegen ihrer besonderen Herrlichkeit und Energie colores emphatici genannt« werden, zu jenen »wirklichen Farben«, welche »einen besonderen Eindruck auf den Menschen« machen.⁴ Rot gehört zu den warmen Farben. Zugleich aber fordert es heraus. Es erregt. Es zeigt Präsenz. Es steht für Blut, Liebe, Leben⁵ und reimt sich auf Tod.

I.

»Ich kenn einen Jäger, man heißt ihn ›Tod‹: / Seine Wang ist blaß, sein Speer ist roth«⁶. In diesem frühen Gedicht, das Theodor Fontane wohl als 25-jähriger geschrieben hat, ist schon etwas von dem zum Ausdruck gebracht, was Fontane ein Leben lang an dieser Farbe faszinieren, doch auch immer wieder irritieren wird.⁷

Sehr viel subtiler als das frühe Gedicht, ja, fast verborgen bringt eine kleine Szene in *Kriegsgefangen* diese Ambivalenz von Leben und Tod in der Farbe Rot zum Ausdruck: Bei einem Aufenthalt im Bahnhof von Gray erinnert sich Fontane angesichts französischer Soldaten an den Aufsatz Hugo v. Blombergs *Ueber das Theatralische im französischen Volkscharakter* und stellt bei sich fest: »Welche natürliche Begabung sich zurecht zu machen, sich zu drapieren und ornamentieren! Es war nicht Einer unter ihnen, von dem man nicht hätte sagen können: seht, welch ein Bild! Bei jedem ein Überschuß von Roth, aber immer kleidsam, als Gürtel, Schärpe, Aufschlag.«⁸

Was die Farbe Rot auch immer verschweigen mag, sie kleidet – in der Literatur wie im Leben. Doch kleidet sie auch ein Buch?

II.

In den Tagen vom 8. bis zum 20. Dezember 1861, also unmittelbar nach dem Erscheinen des ersten Bandes der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, schreibt Theodor Fontane eine ganze Reihe von Briefen an den Verleger Wilhelm Hertz, in denen es um die in einem roten Einband ausgelieferten Exemplare geht: Auslöser ist die am 8. Dezember 1861 von Fontane geäußerte Bitte an seinen Verleger, ihm zwei Exemplare der *Wanderungen* zuzusenden. Fünf Tage später, am 13., dankt er für die Sendung und merkt an: »Das rothe Exemplar darf ich wohl gelegentlich gegen ein grünes umtauschen.« Am 15. dann bittet er darum, ihm zwei weitere »hoffnungsgrüne ›Wanderungen‹ zu schicken; das rothe Exemplar nehmen Sie wohl zurück, es ist zu Baedeker-haft.« Woraufhin er aber am 16. feststellen muß: »Das grüne Buch unter den zwei heut erhaltenen, ist wieder roth.« Und am 20. schließt die kleine Brieffolge rund um die Einbandfarbe Rot mit einer Bestellung weiterer Exemplare: »Ich bitte Sie aber freundlichst, mir die drei Exemplare (*gebunden*, nicht roth) auf die Redaktion zu schicken, da ich sie heimlich verschenken will ...«⁹

Was steht hinter dieser Ablehnung eines roten Einbandes? Ist sie ein Einzelfall? Sind dem Autor nur speziell seine *Wanderungen* in einem roten Einband »zu Baedeker-haft«¹⁰ oder sollte es tiefere Gründe geben? Wir wissen es nicht. Denn leider sind weitere schriftliche Äußerungen Fontanes

zu roten Bucheinbänden bislang nicht bekannt, obwohl nach dem ersten Band der *Wanderungen* noch viele seiner Werke in einem roten Verlageinband¹¹ angeboten wurden. Das Rot natürlich nicht immer im selben Ton, sondern in Nuancen von Hell- und Karminrot über Ziegel-, Kirsch- und Himbeerrot bis hin zu Bordeaux- und Braunrot. Die Deckengestaltung stimmt teilweise mit der von Exemplaren desselben Titels in anderer Farbgebung überein, teilweise liegen ganz eigene Einbandgestaltungen vor. Folgende seiner Werke – wahrscheinlich sind es einige mehr – könnten Theodor Fontane in einem roten Verlageinband begegnet sein:

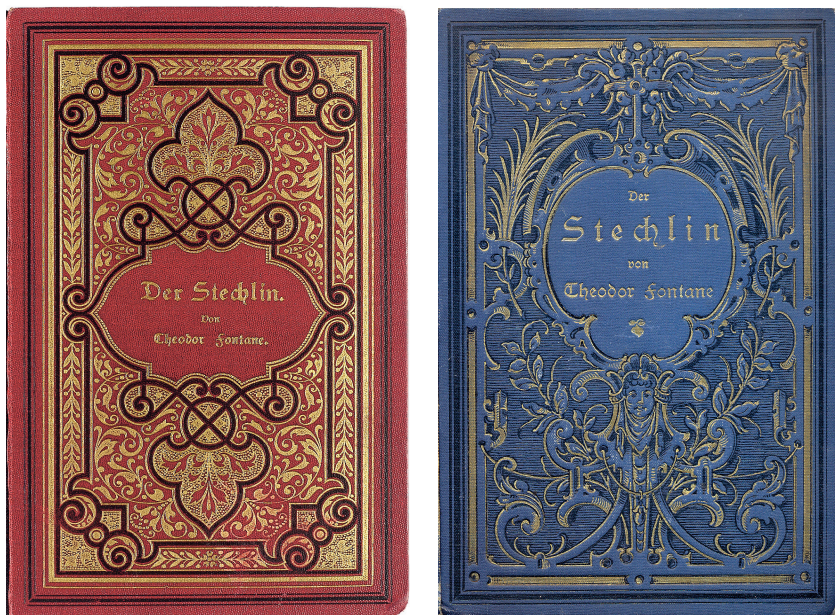
Von der schönen Rosamunde (3. Aufl., Dresden: Ehlermann 1863); *Gedichte* (2. Aufl., Berlin: Hertz 1875); *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* II (Berlin: Hertz 1862)¹², ab der 2. Aufl. unter dem Titel *Die Grafschaft Ruppin* (2., 3. u. 4. Aufl., Berlin: Hertz 1865, 1875 u. 1883); *Das Oderland* (3. u. 4. Aufl., Berlin: Hertz 1880 u. 1889); *Havelland* (2. u. 3. Aufl., Berlin: Hertz 1880 u. 1889); *Spreeland* (1. u. 2. Aufl., Berlin: Hertz 1882 u. 1886); *Fünf Schlösser* (Berlin: Hertz 1889); *Der Schleswig-Holsteinische Krieg* (Berlin: Decker 1866); *Der deutsche Krieg* (1. u. 2. Aufl., Berlin: Decker 1870-1871 bzw. 1871); *Der Krieg gegen Frankreich* (Berlin: Decker 1873-1876); *Vor dem Sturm* (Berlin: Hertz 1878); *Grete Minde* (Berlin: Hertz 1880); *Schach von Wuthenow* (Leipzig: Friedrich 1883); *Christian Friedrich Scherenberg und das literarische Berlin von 1840 bis 1860* (Berlin: Hertz 1885); *Stine* (Berlin: Fontane 1890); *Frau Jenny Treibel* (2. Aufl., Berlin: Fontane 1893); *Meine Kinderjahre* (2. Aufl., Berlin: Fontane 1894). Nicht mehr aber – denn dieser Roman erschien erst vier Wochen nach seinem Tod – *Der Stechlin* (Berlin: Fontane 1899).

Es kann nun angesichts der in der Einleitung beschriebenen Wirkung der Farbe Rot nicht verwundern, daß speziell *Der Stechlin* in seinem roten Einband besondere Aufmerksamkeit gefunden hat, wiederholt abgebildet worden ist¹³ und so seit einigen Jahren geradezu repräsentativ für einen Roman Theodor Fontanes im Originaleinband des Verlages steht.

III.

Doch gerade dieser Einband stellt uns vor ein Rätsel. Liegt uns mit ihm neben dem häufiger anzutreffenden türkisblauen tatsächlich ein weiterer Verlageinband der Firma F. Fontane & Co. vor?

Vieles spricht dafür: Es handelt sich eindeutig nicht um einen einzelnen von einer kleinen Buchbinderei für einen Privatmann gefertigten Einband, sondern ohne Zweifel um einen von einer Großbuchbinderei serienmäßig im Auftrag eines Verlages maschinell hergestellten »Verlageinband«. Mit diesem hat der Verlag das Buch gebrauchsfertig ausliefern können und es konnte als solches im Laden erworben werden.¹⁴ Typisch an dem roten Einband des



Der rote und der türkisblaue *Stechlin*-Einband

Stechlin ist das, was uns bei Verlagseinbänden aus dieser Zeit in den allermeisten Fällen begegnet, nämlich zum einen die maschinelle Heftung, zum andern der Bezugsstoff, der Kaliko,¹⁵ zum dritten die Schwarz-, Gold- und Blindprägung der Buchdecken und zum vierten die Einbandgestaltung, die auf historische Formen zurückgreift: Der Kaliko ist karminrot und in einer feinen Twillstruktur gaufriert. Die Einbandgestaltung orientiert sich stilistisch an Renaissance-Mustern (mit einzelnen barocken Anklängen). Die Deckelfläche der Vorderdecke ist à la fanfare im spielerischen Einbezug von à la pointille mit einem vielfach verwundenen Bandwerk in zahlreiche ungleichmäßige kleine Flächen unterteilt, die mit stark eingedrehten Spiralranken, Blütenstempeln, Laubstäben, Akanthus, Rankenwerk, Knospen und Rauten gefüllt sind. Der goldgeprägte Titel steht in einer Kartusche, welche gebildet ist von einem schwarzgeprägten, vielfach geometrisch und mauresk (mit Voluten und zwiebelartigen Dreipässen) verschlungenen Band. Die Flächen und Linien sind – à la pointille – vielfach in Punkte aufgelöst. Die Hinterdecke ist leer bis auf den blindgeprägten gestuften Außenrahmen. Der Rücken wird von goldgeprägten Fileten im Kopf- und Fußfeld sowie schwarzgeprägten Bündeln (feine Rautenlinien) in fünf Felder geteilt;

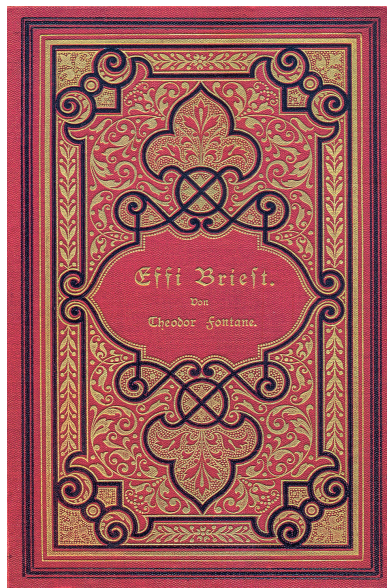
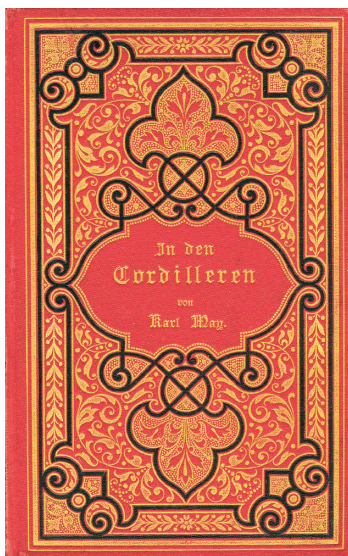
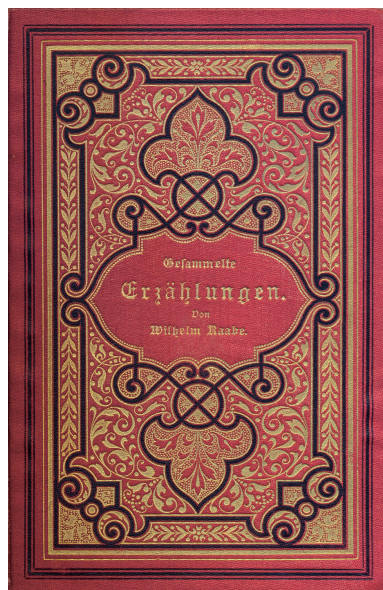
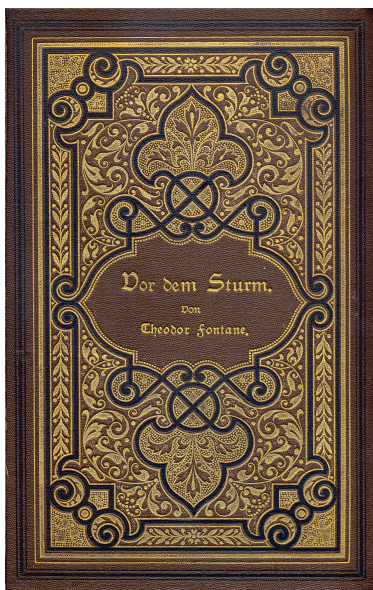
diese, goldgeprägt, enthalten den Titel und vier von weiteren Querlinien gefaßte rechteckige Stempel aus einer zentralen strahlenförmigen Blüte in einem zarten Rankenwerk. Das Vorsatzpapier ist mit einem hellbraunen floralen Muster auf cremeweißem Untergrund bedruckt. Die Kapitalbänder sind blau-weiß gestreift. Nicht ganz in der Mitte des oberen Kapitals ist ein grünes Lesebändchen angebracht. Der Schnitt zeigt auf allen drei Seiten die Reste einer Marmorierung. Das Buch mißt 18,9 x 13,4 x 3,6 cm, der Buchblock 18,2 x 12,2 x 3,1 cm. Auf dem Einband findet sich weder ein Hinweis auf eine Buchbinderei¹⁶ noch auf einen Verlag.

In meinem ersten Aufsatz zu den Verlageinbänden der ersten Buchausgaben Fontanes¹⁷ bin ich davon ausgegangen, daß uns mit diesem roten *Stechlin*-Einband ein Verlageinband der Firma F. Fontane & Co. vorliegt. Bestärkt wurde ich in dieser Annahme, nachdem ich auch die Möglichkeit ins Auge gefaßt hatte, daß es sich um den Verlageinband einer Kommissionsbuchhandlung handeln könne,¹⁸ durch die Tatsache, daß neben *Der Stechlin* Einzelexemplare anderer der späten Werke Fontanes – wie beispielsweise *Von vor und nach der Reise* und *Die Poggenpuhls* – in diesem besonders aufwendig gestalteten Einband ausgeliefert worden sind und daß sich in einer Verlagsanzeige von F. Fontane & Co. im *Pan Prospect-Buch der drei Jahre 1895 * 1896 * 1897* der Hinweis findet: »Einzelausgaben von Werken Theodor Fontanes: Die Poggenpuhls. 4. Aufl. Geh. Mk. 2, geb. Mk 3, Prachtausgabe Mk. 5.«¹⁹ Konsequenterweise stellte sich mir damals die Frage: »Wurde auch *Effi Briest* in diesem karminroten Prachteinband angeboten?«²⁰

Tatsächlich sind inzwischen auch Einzelexemplare der von F. Fontane & Co. verlegten frühen Buchausgaben von *Effi Briest*²¹ in dem roten Einband aufgetaucht. Und wider Erwarten auch von *Irrungen Wirrungen*²² und *Kriegsgefangen*²³. Die Vorder- und Hinterdecken entsprechen der oben beschriebenen des *Stechlin* im Detail; die Rückengestaltung wirkt auf den ersten oberflächlichen Blick identisch, variiert aber bei den schmaleren Rücken gegenüber den breiteren in der Gestaltung der Felder; leicht verändert zeigt sich hier das die Blüte einfassende feine Rankenwerk; das Vorsatzpapier zeigt immer dasselbe florale Muster.

IV.

Da diese Bücher alle im Verlag F. Fontane & Co. erschienen sind, könnte dies die ursprüngliche Annahme bestätigen, daß uns mit diesem roten Einband ein Verlageinband dieser Firma vorliegt. Doch überraschenderweise ist auch die im Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) im Jahr 1898 publizierte 3. Auflage des Romans *Vor dem Sturm*²⁴ in genau dieser Einbandgestaltung angeboten worden, allerdings nicht in



Fontane *Vor dem Sturm*, Raabe *Gesammelte Erzählungen*,
May *In den Cordillern*, Fontane *Effi Briest*

karminrotem, sondern braunrotem Kaliko. Und – was schwerer wiegt – wiederum in dem vertrauten Karminrot der erste Band von Wilhelm Raabes *Gesammelte Erzählungen*. Berlin: Verlag von Otto Janke 1896.²⁵ Außerdem ist für Karl May fast die gesamte 33-bändige Fehsenfeld-Reihe *Gesammelte Reiseerzählungen*²⁶ in dieser Ausstattung nachgewiesen.

Christoph Blau hat in einem kleinen Aufsatz diese bis dahin »unbekannte Einbandgestaltung der Fehsenfeld-Ausgabe« – in der reich *Illustrierten Karl May Bibliographie* von Hainer Plaul²⁷ findet sie keine Erwähnung – vorgestellt.²⁸ Ich beziehe mich im Folgenden auf Christoph Blaus Ausführungen und dankbar auf ergänzende schriftliche und mündliche Hinweise von Herrn Wolfgang Hermesmeier, Berlin.

»Keine der seit nunmehr über 100 Jahren erscheinenden May-Gesamtausgaben« – schreibt Blau – »war von der Vielfalt des äußeren Erscheinungsbildes aufgrund verschiedener Publikationsformen und unterschiedlicher Einbandgestaltungen so variantenreich wie die allererste, die von Friedrich Ernst Fehsenfeld ab 1892 verlegte Kleinoktav-Ausgabe der gesammelten Reiseromane bzw. -erzählungen. Sinn dieser breiten Palette verschiedener Ausstattungen war vermutlich, ein möglichst ebenso breites Spektrum unterschiedlicher Käufer und Leser anzusprechen.«²⁹

Acht Varianten sind dokumentiert³⁰ und durchaus auch im Hinblick auf die zeitgenössischen Fontane-Publikationsformen von Interesse:

(1) Lieferungshefte.

Jeweils zehn Hefte (entweder einzeln oder auch zwei oder drei Hefte zusammen ausgeliefert) ergaben einen Band. Die des ersten Bandes (*Durch Wüste und Harem*) beispielsweise wurden in unregelmäßigen zeitlichen Abständen vom 21. Januar bis 30. April 1892 ausgeliefert.³¹

Zumindest folgende Werke Fontanes wurden ebenfalls (auch) in Lieferungsheften angeboten: *Der deutsche Krieg*, 2. Aufl. 1871 (Decker), *Gesammelte Romane und Novellen* 1890-91 (Dominik/Fontane), *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Wohlfeile Ausgabe 1892 (Hertz).

(2) Broschur.

Alle Fehsenfeld-Bände wurden auch in broschierter Form ausgeliefert. Doch nur wenige sind noch erhalten, da die Interimsumschläge bei der Herstellung der privaten Einbände üblicherweise entfernt wurden.³²

Die frühen Buchausgaben Theodor Fontanes durch »etwa achtzehn Buchverlage der unterschiedlichsten Observanz«³³ sind ebenfalls auch broschiert angeboten worden; im Antiquariatsbuchhandel werden hin und wieder einzelne Exemplare in den Original-Interimsumschlägen angeboten.

(3) Die gebundene Ausgabe.

Grünes Leinen; der Rücken schwarz- und goldgeprägt; die Hinterdecke mit einer blindgeprägten Signatur der Buchbinderei C. H. Schwabe in Stuttgart (fehlt bei einzelnen Bänden); die Vorderdecke mit farbigem Deckelbild, das eindrucksvolle Szenen der Handlung aufnimmt oder exotische

Landschaften mit malerisch gekleideten Gestalten aus dem Orient oder dem Wilden Westen zeigt.³⁴

Deckelbilder finden sich bei Fontaneschen Büchern zu seinen Lebzeiten nur selten (so beispielsweise bei der wohlfeilen Ausgabe der *Wanderungen*); das abstrakte und nur in Ausnahmen (wie bei den Kriegsbüchern) inhaltsbezogene Ornament überwiegt.³⁵

(4) Als Halbfranzband.³⁶

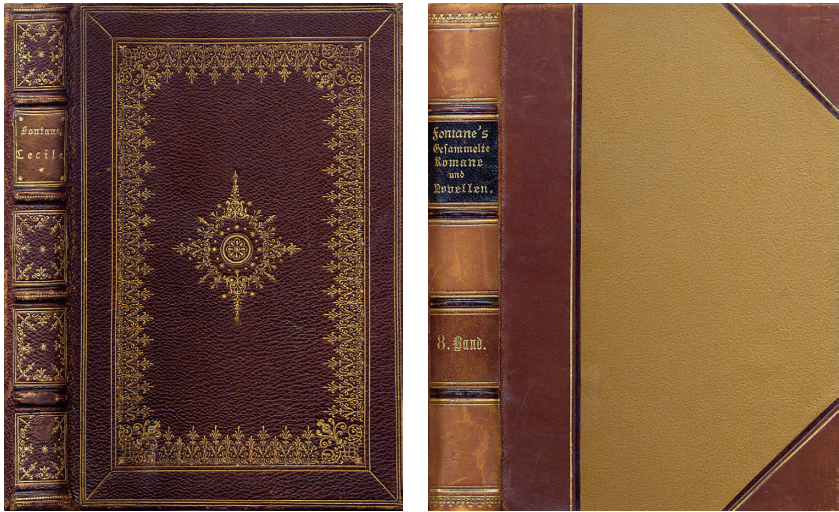
Dunkelbraunes Halbleder mit marmorierten Deckelbezügen, Ledercken und reicher goldener Rückenprägung.³⁷

Halbfranzbände von Werken Fontanes aus dessen Lebzeiten sind zuallemeist Privateinbände, das heißt Einbände, welche nicht (wie die Verlags-einbände) maschinell, sondern in Handarbeit von kleineren Buchbindereien nach den Wünschen des Besitzers gefertigt wurden. Verlagseinbände von Werken Fontanes in Halbleder gibt es nur vereinzelt bei den Kriegsbüchern im Verlag der Hofbuchdruckerei Rudolf von Decker. Und – nach Fontanes Tod – bietet sein Sohn und Verleger Friedrich Fontane die seit 1905 in 21 Bänden erscheinende Ausgabe *Gesammelte Werke von Theodor Fontane* neben der broschierten und der Leinenausgabe auch – sehr repräsentativ – in Halbleder an.

(5) In hellem Kalbsleder.³⁸

Ockerfarbene Halblederbände über vier Bünde mit dunkelgrünem goldgeprägten Lederrückenschild im zweiten Feld; in dem ersten sowie dritten bis fünften Feld je ein goldgeprägtes Aldusblatt; hellgraugelbe Deckelbezüge³⁹ mit Lederecken; dreiseitiger Rotschnitt. Bei Bassenge in Berlin sind im Oktober 2007 zweiunddreißig Bände der Kalblederreihe (publiziert in den Jahren zwischen 1892 und 1910) versteigert worden.⁴⁰

Die in Kalbsleder gebundenen frühen Buchausgaben Fontanes sind sehr selten, weisen auf den Einbänden keine Verlagshinweise auf und wurden auch in den Verlagsanzeigen nicht beworben. Auch die individuelle Gestaltung der einzelnen Einbände spricht für die Annahme, daß uns hier Privateinbände vorliegen. Ein privater Kalbslederband der Fünften Auflage von *Frau Jenny Treibel* (1899) kann dies beispielhaft illustrieren. Er mißt 18,2 x 13,0 x 2,5 cm. Die Deckelbezüge aus genarbtm Leder sind gelbgrün, der Rücken und die Ecken aus glattem rotbraunen Leder. Der Rücken ist gefeldert; zwei montierte Titelschildchen geben im oberen (goldgeprägt auf schwarzem Grund) den Titel (*Fontane's Gesammelte Romane und Novellen*) und im unteren (goldgeprägt auf grünem Grund) die Bandzählung (*8. Band*). Der Buchblock ist auf allen drei Seiten dunkelrot eingefärbt. Dieser Band ist Teil einer privat zusammengestellten Ausgabe der erzählerischen Werke von Theodor Fontane. In dieser Ausstattung und mit dem Exlibris der Helene Freifrau von Reitzenstein⁴¹ sind noch folgende Bände erhalten: Die Bände 3-12 der 1890/91 veröffentlichten ersten »Gesamtausgabe« Theodor Fontanes, die nach dem Verleger allgemein Dominik-Ausgabe

Ledereinbände Fontane *Cécile* und *Frau Jenny Treibel*

genannt wird, sind hier – immer zwei Bände zusammen – in fünf Bänden gebunden, numeriert als »2. Band.« bis »6. Band.«, dazu kommen als »7. Band.« *Die Poggenpuhls* (5. Aufl.), als »8. Band.« *Frau Jenny Treibel* (5. Aufl.) und als »10. Band.« *Der Stechlin* (8. Aufl.). Diese private Fontane-Sammlung ist leider nicht vollständig erhalten: Es fehlen der »1. Band.« (Dominik-Ausgabe 1 und 2) und der »9. Band.« (vermutlich *Effi Briest*). Die beiden nach Erscheinen der Dominik-Ausgabe nicht im Verlag F. Fontane & Co., sondern im Verlag Wilhelm Hertz publizierten *Romane Quitt* (1891) und *Unwiederbringlich* (1892) sind entweder ebenfalls verlorengegangen oder bei dieser privaten Zusammenstellung von »Fontane's Gesammelte Romane und Novellen« nicht berücksichtigt worden.

(6) In rotem Saffianleder.⁴²

Die prächtige Vorderdecke ist im Spitzenstil à la dentelle gestaltet. Das Golddekor umrahmt glitzernd die in der Mitte leere Deckelfläche wie eine kostbare Spitze. Die Saffianlederausgabe ist vollständig belegt im Nachlaß Fehsenfelds.⁴³ Preislich differierten die drei Lederausgaben erheblich: Der Halbfranzband kostete 4,50 Mark, ein Kalblederband 5,- Mark, ein Saffianlederband 8,-, später 9,- Mark.⁴⁴

Ganzlederausgaben der frühen Buchausgaben Fontanes sind extrem selten und liegen bislang – soweit mir bekannt – nur als Privateinbände vor. Mit einer Ausnahme: Bei dem Ganzledereinband eines Exemplars der 1887 im Verlag von Emil Dominik veröffentlichten »Zweiten Auflage« des Romans *Cécile* könnte es sich möglicherweise um einen Verlageinband handeln. Bereits die erste Buchausgabe dieses Romans (Berlin: Dominik 1887) liegt in einem Verlageinband vor, der – was Fontane betrifft – in seiner Gestaltung ungewöhnlich ist,⁴⁵ nicht aber im verwendeten Material, dem Kaliko. Sollte Emil Dominik bei der zweiten Auflage noch einen Schritt weiter gegangen sein und diese sogar in einem Ganzledereinband angeboten haben? Starke Abschabungen vor allem der Bünde zeigen, daß das Einbandmaterial tatsächlich aus Leder besteht und nicht – wie so häufig in dieser Zeit – aus Kaliko in Ledernarbung. Was auf den ersten Blick gegen die Möglichkeit, daß uns hier ein besonderer Verlageinband vorliegt, spricht, ist zunächst das Einbandmaterial (Leder), daneben der Verzicht auf eine Titulatur auf der Vorderdecke, schließlich die Fadenheftung. Das Exemplar der ersten Ausgabe ist klammergeheftet, also maschinell gebunden. Allerdings haben Verlage teilweise auch Einbanddecken separat angeboten; die gleichmäßige Prägung zumindest kann eigentlich nicht durch Einzelstempel eines handwerklich arbeitenden Buchbinders geschaffen worden sein, sondern eher mittels einer Plattenprägung, also einer mechanisierten Bearbeitung in einer industriell arbeitenden Buchbinderei.⁴⁶ Das Leder des Einbands – er mißt 18,1 x 12,6 x 1,8 cm – hat die typische Narbung des Saffianleders und ist rotbraun eingefärbt. Die Vorderdecke zeigt eine reiche Goldprägung im Dentellestil, ein französischer Einbandstil des 18. Jahrhunderts mit – ursprünglich – spitzmusterartigen Einzelstempeln. Ein mehrfacher linearer Außenrahmen – in den Ecken mit Diagonallinien verbunden – faßt das nach innen gerichtete Spitzenmuster; die Ecken sind zudem betont durch diagonal gestellte und ein wenig größere Dentelles. Die zentral gesetzte Vignette besteht aus einem Kreis (Durchmesser 1 cm), der einen Achtpaß umschließt und selbst von einem Spitzenmuster umgeben ist; eine Kreislinie von feinen Punkt- und Sternchen-Stempeln im Wechsel trennen den Innenkreis vom Dentelle-Muster und ergänzen dessen vier Spitzen (die Punkte jeweils paarweise in W und O, die Sternchen in N und S). Die Hinterdecke hat die der Vorderdecke entsprechende Außenrahmung und ist ansonsten leer. Die innerste Linie ist von einer sehr feinen Punktlinie begleitet. Der Rücken ist gefeldert. Im zweiten Feld – das Leder hier glatt – stehen Verfasser und Titel. Das Titelschild wie auch die anderen Felder sind von jeweils einem doppelten Rechteckrahmen gefaßt, letztere mit feinen Spitzen und einem zentralen Sternchen ausgestaltet. Die Bünde sind erhaben und durch feine unterbrochene Linien zusätzlich betont. Die Stehkanten sind ebenfalls mit diesen unterbrochenen Linien in

Goldprägung verziert; die Innenkanten der Buchdecken tragen ein feines Band von Kleeblättern über Wiegenfüßen.⁴⁷

Besonders aufschlußreich für die Frage »Verlagseinband, ja oder nein« scheint mir allerdings der handschriftliche Besitzeintrag verso vorderes fliegendes Vorsatz zu sein: »Frau Auguste Unruh | Alexanderstr. 21.« Im *Berliner AdreßBuch für das Jahr 1887* findet sich eine »Unruh, H. Modistin« in der Alexanderstr. 21/IV. Ist es wahrscheinlich, daß eine bescheidene – dafür spricht der vierte Stock in der Adresse – Modistin oder auch ihre Tochter sich einen Roman derart aufwendig haben privat einbinden lassen? (7) In den von Sascha Schneider⁴⁸ gestalteten Einbänden.

Diese Ausgabe präsentiert sich in vier Farben: In Grau, in Grün, in Dunkelblau und in Weinrot.⁴⁹ »Das Vorsatzpapier ist ein eigens für die Ausgabe gewählter Entwurf aus Wellenmotiven im Jugendstil auf Goldgrund. Zusammen mit dem schmucklos-eleganten Rücken, der den Verfasseramen und Titel in Goldbuchstaben trägt, bilden die Bände eine buchkünstlerisch gelungene Einheit.«⁵⁰ Die montierten Deckelbilder von Sascha Schneider sind in der Platte signiert. Auf der Hinterdecke findet sich die Signatur der Buchbinderei C. H. Schwabe in Stuttgart, allerdings nicht bei allen Bänden. Die Deckelbilder thematisieren nun nicht mehr – wie etwa bei der klassischen grünen Ausgabe – die abenteuerliche Handlung oder die geheimnisvolle Ferne. Eher lassen Sascha Schneiders symbolistische Titelbilder – häufig sind es männliche Akte – etwas von den traumhaften, ahnungsvollen, ja obsessiven Motiven des Spätwerks von Karl May anklingen, von einer inneren Reise, von der Suche nach seelischer Tiefe und nach metaphysischer Wahrheit.

Naturgemäß läßt sich bei der buchkünstlerischen Gestaltung früher Fontane-Ausgaben nichts Entsprechendes finden.

8) In schwarz- und goldgeprägtem roten Ganzleinen, die Einbandgestaltung »ganz im Stil von Klassikerausgaben der Gründerzeit«⁵¹.

Die Gestaltung der Vorderdecke entspricht vollständig dem oben beschriebenen roten *Stechlin*-Einband; doch aufgrund des etwas kleineren Formats der May-Ausgabe⁵² ist hier der aus einer schwarzen Dreifachlinie gebildete Außenrahmen, wie wir ihn auf dem entsprechenden Einband bei Fontane und Raabe finden, entfallen.⁵³ Weitere kleine Abweichungen gibt es bei der Gestaltung des Rückens, dem Muster des Vorsatzpapiers, der Färbung der Kapitalbänder und des Lesebändchens, der Marmorierung des Schnitts.⁵⁴

Christoph Blau kommt nach einer sorgfältigen Abwägung der Gründe, die für einen Privat- oder für einen Fehsenfeldschen Verlagseinband sprechen,⁵⁵ zu folgendem – wie er ausdrücklich betont – vorläufigen und immer noch hypothetischen Ergebnis: »Somit kann festgehalten werden, daß verschiedene Merkmale, die der rote Fehsenfeld-Band aufweist, mit hoher

Wahrscheinlichkeit darauf hindeuten, daß der Band im Auftrag des Verlages in derselben (Groß-)Buchbinderei entstand, wo auch die anderen Fehsenfeldschen Verlagserzeugnisse gebunden wurden, es sich also um einen Verlageinband handelt.⁵⁶ Doch eigenartigerweise wurde diese Buchausstattung – im Gegensatz zu den zahlreichen anderen Ausstattungsvarianten – von Karl Mays Verleger niemals beworben. Um zu eruieren, welche weiteren Fehsenfeld-Bände es in dieser Ausstattung gab, wendet sich Christoph Blau am Ende seines Beitrags mit einer Bitte an alle, die möglicherweise solche roten Karl May-Ausgaben kennen. Die Auswertung der Antworten zeigt,⁵⁷ daß sich zumindest 28 Exemplare verschiedener Auflagen – von einzelnen Auflagen auch mehr als nur ein Exemplar – in dieser Einbandvariante nachweisen lassen,⁵⁸ was Blau in seiner Überzeugung bestärkt, mit dieser roten Einbanddecke müsse ein vom Verleger beauftragter »Originaleinband«⁵⁹ vorliegen.

Dieser Einband findet sich nun, wie gesagt, auch bei frühen Buchausgaben Theodor Fontanes.

V.

Drei Autoren: Fontane, Raabe und Karl May; vier Verlage, F. Fontane & Co. (Berlin), Otto Janke (Berlin), Wilhelm Hertz (Berlin) und Friedrich Ernst Fehsenfeld (Freiburg i. B.); *eine* Einbandgestaltung – zumindest hinsichtlich der Grafik der Vorderdecke. Damit stellt sich noch einmal die Frage neu: Haben die Verlage selbst diesen Einband in Auftrag gegeben? Wie konnte es aber dann zu dieser Übereinstimmung kommen? Oder könnte es nicht auch sein, daß es sich bei unserem roten Einband nicht um einen Verlageinband im eigentlichen Sinne, sondern um einen Buchhandelseinband, nämlich um den eines Barsortimentes handelt?

Das Barsortiment bildete seit der Mitte des 19. Jahrhunderts neben dem in Deutschland schon länger etablierten Kommissionsbuchhandel eine weitere Komponente des Buchhandels, welcher den geschäftlichen Verkehr zwischen dem Verlags- und dem Sortimentsbuchhandel vermittelte. Dennoch fand das Barsortiment in zeitgenössischen Lexika wie beispielsweise dem *Brockhaus' Konversations=Lexikon* keine Erwähnung. Unter dem Stichwort *Buchhandel*⁶⁰ werden hier drei Segmente aufgelistet:

(1) Der *Verlagsbuchhandel* beschäftigt sich mit dem Ankauf und mit der Vervielfältigung literarischer und künstlerischer Erzeugnisse.

(2) Der *Kommissionsbuchhandel* betreibt die Vermittlung des geschäftlichen Verkehrs zwischen den Buchhändlern. Für den deutschen Buchhandel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es sieben Hauptkommissionsplätze: Leipzig, Stuttgart, Berlin, Wien, Budapest, Prag, Zürich.

Die unumgängliche Zentrale aber, in welcher jeder Buchhändler – Verleger, Sortimentler oder Antiquar – seinen Vertreter, einen sog. Kommissionär stellt hatte, war Leipzig.

(3) Der *Sortimentsbuchhandel* bzw. Einzelbuchhandel besorgt den Vertrieb literarischer Erzeugnisse an das Publikum.

Nicht erwähnt aber wird – wie gesagt – in dem *Brockhaus*-Artikel *Buchhandel* ein weiterer wichtiger Geschäftszweig des Buchhandels, nämlich das Barsortiment:

(4) Das *Barsortiment* betreibt wie der Kommissionsbuchhandel eine Vermittlung des geschäftlichen Verkehrs zwischen dem Verlags- und dem Sortimentsbuchhandlung, allerdings auf eigene Rechnung. Kommission und Barsortiment sind also hinsichtlich ihrer Kalkulation zwei deutlich zu unterscheidende Wirtschaftsmodelle des Zwischenbuchhandels. Der Kommissionsbuchhandel hält ein großes Lager mit Büchern zahlreicher Verlage bereit. Der Sortimentsbuchhändler gibt seine Bestellung an den Kommissionär; dieser liefert die gewünschten Bücher im Namen und auf Rechnung des Verlegers. Für seine Tätigkeit erhält er von den Verlagen und Sortimentsbuchhändlern bestimmte Vergütungen. Das Barsortiment hingegen unterhält wie der Kommissionsbuchhandel ebenfalls ein großes Lager gängiger Bücher, kauft diese jedoch direkt in größeren Kontingenten in der Form von Rohbogen oder broschierten Exemplaren beim Verlag, läßt sie einheitlich maschinell binden und liefert sie auf eigenes Risiko und eigene Rechnung an den Sortimentler. Von den Verlegern erhält er dafür einen besonders günstigen Grosso-Rabatt. Schon der erste Barsortimentler (Louis Zander, Gründung 1852 in Leipzig) hatte interessanterweise Geschäftsverbindungen zu einer Buchbinderei im Maschinenbetrieb. Neu gegenüber dem Kommissionsgeschäft war also, daß nun einheitlich gebundene Bücher »sortiert« am Lager gehalten wurden. Dieses Sortiment konnten die Großhändler nun zu den gleichen Konditionen an den Buchhandel abgeben, wie ursprünglich die Verlage an ihre Händler, wenn diese denn auch sofort, also »bar« bezahlten. So entstand der Begriff »Bar«-Sortiment.⁶¹

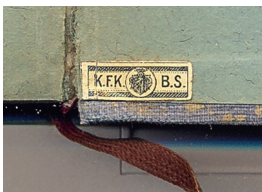
Zu den wichtigsten Vertretern der Barsortimentler im 19. Jahrhundert gehörte beispielsweise Friedrich Volckmar.

Auch viele Fontane-Titel gingen durch seine Hand. Geboren 1799 in Soest, gründete er 1829 durch Übernahme der Sortimentsabteilung der Hartmannschen Buchhandlung in Leipzig seine eigene Firma, pflegte kurzzeitig auch das Verlags-, bald aber ausschließlich das Kommissionsgeschäft. 1862 übernahm die Firma F. Volckmar von Louis Zander das Barsortiment. Dieser hatte 1852 in Leipzig das erste Barsortiment überhaupt gegründet. Neu an dieser Form des Buchhandels war, daß nun auch gebundene Bücher am Lager gehalten wurden, nicht mehr nur broschierte, wie bis dahin üblich. Zunehmend wurden große Teile von Verlagsauflagen meist in der Form von Rohbogen oder Broschuren und gegen Barzahlung

mit hohem Rabatt aufgekauft, mit eigenen Einbänden versehen und standen nun als Lagerartikel dem gesamten Sortimentsbuchhandel zur Verfügung. 1918 schließlich fusionierte die Firma F. Volckmar mit der Verlags-, Kommissions- und Barsortimentsbuchhandlung K. F. Koehler – auch von dieser liegen Fontane-Titel in eigenen Einbänden vor⁶² – zum damals größten deutschen Buchhandelsunternehmen, der Koehler & Volckmar AG.

Die Einbände der Barsortimenter, die sich rein äußerlich nicht grundsätzlich von den Verlagseinbänden unterscheiden, sind allerdings relativ einfach zuzuordnen; denn im Unterschied zum Verlag, der seine Verbindung mit dem einzelnen Buch bereits auf dem Titel dokumentiert hatte, nutzte der Barsortimenter den in seinem Auftrag geschaffenen Einband auch zur Präsentation seiner Firma. Entweder zeigte eine Signatur auf der Hinterdecke⁶³ oder ein kleiner Aufkleber im hinteren Spiegel⁶⁴ das Barsortiment an, in dessen Auftrag das Buch eingekleidet worden war.

Jedoch keiner der bekannten roten Einbände – weder bei Fontane, Raabe oder Karl May – trägt irgendeine Signatur. So bleibt also in Bezug auf die Herkunft des roten *Stechlin*-Einbands weiterhin eine Reihe von Möglichkeiten offen. Vor allem aber bleibt die Ungewißheit: Zum einen könnte es sich trotz aller Bedenken um einen im Auftrag eines Barsortimenters hergestellten Firmeneinband handeln, bei dem grundsätzlich – warum auch immer – ausnahmsweise auf die Signatur der Firma verzichtet worden ist.

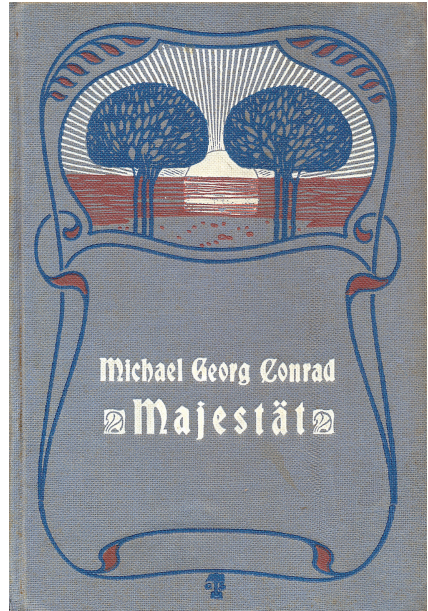


Signete von Barsortimentern⁶⁵

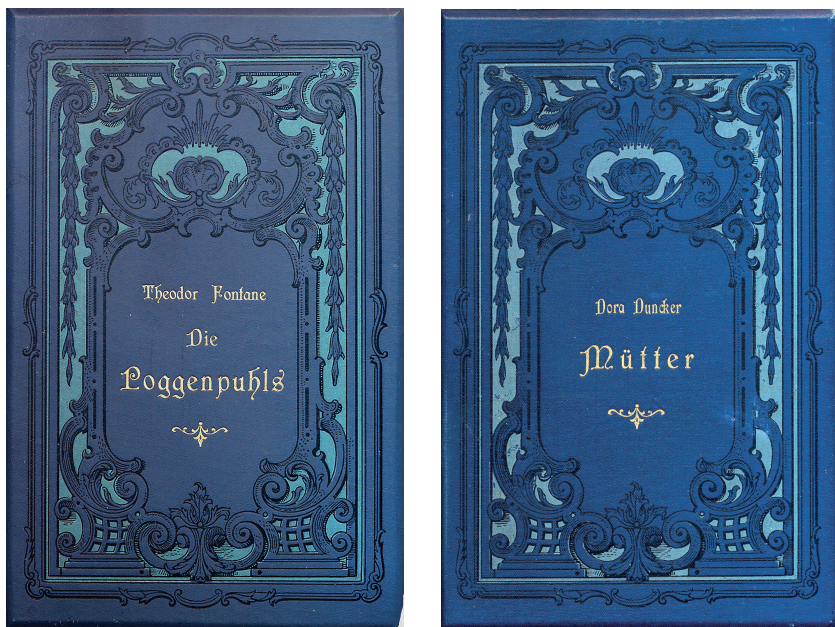
Für diese Möglichkeit spricht die Verwendung des Einbands auch für andere Autoren und für Titel aus anderen Verlagen, wie dies beispielsweise mit dem bekannten Jugendstil-Einband, der eine untergehende Sonne zwischen zwei stark stilisierten Bäumen zeigt, geschehen ist.⁶⁶

Gegen diese Möglichkeit spricht allerdings die Tatsache, daß bei dem roten Einband – wie gesagt – die sonst übliche Signatur fehlt.

Zum andern könnte es sich bei dem roten *Stechlin*-Einband jedoch auch um einen im Auftrag des Verlags F. Fontane & Co. bei einer Großbuchbinderei in Auftrag gegebenen »Verlagseinband« handeln; wobei – sollte dies der Fall gewesen sein – die betreffende Großbuchbinderei den von ihr zur Verfügung gestellten Einbandentwurf nicht ausschließlich für Titel des Verlags F. Fontane & Co., sondern auch für Aufträge aus anderen Verlagen genutzt haben mußte. Vor allem die Leipziger Großbuchbindereien wie beispielsweise Gustav Fritzsche (später: Leipziger Großbuchbinderei A.G., vorm. Gustav Fritzsche), Hübel & Denck, Heinrich Sperling, J. R. Herzog, H. Fikentscher, Groebes & Barthel, J. F. Bösenberg, E. A. Enders, Böttcher &



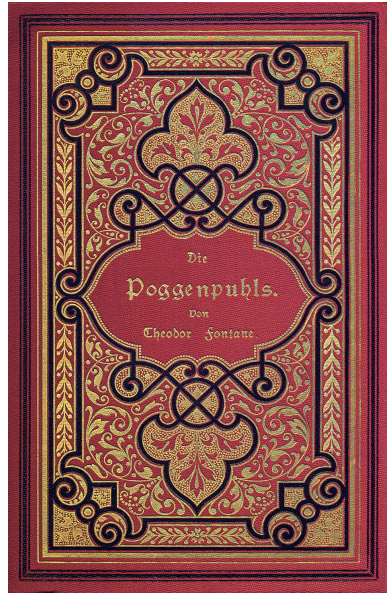
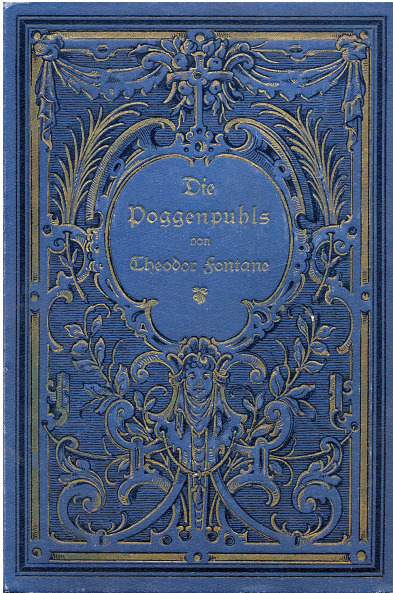
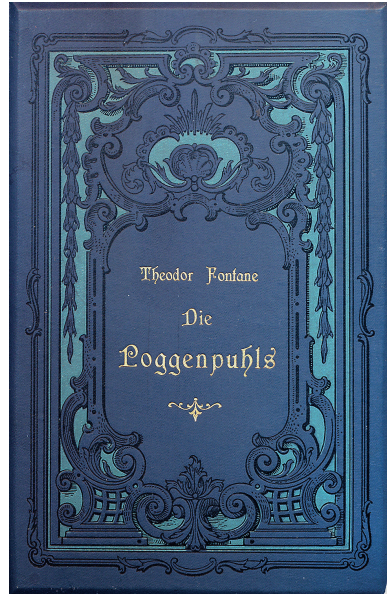
Fontane *Der Stechlin* und Conrad *Majestät* in Einbänden des Barsortimenters Friedrich Volckmar



Fontane *Die Poggenpuhls* und Duncker *Mütter*

Bongartz, die Spammersche Buchbinderei oder die Vereinigten Dampf-Buchbindereien Baumbach & Co. GmbH haben auf Muster- und Vorlageblätter zurückgegriffen, die immer wieder kopiert oder auch leicht variiert wiederverwendet wurden.⁶⁷ Bekanntlich haben vor allem Hübel & Denck und Gustav Fritzsche viele Aufträge des Verlagshauses F. Fontane & Co. ausgeführt und unter anderem speziell auch die Werke Theodor Fontanes aus dessen beiden letzten Lebensjahrzehnten mit Verlagseinbänden versehen.⁶⁸

Für diese Annahme spricht zunächst auch die bereits erwähnte Anzeige des Verlags F. Fontane & Co. im *Pan Prospect-Buch der drei Jahre 1895 * 1896 * 1897* mit dem Hinweis: »Einzelausgaben von Werken Theodor Fontanes: *Die Poggenpuhls*. 4. Aufl. Geh. Mk. 2, geb. Mk 3, Prachtausgabe Mk. 5.«⁶⁹ Bislang bin ich davon ausgegangen,⁷⁰ daß es sich bei der gebundenen Ausgabe für Mk 3 um den bekannten blauen, genauer schwärzlich-grautürkisfarbenen Verlagseinband handelt, bei der Prachtausgabe für 5 Mk um unseren roten. Doch inzwischen sind mir mehrere Exemplare des von Friedrich Fontane verlegten Romans seines Vaters *Die Poggenpuhls* in



Die Poggenpuhls (Broschur / Dunkelpreußischblau / Schwärzlichgrautürkis / Rot)

einem Verlagseinband bekannt geworden, den Friedrich Fontane auch für mehrere von ihm verlegte Titel anderer Autoren verwendet hat, so beispielsweise für Dora Duncker: *Mütter. Drei tragische Novellen* 1897; Emmy Eschricht: *Unter dunklen Menschen. Roman* 1895; Cäsar Fleischlen: *Professor Hardtmudt. Charakterstudie – Flügelmüde. Ein Abschnitt aus dem Leben eines Jeden* 1897; H. Fries-Schwenzen: *Aus Fridtjof Nansen's Heimatland. Norwegische Novellen* 1897; Rudolf Lindau: *Erzählungen eines Effendi* 1896; Georg Freiherr von Ompteda: *Die sieben Gernopp. Eine lustige Geschichte* (2. Aufl.) 1896; Ludwig von Ploetz: *Kein Raum. Eine Kadettengeschichte* 1897. Die Ornamentierung dieses Einbands ist weitaus einfacher und deshalb vermutlich die preiswertere Variante. Zudem findet sich auf der Rückseite des fliegenden vorderen Vorsatzes eines untersuchten Exemplares in diesem Einband ein kleiner Bleistifteintrag: »3,- [Spatium] 4/XII. 96.«⁷¹

Das könnte bedeuten, daß sich die Verlagsanzeige – entgegen der bislang vermuteten Zuordnung – auf folgende Varianten bezieht:

(1) Die broschiierte Ausgabe für Mk 2: Auf der Umschlagvorderseite ist angegeben: »Fontane's | 2 Mark Bücher | Theodor Fontane | [Linie] | Die | Poggenpuhls | Roman«, darunter das Verlagssignet.

(2) Die gebundene Ausgabe für Mk 3: Dieser Verlagseinband wurde auch für Bücher anderer Autoren im Verlag F. Fontane & Co. verwendet. Der Einbandbezug besteht aus dunkelpreußischblauem Kaliko von sehr feiner, fast glatter Struktur. Ein schwarzgeprägter Rahmen aus Roncaille-Ranken und Rollwerk – mit eingelegten grautürkisfarbenen Flächen – strukturiert die Vorderdecke und bildet zur Fassung der Titelkartusche eine Art Renaissance-Spiegel auf Ständern mit eingelassenen Gittern; feine schwarze Schraffuren vermitteln ein räumliches Bild. Nur der Titel – Theodor Fontane | Die | Poggenpuhls – und die feine Vignette darunter sind goldgeprägt. Die Signatur der Buchbinderei »Vereinigte Dampfbuchbindereien | Baumbach & Co. Leipzig« findet sich in Blindprägung auf der Hinterdecke.

(3 / Möglichkeit A) Die »Prachtausgabe« für Mk 5 präsentiert sich in schwärzlichgrautürkisblauem Kaliko mit sparsamer Schwarz- und reicher Goldprägung. Auf der Vorderdecke erscheint, gefaßt durch einen dreifachen schwarzgeprägten Außenrahmen, eine goldgeprägte fast an ein Theater erinnernde Kulisse mit gerafften Vorhängen, Ranken- und Rollwerk. Eine sphinxartige Statuette trägt die von zwei Palmzweigen flankierte und von einem Kreuz gekrönte an einen Barockspiegel erinnernde Kartusche mit dem Titel und einem feinen Blütenstempel. Die leeren Flächen dazwischen sind mit Ausnahme der Kartusche – was deren Spiegelcharakter betont – ganz fein schwarz schraffiert. Die Hinterdecke ist mit Ausnahme des blindgeprägten Mehrfachrahmens leer. Die geraden schwarzgeprägten Mehrfachlinien der Bünde teilen den Rücken in sechs Felder für den

goldgeprägten Titel und fünf schwarzgeprägte Blütenstempel. Es findet sich kein Hinweis auf die Buchbinderei; vermutlich »Leipziger Buchbinderei-A.G. vorm. Gustav Fritzsche.«⁷²

(3 / Möglichkeit B) Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß es sich bei der unter (3 / Möglichkeit A) beschriebenen schwärzlichgrautürkisblauen Einbandvariante einfach nur um eine weitere »normale«, also laut Verlagswerbung »gebundene Ausgabe für Mk 3« handelt und wir die vermutlich in einer nur sehr kleinen Bindequote ausgegebene »Prachtausgabe« bislang noch nicht kennen.⁷³

Sollte sich diese neue Zuordnung als richtig erweisen,⁷⁴ könnte die genannte Verlagsanzeige im *Pan Prospectbuch* nicht mehr als Stütze einer Hypothese dienen, welche in dem prächtigen roten Einband des *Stechlin* oder der *Poggenpuhls* den angezeigten »Prachteinband« – also mit anderen Worten einen Verlagsseinband der Firma F. Fontane & Co. – erkennen möchte.

VI.

Ob es sich also bei den roten Einbänden von *Der Stechlin*, *Die Poggenpuhls*, *Von vor und nach der Reise*, *Irrungen Wirungen*, *Kriegsgefangen* und *Effi Briest* um im Auftrag der Firma F. Fontane & Co. hergestellte Verlagsseinbände handelt oder um Einbände eines Barsortimenters, wird also vorerst ein Geheimnis bleiben müssen. Doch wie es auch immer sein mag: Zwar nicht der des *Stechlin*, wohl aber einzelne andere der fraglichen roten Einbände könnten Theodor Fontane vor Augen gekommen sein. Und vielleicht hätte er nun am Ende eines langen Schriftstellerlebens, als keine Assoziationen zu Baedeker-Ausgaben mehr zu befürchten waren, gerade für seinen letzten Roman *Der Stechlin* mit einem roten Einband durchaus einverstanden sein können. Denn die Farbe Rot spielt im *Stechlin* eine ganz eigene Rolle. Gleich zu Anfang – »die preußische Fahne weht, schwarz und weiß, alles schon ziemlich verschlissen« – wird dem alten Diener Engelke, der einen roten Streifen annähen will, vom Schlossherrn bedeutet: »Laß. Ich bin nicht dafür. Das alte Schwarz und Weiß hält gerade noch; aber wenn du was rotes dran nähst, dann reißt es gewiß.«⁷⁵ Und am Ende der Romanhandlung dann glaubt die Schwester des alten Stechlin angesichts der roten Strümpfe der kleinen Agnes zu wissen, daß das neue Rot auch noch ganz anderes zerreißen kann: »Ich aber wiederhole dir, diese roten Strümpfe, die sind ein Zeichen, eine hochgehaltene Fahne.«⁷⁶ Und nicht zu vergessen: Unter allem, was hier im *Stechlin* erzählt wird, wartet unsichtbar, doch geheimnisvoll allgegenwärtig der Hahn, der – »wenn's [...] draußen was Großes giebt, wie vor hundert Jahren in Lissabon« – aus dem Stechlinsee aufsteigt und »laut in die Lande hinein« kräht. Und der natürlich »ein roter Hahn« ist.⁷⁷

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz setzt die Vorstellung – diese wird ergänzt und teilweise korrigiert – von Verlageinbänden der frühen Buchausgaben Theodor Fontanes fort: Georg Wolpert: »*Fire, but don't hurt the flag!*« *Die Verlageinbände der ersten Buchausgaben Fontanes (Teil I)*. In: *Fontane Blätter* 80 (2005), 125–155 / »*Fire, but don't hurt the flag!*« *Die Verlageinbände der ersten Buchausgaben Fontanes (Teil II)*. In: *Fontane Blätter* 81 (2006), 126–145 / *Die Verlageinbände der ersten Buchausgaben Fontanes (III)*. *Das Gewand der Melanie van der Straeten*. In: *Fontane Blätter* 98 (2014), 112–119. *Die Verlageinbände der ersten Buchausgaben Fontanes (IV)*. *Ein Eröffnungszug mit Schach von Wuthe-now?* In: *Fontane Blätter* 100 (2015), 151–166. Die Farbbestimmungen folgen dem *Michel-Farbenführer*, 37. Aufl. München 2000. In der Terminologie der Buchbeschreibungen (beispielsweise »Vorderdecke« in der Unterscheidung zum vorderen »Buchdeckel«) folge ich Gerhard Mühlinghaus: *Der Verlageinband des Historismus und des Jugendstils – eine Skizze* in der Begleitpublikation zu der Ausstellung in der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek Mainz (1.10.2009–6.2.2010) *Historismus und Jugendstil. Verlageinbände aus der Stadtbibliothek Mainz und der Sammlung Mühlinghaus*. Konzeption: Gerhard Mühlinghaus und Annelen Ottermann. Fotos: Martin Steinmetz. Mainz 2009.

2 *Brunnenpromenade* (Vers 25–32). Erste Buchveröffentlichung in Theodor Fontane: *Gedichte*, Vierte vermehrte Auflage, Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) 1892, 55–57. – GBA, HFA und NFA geben den Text leider nicht buchstabengetreu wieder. Die zitierte Passage findet sich in: GBA *Gedichte*, 2. durchgesehene und erweiterte Auflage 1995. Bd. I, 46–47; HFA I/6, 377–78; NFA XX, 48.

3 Vgl. Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik*. Zweite, erweiterte Auflage, Stuttgart 1983, 179–180; 587–588. – »Unter allen Farben findet man R. am frühesten in symbolischer Bedeutung, oft auch mit magischen Vorstellungen verknüpft. Rote Ockererde auf Leichen gestreut (in prähistor. Zeit) sollte diesen ein Weiterleben sichern; in Hellas wurde über die Toten eine rote Decke gelegt [...] die römische Braut erschien mit dem flammemum verhüllt zur Hochzeit [...] Kultstätten niederer Dorfgötter in Indien und shintoistische Götterschreine sind meistens rot.« (179). Nach der Tora tilgt die Asche einer makellosen roten – Martin Luther übersetzt »rötlichen« – Kuh alle Unreinheit, die man sich durch die Berührung eines Toten zugezogen hat (Numeri 19).

4 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Farbenlehre*. Entwurf einer Farbenlehre. Des ersten Bandes erster, didaktischer Teil. Vierte Abteilung. Allgemeine Ansichten nach innen, Nr. 693 u. Sechste Abteilung. Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, Nr. 915. Zitiert nach: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe (1989). Hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder – Band 10 (Hrsg. von Peter Schmidt), 208 u. 262.

5 Die hebräische Sprache des Tanach, des Alten Testaments, gebraucht für Rot neben anderen Begriffen auch das Wort אדָּם (•dom) stammverwandt mit דָּם = Blut (d•m) und אָדָּם = Mensch (•d•m) und אדמה = Erde (•d•m^h). Roter Lehm wurde bei der Erschaffung des Menschen verwendet. »Die Farbe ist nichts zufälliges, sondern etwas Arteigenes; das altägyptische Wort für Farbe bedeutete gleichzeitig ›Wesen.« (Lurker, wie Anm. 3, 179).

6 *Ein Jäger* (Vers 1–2). Erste Buchveröffentlichung in Theodor Fontane: *Gedichte*, Berlin: Carl Reimarus' Verlag. W. Ernst 1851, 68–69. – GBA, HFA und NFA geben den Text leider nicht buchstabengetreu wieder. Die zitierte Passage findet sich in: GBA *Gedichte* (wie Anm. 2), 12; HFA I/6, 312; NFA XX, 12. Entstanden ist dieses Gedicht nach Mitte Juni 1844; vgl. GBA *Gedichte* (wie Anm. 2), 435.

7 Das hier nur am Rand angesprochene Thema »Theodor Fontane und die Farbe Rot« wäre einen eigenen Aufsatz wert.

8 Theodor Fontane: *Kriegsgefangen. Erlebtes 1870*. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei (R. v. Decker) 1871, 60. – HFA und NFA geben den Text leider nicht buchstabengetreu wieder. Die zitierte Passage findet sich in: HFA III/4, 568; NFA XVI, 33.

9 Theodor Fontane: *Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898*. Herausgegeben von Kurt Schreinert † Vollendet und mit einer Einführung versehen von Gerhard Hay. Stuttgart 1972, Nr. 81–86, 62–66. Meines Wissens hat sich Fontane in seinen Briefen vorerst nur hier und dann noch ein einziges Mal, allerdings fast dreißig Jahre später, zu der Einbandfarbe Rot geäußert. Als er nämlich eher beiläufig und ohne jede Wertung von Theodor Storms *Schimmelreiter* spricht, »der in einem rothen Einband auf dem Nähtisch von Frau und Tochter liegt«. Brief an Detlev von Liliencron vom 26. April 1889. (HFA IV/3, Nr. 657, 684–685). – In *Jenseit des Tweed* erwähnt Fontane – ebenso beiläufig – die Einbandfarbe Rot, wenn er auf seiner Reise durch Walter Scotts Land der *Lady of the Lake* feststellt, daß auf den Frühstückstischen in Stirling »neben der neuesten Zeitung auch die Goldschnittsexemplare der »Jungfrau vom See« in rothen und grünen Einbänden reichlich umherliegen«. Theodor Fontane: *Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland*, Berlin: Springer 1860,

S.176–177. – HFA und NFA geben den Text leider nicht buchstabengetreu wieder. Die zitierte Passage findet sich in: HFA III/3/I, 289; NFA XVII, 301.

10 Brief an Wilhelm Hertz vom 15. Dezember 1861 (wie Anm. 9), Nr. 83, 64.

11 Zur Definition des Begriffs: Der Verlagseinband des 19. Jahrhunderts ist ein im Auftrag von Verlagen für einen großen Teil einer Auflage gleichmäßig hergestellter Einband, gefertigt von Großbuchbindereien, wobei diese sich für dessen rationell reproduzierbare Gestaltung der Technik der maschinellen Prägung und der künstlerischen Entwürfe von besonders hinzugezogenen Entwerfern und Buchkünstlern bedienten. (Helma Schaefer: *Leipziger Verlagseinbände des 19. Jahrhunderts als Gegenstand einbandkundlicher Forschung*. In: *Das Gewand des Buches. Historische Einbände aus den Beständen der Universitätsbibliothek Leipzig und des Deutschen Buch- und Schriftmuseums der Deutschen Bücherei Leipzig*. Hrsg. von Roland Jäger, 2., überarbeitete Auflage, Leipzig 2003, 147).

12 Mir ist noch kein »rothes« Exemplar dieser Auflage begegnet; Fontane aber – laut seinem oben zitierten Brief vom 20. Dezember 1861 an Wilhelm Hertz – wohl.

13 So beispielsweise in (wobei den Abbildungen immer das Exemplar der ersten Buchausgabe von *Der Stechlin* aus dem Bestand des Theodor-Fontane-Archivs in Potsdam – Sig. 58/7133 – als Vorlage gedient hat): Helmuth Nürnberger: *Theodor Fontane. Märkische Region & Europäische Welt*. Herausgegeben vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur und von dem Bevollmächtigten des Landes Brandenburg für Bundesangelegenheiten und Europa anlässlich der Ausstellung »Theodor Fontane – Märkische Region

und Europäische Welt« in Bonn, 20. Oktober bis 16. November 1993. Bonn 1993, 164; Cord Beintmann: *Theodor Fontane*, München 1998, 96; *Ich bin ganz einfach nur Fontane: Das FontaneJahr-Buch; Veranstaltungen, Essays, Ausflüge, Adressen.* /Museumspädagogischer Dienst Berlin; Theodor-Fontane-Archiv. Im Auftrag der Länder Berlin und Brandenburg. Text und Bildred. Oliver Bätz; Diana Zimmermann. Mitarb.: Gerd Heinemann Berlin 1998, 83; Bettina Machner: *Theodor Fontane. Stationen eines Lebens.* Stiftung Stadtmuseum Berlin, Berlin 2012, 65; auch in der Dauerausstellung zu Theodor Fontane auf dem Französischen Friedhof in der Liesenstraße 7 (seit 20. September 2010).

14 Prägnant schildert die Entwicklung des sogenannten Verlagseinbandes Gerhard Mühlhngaus, wie Anm. 1.

15 Der Begriff »Kaliko« leitet sich »vom Namen der ostindischen Stadt Calicut ab, aus der ursprünglich das leichte, aber dicht geschlagene (von überstehenden Fasern und Unebenheiten befreite) Baumwollgewebe stammt. Das Gewebe wurde in der Regel zunächst gefärbt und anschließend mit einer in Chemikalien gelösten Stärke appetriert, danach gespannt und getrocknet. In einem weiteren Arbeitsgang wurde es kalandriert (geglättet) und oft gleichzeitig gaufriert, d. h. durch eine Ledernarbung oder ein Textilmuster mit einer Struktur geprägt. Wollte man eine besonders glänzende Struktur erhalten, trug man vor dem Gaufrieren noch eine weitere Beschichtung, etwa einen nicht brüchigen Schellackfirnis, auf. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbesserten die Hersteller die Rezeptur und entwickelten Walzenstraßen, um größere, gleichmäßige Mengen herzustellen. Das neue Einbandmaterial wurde gegen Staub resistent, mit der Verbreitung der Anilinfarben auch lichtunempfindlicher.« Gerhard Mühlhngaus, wie Anm. 1, 23.

16 Wie sonst häufig bei Verlagseinbänden des ausgehenden 19. Jahrhunderts; meist in Form eines kleinen blindgeprägten Stempels auf der Hinterdecke.

17 Wolpert, wie Anm. 1, II, 139–140.

18 Meine damalige Annahme, es könne sich auch um einen von einer Kommissionsbuchhandlung in Auftrag gegebenen Einband handeln, ist grundsätzlich in Frage zu stellen, da ich damals nicht sorgfältig genug zwischen dem Kommissionsbuchhandel und dem Barsortiment unterschieden habe. Wohl auch deshalb, weil zum einen der Artikel *Buchhandel* (in: *Brockhaus´ Konversations=Lexikon*. Vierzehnte vollständig neubearbeitete Auflage. Leipzig, Berlin und Wien 1894. Dritter Band. 671–678) nur zwischen Verlags-, Kommissions- und Sortimentsbuchhandel unterscheidet und weil zum andern manche Kommissionäre – wie beispielsweise Friedrich Volckmar – den Kommissions- und Barsortimentsbuchhandel unter einem Dach betrieben haben.

19 Im Anzeigen-Anhang des *Pan Prospect-Buch*, 16.

20 Wolpert, wie Anm. 17, II, 140.

21 So beispielsweise die »Siebente Auflage« (1899).

22 »Fünfte Auflage« (1898).

23 »Vierte Auflage« (1898).

24 Es handelt sich um ein Exemplar aus der aufgelösten Bibliothek von Walter Müller-Seidel.

25 Gesammelte Erzählungen. [Linie] | Von | Wilhelm Raabe. | [Linie] | Erster Band. | [Verlagssignet] | Berlin 1896. | Verlag von Otto Janke. – 8° π_{1-4r}. 1⁸–19⁸ = [i–viii]; [1], 2–304. – Druckerei: Berliner Buchdruckerei=Actien=Gesellschaft.

Setzerinnenschule des Lette=Vereins. Wilhelm Raabes *Gesammelte Erzählungen* sind von 1896 bis 1900 in vier Bänden bei Otto Janke erschienen und in verschiedenen Verlageinbänden angeboten worden: zum Teil noch in historistischem Dekor, zum Teil nehmen die Gestaltungen der Einbände schon den Jugendstil auf, zum Teil sind sie auch ganz schmucklos (nur mit dem goldgeprägten Titel auf Rücken und Vorderdecke).

26 Der Reihentitel der seit dem Jahr 1892 im Verlage von Friedrich Ernst Fehsenfeld (Freiburg i. Br.) publizierten Werke Karl Mays variiert: *Carl* (oder *Karl*) *May's gesammelte Reiseromane* bzw. *Karl May's gesammelte Reiseerzählungen*. Ab 1907 erscheinen im Verlag von Friedrich Ernst Fehsenfeld auch *Karl Mays Illustrierte Reiseerzählungen*.

27 Hainer Plaul: *Illustrierte Karl May Bibliographie*. Unter Mitwirkung von Gerhard Klußmeier. Leipzig 1988. (Die West-Lizenzausgabe ist – abgesehen vom Impressum – satzidentisch: Hainer Plaul: *Illustrierte Karl May Bibliographie*. Unter Mitwirkung von Gerhard Klußmeier. München, London, New York, Paris 1989).

28 Christoph Blau: *Eine unbekanntete Einbandgestaltung der Fehsenfeld-Ausgabe*. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft*, 26. Jahrgang, Nr. 100 (Juni 1994), 49–54. Den Hinweis auf Christoph Blaus Recherchen und verschiedene Nachträge zu diesen verdanke ich Herrn Wolfgang Hermesmeier, Berlin.

29 Ebd., 49.

30 Ebd.

31 Plaul, wie Anm. 27, 147–148 mit einer Abbildung von »Lief. 10«. Weitere Abbildungen von illustrierten Lieferungsumschlägen 150, 154, 156, 160, 162, 167

(Band VIII, Lief. 74 u. Band VIII, Lief. 75./76); von nicht illustrierten 205 (Band XVI, Lief. 160), 214, 222, 226, 229, 234, 272, 353 (Band XXXIII, Lief. 321).

32 Die *Illustrierte Karl May Bibliographie* von Hainer Plaul (vgl. Anm. 27) zeigt im Anhang auf einer Reihe von Tafeln 140 meist farbige Abbildungen von Karl May-Einbänden. Hier findet sich unter Nr. 38 auch eine Abbildung einer Originalbroschur der 3. Auflage (11. bis 15. Tausend) von Band I (*Durch Wüste und Harem*). »Alle Fehsenfeld-Broschurumschläge waren analog dieser Abbildung gestaltet. Hier herrscht – im Gegensatz zu den Lieferungsumschlägen – also Einheitlichkeit.« (Wolfgang Hermesmeier, Brieflicher Hinweis vom 18. September 2016).

33 Gotthard Erler: Art. *Druck- und Editions-geschichte, Nachlaß, Forschungsstätten*. In: *Fontane-Handbuch*, hrsg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000, 889–905 (Zitat 889).

34 Zahlreiche Abbildungen bei Plaul, wie Anm. 27, Anhang. Außerdem in: *Karl May. Biographie in Dokumenten und Bildern*. Hrsg. von Gerhard Klußmeier und Hainer Plaul. Hildesheim, New York 1978, 137–140.

35 Vgl. Wolpert, wie Anm. 1.

36 Im Buchbinderhandwerk bezeichnet *Halbfranzband* ein Buch, dessen Buchrücken (manchmal auch die Buchecken) aus Leder besteht, wobei die Buchdeckel aber mit Papier oder Textil überzogen sind. Verleger und Buchhändler gebrauchten die Bezeichnung *Halbfranzband* zumeist gleichbedeutend mit *Halblederband*. Die Bezeichnung *Halbfranz* erinnert an König Franz I. von Frankreich (François I^{er}, le Roi-Chevalier, 1494–1547), dessen Bücher ganz in Leder gebunden waren. Später überzog man nur Rücken und

Ecken mit Leder und nannte diese Bände zur Unterscheidung vom »Franzband« *Halbfranzband*.

37 Abbildung bei Klußmeier/Plaul, wie Anm. 34, 138.

38 Das Kalbsleder ist eines der hochwertigsten Leder, in seiner Struktur ganz besonders fest und gleichmäßig. Gegenüber dem Rindsleder weist Kalbsleder eine vergleichsweise feinere Dichte des Narbenbildes auf, das durch die enger aneinander stehenden Haarporen verursacht wird: Die Anzahl der Poren bleibt bei einem Rind über sein gesamtes Leben hinweg gleich, weshalb sich diese bei einem größeren Tier auf eine weitere Fläche verteilen. Auf derselben Hautfläche weist das Kalbsleder entsprechend bis zu 3 bis 3,5mal so viele Poren auf wie das Rindsleder.

39 Herr Wolfgang Hermesmeier schreibt mir am 13. November 2016: »Diese Deckelbezüge haben unter Sammlern schon mehrfach Anlaß zu Diskussionen gegeben. Vermutlich handelt es sich um Pergament und nicht um Papier. Das würde auch erklären, weshalb die Edition als Leder- und nicht als Halblederausgabe angeboten wurde.«

40 *Bassenge. Kunst- und Buchauktionen. Literatur- und Buchillustration des 17. – 19. Jahrhunderts. Kinderbücher. Philosophie. Autographen*. Auktion 90. 19. Oktober 2007. Katalog-Nr. 2217, 67–69 (mit Abbildung). Auch diesen Hinweis verdanke ich Herrn Hermesmeier.

41 Helene Freifrau von Reitzenstein (1853–1952), eine Tochter des Verlegers Eduard Hallberger (*Über Land und Meer*), ließ sich in den Jahren 1910–1913 in Stuttgart eine Villa erbauen, die heute dem Ministerpräsidenten von Baden-Württemberg als Amtssitz dient.

42 Saffianleder ist ein sehr feines und festes Ziegenleder mit naturbelassenen Narben, das nach der marokkanischen Stadt Safi benannt ist. Es ist auf einer Seite genarbt, dabei glänzend und wie mit Lack überzogen, auf der anderen zwar rau, doch sehr fein und weich, trocken und niemals fettig. Es wird generell mit Sumach lohgegerbt, gekrispelt bzw. levantiert und schließlich gefärbt.

43 Herr Wolfgang Hermesmeier teilte mir mit (Brieflicher Hinweis vom 18. September 2016), daß ihm Fotos dieser Ausgabe vorliegen, welche »ich aber nicht weitergeben darf. Ein Exemplar davon war 2007 bei der Karl-May-Ausstellung im Deutschen Historischen Museum zu sehen, ist aber leider nicht in den Katalog aufgenommen worden.« Hinweise auf die Kalbs- und Saffianleder-Ausstattungsvarianten finden sich beispielsweise in dem Prospekt des Fehsenfeldverlages in: Karl May: *Mein Leben und Streben*. 2. Aufl., Freiburg o. J. [1912] und in der Verlagswerbung in: Karl May: *Winnetou der Rote Gentleman*. 1. Band, 31.–35. Tsd., Freiburg o. J. [1899] und 3. Band, 31.–35. Tsd., Freiburg o. J. [1900]. Christoph Blau, wie Anm. 28, 49.

44 Blau, ebd. Die genannten Verkaufspreise sind den in Anm. 43 genannten Quellen entnommen.

45 Vgl. Wolpert, wie Anm. 1, Abb. 15. Leider liegen die Exemplare der zweiten Auflage von *Cécile*, die sich in der Staatsbibliothek Berlin (Sign. Yx 23376), in der Nationalbibliothek Wien (Sign. 95623–B), in der Bayerischen Staatsbibliothek (Sign. P.o.germ.380hv) und der British Library (Sign. 12555.m.27) befinden, nur in Bibliothekseinbänden vor und bieten insofern keine Vergleichsmöglichkeit.

46 Zumindest sind sehr ähnlich gestaltete Verlagseinbände in Leder auch von anderen in diesen Jahren veröffentlichten Titeln bekannt; so beispielsweise von Rudolf Baumbach: *Frau Holde. Gedichte*, Leipzig: Liebeskind (20. Aufl.) 1889 und von Johann Wolfgang von Goethe: *Gedichte*, Berlin: Grote 7. Aufl. (Diamant-Ausgabe) 1882; vgl. Mühlinghaus, wie Anm. 14, 55 und Abb., 100.

47 Der Wiegenfuß bzw. »drawer-handle« in der Form des Unterteils einer Wiege oder eines Schubladengriffs wurde wohl zuerst in England in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwendet.

48 Der Maler Sascha Schneider (1870–1927), den Karl May im Jahr 1903 kennen gelernt hat, gestaltete im Auftrag Mays zunächst das Gemälde *Der Chodem* nach Motiven aus der Romantetralogie *Im Reiche des silbernen Löwen* und auf Wunsch des Autors in den beiden Jahren darauf eine Serie von neuen symbolistischen Titelbildern für die im Verlag Friedrich Ernst Fehsenfeld publizierten Reiseerzählungen. Vgl. Plaul / Klußmeier, wie Anm. 34, 231. Abbildungen der Deckelbilder Schneiders ebd. 207, 226, 232. Und bei Plaul, wie Anm. 27, 400–409.

49 Hier ist zu ergänzen, daß pro Titel immer nur eine der vier Farben vorgesehen war, es allerdings Ausnahmen gab: »*Winnetou* 4. Band, eigentlich weinrot, gibt es auch in grau (vermutlich, damit der Band zu *Winnetou* I–III passt). Außerdem gibt es *Und Friede auf Erden!* ganz selten in grün, während grau die eigentlich vorgesehene Farbe und vergleichsweise häufig ist.« (Wolfgang Hermesmeier, Brieflicher Hinweis vom 18. September 2016)

50 Christiane Starck, Hans-Gerd Röder: *Sascha Schneider und Karl May. Zwei Künstler des deutschen Symbolismus*. Bamberg 2010, 9.

51 Ruprecht Gammler: *Perlen auf dem Sammlermarkt. Die alten May-Ausgaben*. In: *Bücher-Markt* 8 (1993), 22 – zitiert nach Blau, wie Anm. 28, 50.

52 Speziell untersucht hat Christoph Blau *Carl May's gesammelte Reiseromane*. Band XI. *Am stillen Ocean. Reiseerlebnisse von Carl May*. Freiburg i. B. 1894. Verlag von Friedrich Ernst Fehsenfeld. Es handelt sich um ein Exemplar der Erstausgabe. Der Einband mißt 17,5 x 11,5 cm, der Buchblock 16,9 x 10,5 cm. Der Einband von *Der Stechlin* mißt 18,9 x 13,4 cm, der Buchblock 18,2 x 12,2 cm.

53 Oder ist es umgekehrt? Wurde der Außenrahmen bei den größeren Formaten hinzugefügt? Aufgrund der Publikationsdaten der Bücher in diesem Einband sind beide Möglichkeiten vorstellbar.

54 Das Vorsatzpapier des von Christoph Blau beschriebenen Bandes beispielsweise (vgl. Anm. 52) ist mit einem beige-grünen floralen Muster auf weißem Untergrund bedruckt (das des *Stechlin* mit einem hellbraunen floralen Muster auf cremeweißem Untergrund). Die Kapitalbänder des May-Bandes sind orange-hellgrün gestreift (die des *Stechlin* blau-weiß). Das Lesebändchen ist purpurfarben (das des *Stechlin* grün).

55 Die folgende Abwägung, die Christoph Blau vornimmt, beruht auf der Autopsie nur eines einzigen Bandes; insofern ist sie erstaunlich umfassend. (1) Die Abmessungen von Einband und Buchblock des roten Bandes entsprechen genau denen der bekannten Fehsenfeldschen Verlagseinbände der Kleinoktav-Ausgabe. Der Buchblock der Lieferungshefte und broschierten Bände hat ein größeres Format und es wäre ein großer Zufall, wenn der private Buchbinder beim Beschneiden die absolut gleichen Abmessungen hergestellt hätte wie der Verlagsbuchbinder.

(2) Die Drahtheftung – im Gegensatz zu der bei einer handwerklich privaten Einzelanfertigung üblichen Fadenheftung – spricht für eine maschinelle Herstellung in einer Großbuchbinderei.

(3) Der Schnitt des Buchblocks (feingezeichnete blaue und rote Marmorierung) entspricht dem der grünen Leinenausgabe.

(4) Das verwendete Vorsatzpapier findet sich vereinzelt auch bei anderen von Fehsenfeld verlegten Büchern.

(5) Die Verfasserangabe der Titelprägung auf Vorderdecke und Rücken (Karl May) weicht – wie beispielsweise auch bei den grünen Leinenbänden – von der des Titelblatts (Carl May) ab.

56 Blau, wie Anm. 28, 52.

57 Christoph Blau: *Die roten Fehsenfeld-Bände. Ein Nachtrag zu M-KMG 100, 49 ff.*: »Eine unbekannte Einbandvariante der Fehsenfeld-Ausgabe«. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft*, 27. Jahrgang (Dezember 1995) Nr. 106, 68–71.

58 II *Durchs wilde Kurdistan*, 2. u. 3. Aufl. (1893 u. 1894); IV *In den Schluchten des Balkan*, EA u. 11.–13. Tsd. (1892 u. 1895); V *Durch das Land der Skipetaren*, EA u. 11.–15. Tsd. ((1892 u. 1895); VI *Der Schut*, EA (1892); VII *Winnetou I*, EA u. 11.–15. Tsd. (1893 u. 1895); *Winnetou II*, EA u. 11.–15. Tsd. (1893 u. 1895); *Winnetou III*, 11.–15. Tsd. (1895); XI *Am stillen Ozean*, EA (1894); XIII *In den Cordilleren*, EA (1894); XIV *Old Surehand I*, EA (1894); XV *Old Surehand II*, EA (1895); XVI *Im Lande des Mahdi I*, 1.–5. Tsd. u. 31.–35. Tsd. (1896 u. 1908); XVII *Im Lande des Mahdi II*, 1.–5. Tsd. u. 31.–35. Tsd. (1896 u. 1909); XVIII *Im Lande des Mahdi III*, 1.–5. Tsd. u. 31.–35. Tsd. (1896 u. 1909); XX *Satan und Ischariot I*, 1.–10. Tsd. (1896).

59 Blau, wie Anm. 57, 70. – Herr Wolfgang Hermesmeier, Berlin, hat mich – Christoph Blaus Ausführungen ergänzend – darauf hingewiesen, »dass es gesichert alle drei *Surehand*-Bände in der roten Ausstattung gibt. Sie waren Teil der Sammlung Kißner, die ich persönlich kannte und die mittlerweile der Karl-May-Gesellschaft geschenkt worden ist und sich nun in deren Archiv in Radebeul befindet. Die höchste nachgewiesene Bandnummer bei Christoph Blau ist 20 (das ist der erste Band einer Trilogie). Das späteste nachgewiesene Erscheinungsjahr bei May ist 1909. Das würde den Zeitraum von 32 der 33 Fehsenfeld-Bände umfassen. Der letzte erschien 1910. Die Annahme, dass es alle Bände gegeben haben müsste, ist damit zumindest nicht verwegen.« (Briefliche Mitteilung vom 24. September 2014).

60 Artikel *Buchhandel*. In: *Brockhaus' Konversations-Lexikon*. Vierzehnte vollständig neubearbeitete Auflage. Leipzig, Berlin und Wien 1894. Dritter Band. 671–678.

61 Marion Janzin, Joachim Güntner: *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte*. 2., verb. Aufl., Hannover 1997, 310 u. 456.

62 Obwohl eine ganze Reihe der Werke Fontanes schon zu Lebzeiten des Autors auch in den Einbänden der großen Barsortimente angeboten worden sind, überliefern leider weder die Briefe noch die Tagebücher, ob Theodor Fontane diese »anderen Einbände« überhaupt wahrgenommen, geschweige denn, wie er sie beurteilt hat.

63 Beispielsweise »FV« [Friedrich Volckmar] oder »KFK« [Karl Franz Koehler].

64 Beispielsweise »K.F.K. ◊ B. S.«

[Karl Franz Koehler Bar-Sortiment; die Raute steht für ein kleines Wappen].

65 Die abgebildeten Signete der Barsortimenter Friedrich Volckmar und Karl Franz Köhler befinden sich auf den Einbänden bzw. auf dem hinteren Innendeckel folgender Titel: Theodor Fontane: *Von vor und nach der Reise*, Berlin: F. Fontane & Co (2. Aufl.) 1894; Carl Peters: *Die Gründung von Deutsch-Ostafrika*, Berlin: C. A. Schwetschke & Sohn 1906; Theodor Fontane: *Meine Kinderjahre*, Berlin: F. Fontane & Co (3. Aufl.) 1894; Theodor Fontane: *Frau Jenny Treibel*, Berlin: F. Fontane & Co (6. Aufl.) 1901; Theodor Fontane: *Causerien über Theater*, Berlin: F. Fontane & Co (2. Aufl.) 1905.

66 Friedrich Volckmar etwa hat diese Jugendstil-Einbandgestaltung mit der untergehenden Sonne zwischen zwei Bäumen nicht nur für viele Theodor Fontane-Titel (*Effi Briest*, *Der Stechlin*, *Irrungen Wirrungen*, *Unwiederbringlich*, *Stine*, *Graf Petöfy*, *Die Poggenpuhls*, *Meine Kinderjahre*) verwendet, sondern beispielsweise auch für die 1906 im Verlag von Otto Janke in Berlin publizierte 3. Auflage von Michael Georg Conrad: *Majestät. Ein Königsroman*. Die blindgeprägte Vignette auf der Hinterdecke zeigt das Monogramm der Kommissionsbuchhandlung und Barsortimenter Friedrich Volckmar (FV). Gestaltet wurde dieser Einband von Carl Schmidt-Helmbrechts (* 1872 in Helmbrechts, † 1936 in Nürnberg), einem Mitarbeiter der Zeitschrift *Jugend*; seine Signatur (C S H) findet sich auf der Vorderdecke.

67 Gustav Fritzsche gab sogar im eigenen Verlag eine Sammlung künstlerischer Originalentwürfe zur Ornamentierung von Buchdecken heraus: *Moderne Bucheinbände. Sammlung künstlerischer Original-Entwürfe zur Ornamentierung von*

Buchdecken. Hrsg. von Gustav Fritzsche. Leipzig 1878. Eine von dem Architekten L. Theyer in Wien für Gustav Fritzsche entworfene Einbandgestaltung, die hier vorgestellt wird, entspricht in der Zeichnung der Vorderdecke der des Verlageinbandes von Theodor Fontane: *Gedichte*. Zweite, vermehrte Auflage. Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz 1875. 8°, VIII, 352 – Vgl. Wolpert, wie Anm. 1, 135–136 (mit einer Abbildung des Einbandentwurfs).

68 Die Fehsenfeld'schen Karl-May-Ausgaben wurden allerdings bei C. H. Schwabe in Stuttgart gebunden. Daß Fehsenfeld für eine kleinere Bindequote gleichzeitig eine der Leipziger Großbuchbindereien beauftragt haben könnte, ist doch sehr unwahrscheinlich.

69 Im Anzeigen-Anhang des *Pan Prospect-Buch*, 16.

70 Wolpert, wie Anm. 1, II, 139–140.

71 Das erwähnte Exemplar ist im Besitz des Verfassers. Die ersichtlich zeitgenössische Bleistiftnotiz findet sich auf der Rückseite des fliegenden vorderen Vorsatzes in der linken unteren Ecke. In den oben genannten im roten Verlageinband vorliegenden Exemplaren von *Irrungen Wirrungen* und von *Effi Briest* finden sich ebenfalls mit Bleistift eingetragene Verkaufspreise von alter Hand (nämlich 4,- und 7,-); diese entsprechen den Preisen, die der *Verlagskatalog von F. Fontane & Co. 1. Oktober 1888 – 1. April 1897* (Berlin 1897) für die jeweils gebundene Ausgabe angibt. Und was Karl May betrifft, so weichen auch hier die in einigen der roten Fehsenfeld-Bänden mit Bleistift notierten Verkaufspreise (4,-) nicht von denen der üblichen in Leinen gebundenen Ausgabe ab. Vgl. Blau, wie Anm. 57, 70.

72 Denn die Signatur der »Leipziger Buchbinderei-A. G. vorm: Gustav Fritzsche« findet sich beispielsweise auf den entsprechend gestalteten Verlageinbänden von *Der Stechlin* (2. Aufl., 1899 u. 6. Aufl., 1899); *Die Poggenpuhls* (6. Aufl., 1902 u. 10. Aufl., 1907); die Signatur von »Gust. Fritzsche Kgl. Hofbuchbinder Leipzig« auf den Einbänden der *Gesammelten Romane und Novellen*, deren Einbandgestaltung – leicht variiert – die Firma F. Fontane & Co. zum Vorbild nahm für die von *Effi Briest*, *Die Poggenpuhls* und *Der Stechlin*.

73 Leider konnte ich bislang weder in eigenen Ausgaben von *Die Poggenpuhls* in diesem unter 3. (A) beschriebenen türkisblauen Verlageinband noch über Anfragen bei Antiquariaten, die diesen Titel in diesem Einband anbieten, ein Exemplar mit einer zeitgenössischen Preisangabe finden. Solche Preisangaben wurden – wenn überhaupt – von den Sortimentsbuchhändlern durch eine kleine Bleistifteintragung meist auf der Rückseite des fliegenden vorderen Vorsatzblattes notiert. Jedoch – und dieser Befund spricht für die Annahme 3. (B) – findet sich in einem Exemplar der 2. Auflage von *Effi Briest* (1896) in einem entsprechenden türkisblauen Verlageinband eine solche mit Bleistift eingetragene Preisnotiz. Und diese stimmt überein mit dem im *Verlagskatalog von F. Fontane & Co. 1. Oktober 1888 – 1. April 1897* (Berlin 1897) genannten Preis für die gebundene Ausgabe (7,- Mark). Und in der oben erwähnten 7. Auflage von *Effi Briest* (1899) in unserem roten Einband findet sich ebenfalls eine mit Bleistift notierte Preisangabe über 7,- Mark. Das hilft uns aber in unserer Frage nicht weiter, da – wie bereits erwähnt – die Preise der von den Barsortimenten gelieferten Bücher mit denen der Verlage übereinstimmen.

74 Und zwar ganz unabhängig davon, ob sich nun die unter 3 (A) oder die unter 3 (B) dargelegten Überlegungen anhand von weiterem Material verifizieren lassen.

75 GBA *Der Stechlin*, 14.

76 Ebd., 419.

77 Ebd., 10.

»Sonst sind alle Meisterwerke des köstlichen Erzählers und meisterlichen Kleinmalers da ...« – Hermann Hesse und Theodor Fontane. Eine Spurensuche

Mathias Iven

Vor 125 Jahren in Bad Boll. – Am 7. März 1892 war der 15-jährige Schüler Hermann Hesse der für ihn unerträglich gewordenen Atmosphäre des Maulbronner Seminars entflohen. Zwei Monate später brachte ihn seine Mutter auf Anraten des Hausarztes in das am Nordrand der Schwäbischen Alb gelegene Bad Boll. In der dortigen, von dem evangelischen Theologen Christoph Blumhardt (1842–1919) seit 1880 geleiteten Kurklinik sollte er wieder zur Ruhe kommen. Doch er fand sie nicht. Ende Juni, nach nur sechs Wochen, endete der Aufenthalt mit einem missglückten Selbstmordversuch. – Die als Effi Briest unsterblich gewordene Elisabeth von Ardenne weilte fünf Jahre zuvor das erste Mal in Bad Boll. Nur wenige Wochen nach ihrer Scheidung suchte sie hier ab dem 8. Mai 1887 für die nächsten sechs Monate eine Zuflucht. In der Folgezeit absolvierte sie in Heiden im Kanton Appenzell eine Ausbildung zur Krankenpflegerin und fand danach kurzzeitig eine Anstellung im »Haus für Nerven- und Gemütsleidende«, das 1888 in dem nahe Bad Boll gelegenen Weiler Eckwälden eröffnet worden war. In den kommenden Jahren, die sie in Schlesien und in Lindau am Bodensee verbringen sollte, zog es sie immer wieder nach Bad Boll – so auch im Mai 1892 ...¹

Sicherlich: Es war nur ein Zufall der Geschichte, dass sich Hermann Hesse und Elisabeth von Ardenne zeitgleich am selben Ort aufhielten. Und es mag ungewöhnlich sein, sich von einer derart »konstruierten« Ausgangssituation her auf eine rezeptionsgeschichtliche Spurensuche zu begeben. Noch dazu, wenn man weiß, dass Fontane im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen Hauff, Uhland oder Mörike keinerlei Erwähnung in dem 1929 als Reclam-Band Nr. 7003 von Hermann Hesse veröffentlichten und von manch einem Leser als »Kanon« (miss-)verstandenen Text *Eine Bibliothek der Weltliteratur* fand. Bedeutet das aber zugleich, dass der passionierte Leser Hesse Fontanes Büchern keine Aufmerksamkeit geschenkt hat?

Bei einem Blick in den Registerband von Hesses *Sämtlichen Werken* findet man zahlreiche Verweise auf Fontane,² doch schaut man sich all die dort

aufgelisteten Fundstellen etwas genauer an, so wird ersichtlich, dass es sich zumeist nur um »Randbemerkungen« handelt. So beispielsweise in der im Sommer 1919 in Montagnola niedergeschriebenen Erzählung *Klein und Wagner*, wo Hesses Beschreibung der abendlichen Szenerie eines Casinos »alte Herren wie aus Illustrationen zu Turgenjew und Fontane«³ einschließt.

Zwar hat Hermann Hesse, anders als beispielsweise sein Schriftstellerkollege Thomas Mann, keine größeren Arbeiten zu Fontane hinterlassen, dennoch oder gerade deshalb lohnt es sich aber, die vor allem in seinen Rezensionen und in der nach jüngsten Schätzungen nahezu 40.000 Briefe umfassenden Korrespondenz verstreuten, über einen Zeitraum von sechs Jahrzehnten entstandenen Äußerungen zu Fontane an dieser Stelle, der Chronologie folgend, zu versammeln. Zumal es bis heute offenbar lediglich eine größere Arbeit gibt, die die beiden Autoren – allerdings auch nur im Titel – in Beziehung setzt.⁴

Bei all dem soll und kann es jedoch nicht um eine Wertung von Hesses Aussagen und Urteilen oder gar um Vollständigkeit gehen, liegt doch beispielsweise im Rahmen der Werkausgabe nur ein kleiner Teil seiner nahezu 3.000, in etwa sechzig verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften erschienenen Buchbesprechungen und Empfehlungen vor,⁵ und nimmt man alle bisher in Buchform veröffentlichten Briefe, so hat man vielleicht nur ein Zehntel dessen vor sich, was Hesse in seinem Leben geschrieben hat.

Hermann Hesse liest und empfiehlt Fontanes Werke. – Ende November 1897 erreichte Hesse der Brief einer jungen Frau,⁶ die selbst schrieb⁷ und als erste Leserin überhaupt auf eine Publikation Hesses reagierte – ihr Name: Helene Voigt (1875–1961). In der Folge entwickelte sich zwischen den beiden eine literarische Korrespondenz, die – im Umfang zwar abnehmend – bis zum Jahre 1957 andauerte.

Im Januar 1899 kam Helene Voigt-Diederichs (seit dem 4. Juni 1898 war sie mit dem Verleger Eugen Diederichs verheiratet, der ein Jahr darauf *Eine Stunde hinter Mitternacht*, Hesses erstes Prosawerk, publizieren sollte) in einem ihrer Briefe auch auf Fontane zu sprechen: »Ich wollte schließen, aber nun muß ich doch noch fragen, ob Sie Fontane's »Effie [sic!] Briest« kennen. Mein Mann schenkte es mir und ich bin ebenso erschüttert von dem leidvollen Frauenschicksal wie überwältigt von des Dichters Kunst, die Menschen zu geben. So mit all ihren Schwächen und doch so menschlich rein, und uns persönlich lieb und nah dadurch.«⁸ Hesse, der das erstmalig 1894/95 als Vorabdruck in der *Deutschen Rundschau* erschienene Buch Fontanes kannte, antwortete kurz und bündig: »Effi Briest – ja das ist ein herrliches Buch! Ich wußte, daß es Ihnen lieb werden mußte.«⁹ – Hesse hat, wie nachfolgend zu sehen sein wird, auch in seinen Besprechungen immer wieder auf dieses Buch hingewiesen. Ein letztes Mal geschah das in der *Neuen Rundschau* vom September 1936, wo er die im Rahmen der Reihe

Die Bibliothek der Romane erfolgte Neuveröffentlichung des Leipziger Insel-Verlages anzeigte.¹⁰

Einige Monate später, im Herbst 1899, begegnete Hesse in Basel bei einem Hauskonzert der Pianistin und späteren Tänzerin und Choreographin Elisabeth La Roche (1876–1965).¹¹ Bereits als Kinder hatten sie 1883 bei einem gemeinsamen Urlaub ihrer Familien miteinander gespielt.¹² Hesse verliebte sich in sie, doch seine Liebe blieb unerwidert, »der Dichter erschien ihr so fremd wie alle andern«.¹³ Als Reaktion auf die unerfüllte Liebe entstanden im Herbst 1901 die *Briefe an Elisabeth*. Auch in diesem Zyklus nichtabgeschickter Briefe,¹⁴ deren Erstpublikation erst im Jahre 2001 im Rahmen der *Sämtlichen Werke* erfolgte, findet sich ein Bezug zu Fontane, in diesem Fall zu dessen letztem Roman¹⁵:

»Dabei fällt mir ein: hast Du jemals Fontanes ›Stechlin‹ gelesen? In diesem Buch, das ebenso herbpreußisch wie naiv-poetisch ist, kommt der Tod in niederschlagend simpler, selbstverständlicher Form vor, wie das Vollziehen einer juristischen Handlung, sachlich-feierlich ohne eine Spur von Sentiment. Das Kühlste und Traurigste, was man lesen kann, für einen südlich von Preußen Geborenen wenigstens. Und Fontane hat recht. Berlin hat recht. Die Kunst der Zukunft kommt von dort oben, von Preußen, Skandinavien, Rußland – von jenen Ländern, die wir Südländer schon auf der Landkarte nur mit Grauen und Mitleid betrachten können. [...] Das Rom von heute aber heißt Berlin.«¹⁶

Der zwischen 1892 und 1904 im südhessischen Dorf Ober-Klingen ansässige, mit mehreren Gedichtbänden hervorgetretene evangelische »Waldpfarrer« Karl Ernst Knodt (1856–1917), der in regem Austausch mit Literaten und Malern seiner Zeit stand,¹⁷ wandte sich im Dezember 1900 an Hesse mit der Frage nach dessen literarischen Vorlieben. Daraufhin erhielt er folgende Antwort:

»Sie fragen nach meinen Lieblingen unter den ›Modernen‹. Schönaiach-Carolath [...] Falke [...] Jacobsen [...] Hofmannsthal [...] einige Franzosen [...]. Die heutigen Romane finde ich beleidigend langweilig, wenn G. Keller nicht wäre, würde der ›Wilhelm Meister‹ mein einziger Roman bleiben. Das alles natürlich nur als Sprache des Herzens, denn Achtung habe ich auch vor vielen Neuen, z.B. *schätze ich Fontane sehr hoch, ohne ihn zu lieben*, ebenso Ludwig (W. Raabe!), Alexis u.a.«¹⁸

Die in Basel erscheinende *Allgemeine Schweizer Zeitung* veröffentlichte am 7. Januar 1901 eine der ersten Rezensionen Hesses. Für diesen Teil seiner schriftstellerisch-publizistischen Tätigkeit galt von Beginn an der Grundsatz, dass er nur die Bücher besprach, die er guten Gewissens empfehlen konnte. So reagierte er auf die Anfrage des zu diesem Zeitpunkt

noch im Schuldienst tätigen Schweizer Schriftstellers Ernst Kappeler (1911–1987), ob Hesse nicht ein Urteil zu dessen neuesten Gedichten abgeben könne, mit der äußerst diplomatischen Formulierung: »Mit meinen Bücherbesprechungen ist es so: ich berichte das Jahr hindurch über das, was ich lese, aber nur über Bücher, die in irgendeinem Sinn etwas Vorbildliches und Gültiges haben, die ich als Ergebnisse und Früchte unsrer Zeit ansehe und denen ich zutraue, daß sie vielleicht noch bis morgen oder übermorgen bestehen werden.«¹⁹

Dieses »Zutrauen« hatte er offensichtlich auch Fontanes Werk gegenüber. In der hier angesprochenen, unter dem Titel *Buchhändler-Weihnacht in Basel* gedruckten Besprechung fand sich zumindest der Satz: »So zeigte sich, dem Buchhandel leider unerwartet, dieses Jahr urplötzlich eine sehr reichliche Nachfrage nach Werken Fontanes, wohl auch auf die Anregungen des »Kunstwart« hin.«²⁰ Die diesbezügliche, den Kauf befördernde und hier von Hesse erwähnte Notiz des *Kunstwart* las sich wie folgt:

»An die Spitze der »Moderne« stellen wir *Theodor Fontane* – wer von ihm noch nichts kennt, kann sich die gesamten weiteren »modernen« deutschen Erzähler schenken, bis er das Versäumte nachgeholt. »Vor dem Sturm«, »Grete Minde«, »Schach von Wuthenow« als historische, »Cecile«, »Stine«, »Frau Jenny Treibel«, »Effi Briest«, »Der Stechlin« als moderne Romane und man hat ein leidlich vollständiges Bild von dem Altmeister.«²¹

In einer am 16. Mai 1905 in der *Münchener Zeitung* gedruckten Besprechung verwies Hesse auf das posthum erschienene Romanfragment *Glückliche Menschen* (Verlag F. Fontane und Co., Berlin, 1905). Zusammenfassend stellte er fest, dass die »oft an Fontane erinnernde kühlere Sprache« des dem Friedrichshagener Dichterkreis zugehörigen Autors Wilhelm von Polenz (1861–1903) »eine Echtheit und schöne Reife [hat], die man nicht wieder vergißt.«²²

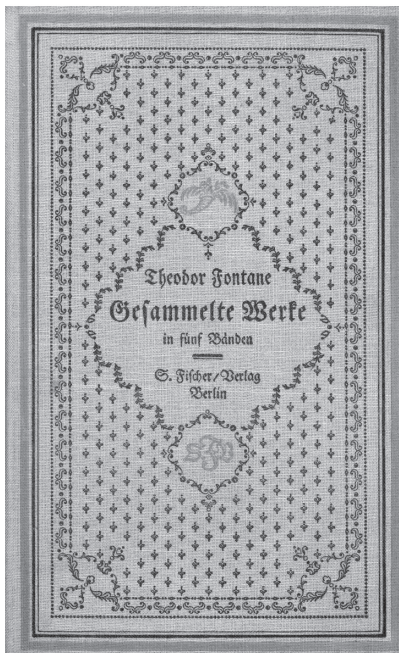
Erst ein Jahrzehnt später tauchte Fontanes Name erneut in einem Artikel Hesses auf. Anlässlich des 50. Geburtstages von Emil Strauß (1866–1960) erschien im Februar 1916 in der in Zürich herausgegebenen illustrierten Monatsschrift *Die Schweiz* unter der Überschrift *Ein süddeutscher Dichter* eine Würdigung des in Pforzheim geborenen Schriftstellerkollegen, den Hesse in eine Reihe mit »dem großen süddeutschen Erzähler Keller« und den »beiden Norddeutschen Fontane und Raabe« stellte.²³ – Woraus die hier explizit hervorgehobene Nord-Süd-Unterscheidung resultierte, hatte er gegenüber Helene Voigt bereits 1897 so erklärt: »Ich bin dem Blute nach Balte und liebe nordische Landschaften und Menschen.«²⁴

Seit 1904 gehörte Hesse zu den Redakteuren der unter dem Titel *Die Propyläen* einmal wöchentlich erscheinenden kulturellen Beilage der

Münchener Zeitung. In den Jahren 1915/16 veröffentlichte er dort in der Rubrik »Für Freunde guter Bücher« einige, teils recht umfangreiche Sammelbesprechungen. Am 17. März 1916 stellte er unter anderem mehrere Bände mit Märchen und zahlreiche Bildbände vor, wies auf die bei Diederichs herausgegebenen *Schriften zum Verständnis der Völker* hin und ging auf Titel von Erich Everth, Günther Roeder, Walther Eggert-Windegg, Friedrich von Logau, Richard Dethlefsen, Wilhelm Hausenstein und Arthur Moeller van den Bruck ein.²⁵

Inmitten dieser die verschiedensten Leseinteressen ansprechenden Zusammenstellung fanden sich auch einige Bemerkungen zu der ein paar Wochen zuvor auf den Buchmarkt gekommenen Fontane-Ausgabe des Verlages von Samuel Fischer. Diese wenigen, hier in Gänze wiedergegebenen Zeilen sind – neben den Anmerkungen zum *Stechlin*²⁶ – die umfangreichste Äußerung Hesses zu Fontanes Werk überhaupt:

»Der Verlag S. Fischer²⁷ in Berlin beschloß das Jahr 1915 mit einer ganz prächtigen Leistung. Nachdem er schon vorher einige Bücher Theodor Fontanes in sehr billigen Ausgaben gebracht hatte, gab er nun einen *fünf-bändigen Fontane* heraus, schön und gut gebunden, für 20 Mark. Eine frische, gute Einleitung von [Paul] Schlenther eröffnet den ersten Band.²⁸ Das



Theodor Fontane: *Gesammelte Werke* in fünf Bänden. Berlin: Fischer 1915.
TFA: 82/23

dichterische Hauptwerk Fontanes ist hier in reichlicher, genügender, guter Auswahl geboten, es fehlen von ganz Wichtigem nur die »Wanderungen«, wohl aus verlagsrechtlichen Gründen²⁹. Sonst sind alle Meisterwerke des köstlichen Erzählers und meisterlichen Kleinmalers da, Effi Briest und Frau Treibel, der Stechlin und Stine und wie sie alle heißen, sowie eine Auswahl der Gedichte. Was wir an jenem Nathusius³⁰ als deutsche Tugenden erkannten, finden wir hier bei Fontane, dem so ganz anders Gearteten, dennoch alles wieder. Vor allem den Wirklichkeitssinn, die Achtung vor dem Gegebenen, das verstehende Gutheißen geschichtlicher Entwicklungen auch wo sie im Augenblick als Störungen erscheinen. Von den norddeutschen Erzählern der Bismarckzeit hat außer Raabe keiner so viel Zukunft, so viel Anwartschaft auf lange Dauer wie Fontane.«³¹

Als diese Zeilen veröffentlicht wurden, tobte in Europa der Erste Weltkrieg. Hesse, der sich freiwillig gemeldet hatte, wurde als dienstuntauglich zurückgestellt und 1915 der Deutschen Gesandtschaft in Bern zugeteilt. Dort arbeitete er in der Gefangenenfürsorge und baute gemeinsam mit dem Zoologen Richard Woltereck (1877–1944) die *Bücherzentrale für deutsche Kriegsgefangene* auf. Deren Ziel war es, die Kriegsgefangenen in den Lagern mit von den Verlagen kostenlos zur Verfügung gestellten oder durch Spenden finanzierten Büchern und Zeitschriften zu versorgen. Was, wie aus einem kleinen, am 20. März 1918 in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Text Hesses zu erfahren war, im Verlaufe des Krieges immer schwieriger wurde:

»An Büchern, die man gern kaufen würde, aber nicht kaufen kann, fehlt es ja zur Zeit nicht. Eine große Reihe der wertvollsten Bücher unserer Literatur ist zur Zeit bei den Verlegern nicht mehr zu haben, und man wäre damit am Ende wie mit anderen Opfern gerne einverstanden, wenn das Papier, das für Gottfried Keller, Fontane und viele andere Dichter fehlt, nicht für geringe Tageserzeugnisse doch noch da wäre. Mit diesem Büchermangel nun hängt meine geheimnisvolle Bibliothek zusammen. Sie erscheint seit kurzem in Bern im Verlag unserer *Bücherzentrale für deutsche Kriegsgefangene*.«³²

Zwar erschien in dieser »geheimnisvollen Bibliothek« ein Band mit Gottfried Kellers Novelle *Don Correa*, doch einen Text von Fontane sucht man in den insgesamt 22 von Hesse zusammengestellten und redigierten Titeln vergebens. – Im Übrigen findet sich auch in den von Hesse bereits vor dem Ersten Weltkrieg herausgegebenen Lyriksammlungen *Der Lindenbaum* (1910), *Der Zauberbrunnen* (1913) sowie *Lieder deutscher Dichter* (1914) kein einziges Gedicht von Fontane.³³

Im März 1918 veröffentlichte *Die Neue Rundschau* eine im Dezember des Vorjahres von Kasimir Edschmid (1890–1966) gehaltene Rede, überschrieben *Expressionismus in der Dichtung*.³⁴ Hesse reagierte im Juni 1918 auf

Edschmids alles Überlieferte in Frage stellende Äußerungen und betonte im Gegensatz zu ihm insbesondere die literarischen Leistungen des 19. Jahrhunderts. Er schrieb in diesem Zusammenhang unter anderem: »Darum scheint es mir nicht bedenklich zu stehen mit dem historischen Unrecht, das ein Aufsatz wie der von Edschmid begeht. Wer bisher Keller oder Fontane, Storm oder Ibsen geliebt hat, wird sie heut nicht wegwerfen, nicht um alle schönsten Artikel der Welt.«³⁵

Erst Anfang der dreißiger Jahre sollten sich wieder Verweise auf Fontanes Werke in Hesses Buchbesprechungen finden. So empfahl er in der *Münchener Zeitung* vom 23. Januar 1931 die *Gesammelten Romane in sechs Bänden*, 1929 vom Leipziger Verlag Hesse & Becker ausgeliefert.³⁶ Und zwei Jahre später, am 3. Februar 1933, hieß es ebenda:

»Es sei nun unser Rundgang durch die wohlfeilsten Volksausgaben guter Bücher fortgesetzt, und wieder einige Verleger mit besonders beachtenswerten Leistungen auf diesem Gebiet aufgeführt. [...] Th. Knaur Nachf. in Berlin [...] In seinen »Standardbüchern« bringt er, jeden Band ebenfalls für 2.85 Mark, in Leinen, unter anderem [...] Fontanes »Vor dem Sturm« [...].«³⁷

Velhagen & Klasings Monatshefte brachten im Juli 1933 einen Artikel von Hermann Hesse, der dessen Besuch bei Wilhelm Raabe in Braunschweig im Jahre 1909 zum Thema hatte. Inhaltlich ging es darin nicht allein um die Frage der Berühmtheit, sondern – mit dem Blick auf das Zeitgeschehen – auch um den Verlust des Althergebrachten und somit um ein Bekenntnis zum Traditionellen. Nur wenigen würde es demnach vergönnt sein, in die Annalen der Literaturgeschichte einzugehen. Hesse urteilte: »Von seinen Zeitgenossen sind zum Beispiel Storm und auch Fontane in den Literaturgeschichten, in den Lesebüchern und so weiter sicherer und besser eingeordnet als er.«³⁸

Zwischen März 1935 und September 1936 – seine Bücher wurden zwar noch in Deutschland verkauft und er durfte auch veröffentlichen, Beiträge von ihm waren aber in den Zeitungen und Zeitschriften des Dritten Reiches eher unerwünscht – erschienen in der führenden schwedischen Literaturzeitschrift *Bonniers Litterära Magasin* mehrere von Hesse verfasste Literaturberichte. Anlässlich des Erscheinens einer zweibändigen Neuausgabe der *Baltischen Romane* Eduard von Keyserlings (1855–1918) im September 1935 hob er dessen stilistische Nähe zu Fontane hervor: »In der deutschen Romanliteratur wird Keyserling als der beste Nachfolger Theodor Fontanes und als letzter Schilderer jener baltischen Junkerkultur fortleben, die so wunderlich aus naiv-vitalen und dekadenten Zügen gemischt war und zugleich mit dem zaristischen Rußland verschwunden ist.«³⁹

Gegen Ende seines Lebens, im Sommer 1959, erreichten Hermann Hesse zwei Schreiben von Berthold Spangenberg (1916–1986), dem seinerzeitigen

Mitbegründer der *Nymphenburger Verlagshandlung*. Dieser hatte sich zum Auftakt der auf 24 Bände angelegten, im Jahre 1975 abgeschlossenen Nymphenburger Fontane-Ausgabe mit einer Umfrage an zahlreiche deutsche Autoren und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens gewandt.⁴⁰ Auf das erste Schreiben hatte Hesse nicht reagiert, auf eine neuerliche Anfrage hin bekam Spangenberg zur Antwort: »Gern hätte ich Ihren Wunsch wegen Fontane, *den sehr Geliebten*, erfüllt. Aber ich war und bin seit einiger Zeit so wenig wohl, dass mir keine Arbeit möglich ist.«⁴¹

Hermann Hesse und Thomas Mann. – Einen besonderen Stellenwert in dem hier dargestellten Kontext haben die auf Thomas Mann und dessen Fontane-Rezeption bezogenen Bemerkungen Hermann Hesses. – Am 5. Dezember 1903, kurz bevor er in Calw die Urfassung seiner Erzählung *Unterm Rad* abschloss, empfahl Hesse den Lesern der *Neuen Zürcher Zeitung* den wenige Tage zuvor erschienenen Novellenband *Tristan*⁴² seines Schriftstellerkollegen Thomas Mann zur Lektüre.⁴³ Nicht einmal ein halbes Jahr darauf, Anfang April 1904, sollte die erste, von ihrem gemeinsamen Verleger Samuel Fischer arrangierte persönliche Begegnung in einem Münchner Hotel stattfinden. Und schließlich setzte 1910 der bis zum Tod von Thomas Mann (1955) reichende Briefwechsel ein, der an der einen oder anderen Stelle auch auf Fontane einging.⁴⁴

Eine der frühesten Erwähnungen stammt vom Mai 1935. Thomas Mann wurde von Hesse darüber informiert, dass er »für ein schwedisches Blatt zweimal im Jahr kurz über wichtigere neue Bücher« berichte.⁴⁵ Am Beginn seines neuesten Berichts stehe dieses Mal eine Würdigung von Manns aktuellem Essayband *Leiden und Größe der Meister*.⁴⁶ Als Beilage zu dem Brief hatte Hesse die entsprechenden Zeilen kopiert, und so erfuhr Thomas Mann bereits Monate vor der Publikation, welcher Stellenwert ihm von Hesse in der deutschen Geistesgeschichte zugemessen wurde. In der im September 1935 veröffentlichten, gegenüber dem zuvor übersandten Auszug textlich unveränderten Fassung in *Bonniers Litterära Magasin* war zu lesen:

Thomas Mann »ist ein dankbarer und vollwertiger Erbe und Sohn der bürgerlichen deutschen Kultur, einer vormodernen und zur Zeit von einem Teil der Jugend belächelten Kultur also – aber immerhin jener Kultur, aus der nicht bloß Goethe und Humboldt, Schiller und Hölderlin, Keller, Storm und Fontane, sondern auch Nietzsche und Marx hervorgegangen sind.«⁴⁷

Für die gemeinsamen Lesestunden nahmen sich Hesse und seine Ehefrau Ninon (1895–1966) im Herbst 1947 »nach langen Jahren den ›Stechlin‹ wieder« einmal vor.⁴⁸ Angeregt wurde die Lektüre durch Thomas Manns bereits 1922 erschienenen Sammelband *Rede und Antwort*,⁴⁹ der unter anderem die Texte *Der alte Fontane*, *Anzeige eines Fontane-Buches* sowie *Über einen Spruch Fontanes* enthielt.⁵⁰

Thomas Mann und Theodor Fontane. – Anlässlich des 100. Fontane-Geburtstages am 30. Dezember 1919 wurde fünf Tage zuvor im *Berliner Tageblatt* die von der Redaktion gekürzte Fassung⁵¹ einer Besprechung zu Conrad Wandreys (1887–1944) Fontane-Biographie⁵² veröffentlicht. Der Autor Thomas Mann hob darin hervor, dass Fontanes *Effi Briest* »nach des Verfassers wahrhaftiger Feststellung, aus der deutschen in die Weltliteratur ragt [...]. Eine Romanbibliothek der rigorosesten Auswahl, und beschränkte man sie auf ein Dutzend Bände, auf zehn, auf sechs, – sie dürfte ›Effi Briest‹ nicht vermissen lassen.«⁵³

Dass Thomas Mann, der über Fontane »nie anders als mit einer richtigen Zärtlichkeit« sprach,⁵⁴ *Effi Briest* Zeit seines Lebens⁵⁵ schätzte und ihm Inhalt und Text präsent waren, zeigt die Antwort auf einen offenbar nicht überlieferten, Ende 1952 geschriebenen Brief von Hesse. Im Rückgriff auf ein Zitat riet ihm Thomas Mann: »Sie können es sich wahrhaftig leisten, jetzt ein bischen ›dösig, faul, dumm‹ zu sein – oder sich so vorzukommen. ›Kenn´ ich, kenn´ ich,‹⁵⁶ würde der alte Briest sagen.«⁵⁷ – Als Hesse rund sechs Wochen nach Erhalt des Schreibens an einer kleinen Erzählung über einen Ausflug ins Karnevalstreiben von Lugano arbeitete und sich dabei vor allem an ein als »Kaminfegerchen«⁵⁸ verkleidetes Kind erinnerte, fiel ihm auch der von Thomas Mann zitierte Satz ein. In dem am 24. Februar 1953 unter dem Titel *Skizzenblatt* in der *Neuen Zürcher Zeitung* publizierten autobiographischen Text wurde vor allem »der kleine holde Rausch des Sehens und Hörens« beschrieben, der Hesse zusehends ermüdete. Der »Hingabe an die üppige Fülle der Augen- und Ohrengenüsse würde die Ermattung und jene dem Schwindel nah verwandte Furcht vor dem Ansturm der nicht mehr zu bewältigenden Eindrücke folgen«. Und er schloss mit der Feststellung: »Kenne ich, kenne ich, würde hier Thomas Mann den Vater Briest zitieren.«⁵⁹

Im Jahre 1955 kam Hesse nochmals auf das Verhältnis von Thomas Mann zu Fontane zu sprechen. Am Ende seines am Vorabend von Manns 80. Geburtstag in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlichten Glückwunschschriftens war zu lesen:

»[...] obwohl ich sie seit dem ersten Lesen auswendig weiß, [habe ich] auch wieder die Schluß-Sätze Ihrer [im August 1948 erschienenen] Betrachtung ›Das Lieblingsgedicht‹⁶⁰ nachgeschlagen. Es gibt zur Zeit keinen Autor unserer Sprache, der Ihnen so etwas nachmacht. Ich denke dabei nicht an die Syntax, wohl aber an den Tonfall der Sätze, und noch mehr an die behutsam dosierte Mischung von Liebe und Schelmerei darin. Sie ist moderner und pointierter als bei Ihrem Meister Fontane, aber durchaus seines Geistes.«⁶¹

Das Thema abschließend äußerte sich Hesse dazu ein paar Jahre später in seinen Briefen an den Literaturwissenschaftler Hans-Heinrich Reuter

(1923–1978)⁶². Offenbar hatte dieser Hesse im Frühjahr 1960 ein Exemplar der von ihm herausgegebenen Schriften Fontanes zur Literatur⁶³ übersandt. In seinem Dankschreiben ging Hesse nicht nur auf die dem Buch vorangestellte, bereits Ende 1959 in der Zeitschrift *Weimarer Beiträge* als Vorabdruck veröffentlichte Einleitung Reuters ein:⁶⁴

»Noch eh ich Ihre große schöne Studie über Fontane ganz zu Ende gelesen habe, will ich Ihnen (weil ich in den nächsten Wochen nicht dazu käme) meinen herzlichen Dank und zugleich meinen Glückwunsch zu diesem höchst verdienstvollen Buch aussprechen. Und auch für die Kopie jener Worte Thomas Manns. Wer die liest, wird nicht begreifen, daß viele Deutsche Th. Mann für einen kalten Verstandesmenschen oder schnöden Ironiker halten!«⁶⁵

Zum Schluss. – Vom *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* (SDS) wurde 1913 zum ersten Mal der von dem Autor und Mäzen Erik-Ernst Schwabach (1891–1938) gestiftete *Theodor-Fontane-Preis für Kunst und Literatur* – heutigentags vergleichbar mit dem Klagenfurter *Ingeborg-Bachmann-Preis* – für die beste Erstveröffentlichung des Jahres vergeben. Zu den Preisträgern der 1922 letztmalig verliehenen Auszeichnung⁶⁶ gehörten unter anderem Annette Kolb, Alfred Döblin, Carl Sternheim und Max Brod.

Der Preis des Jahres 1919 ging an einen in der damaligen Literaturszene völlig unbekanntem Autor namens Emil Sinclair und seinen Roman *Demian. Die Geschichte einer Jugend*.⁶⁷ Selbst Samuel Fischer, in dessen Verlag das Buch erschienen war, wusste auf Nachfragen hin nichts über den ihm von Hermann Hesse empfohlenen Schriftsteller zu berichten. Dem Journalisten, Herausgeber und Mäzen Carl Seelig (1894–1962),⁶⁸ der den noch Unbekannten für eine bibliophile Buchreihe gewinnen wollte, hatte Hesse lediglich mitgeteilt: »Aber Sinclair ist (der Name ist Pseudonym) krank und sehr unzugänglich.«⁶⁹

Hinter dem auch für andere Arbeiten⁷⁰ benutzten Pseudonym verbarg sich jedoch niemand anderes als Hermann Hesse selbst. Bewusst und aus vielerlei Gründen hatte er seine Autorschaft verschwiegen. Die Literaturhistoriker hatten ihn in den zurückliegenden Jahren als »Neuromantiker«, als »Idylliker des Provinzialismus« oder auch als Exponenten einer »weltflüchtigen Innerlichkeit« abgestempelt.⁷¹ Demgegenüber stand – und so empfand es nicht nur Hesse – »die bis zu Verachtung und bitterstem Haß gesteigerte Auflehnung unserer Jungen gegen alles, was ihnen als bisherig, als gestrig, als impressionistisch bekannt ist«. Dass er dazugehörte »und daß eine Schrift mit [seinem] Autornamen vom lebendigsten Teil der Jugend gar nicht würde gelesen werden«, schien ihm demzufolge gewiss.⁷²

Das Pseudonym ermöglichte es ihm nicht nur, »für einige Jahre die Vorurteile zu unterlaufen, denen das Bild, das man sich bisher von ihm gemacht hatte, ausgesetzt war.«⁷³ Hesse, der möglichst jedwede öffentliche

Aufmerksamkeit vermeiden wollte, konnte sich zugleich auch dem Misstrauen der deutschen Öffentlichkeit entziehen, denn es war unklar, »wieviel Achtung oder Verachtung ihm von seiten seines ehemaligen deutschen Leserkreises entgegengebracht werden würde, wenn er wieder veröffentlichte, nachdem er während des Krieges als Pazifist mancher heftigen persönlichen und öffentlichen Verleumdung ausgesetzt war.«⁷⁴

Doch das Publikum gab keine Ruhe. Schnell war klar, dass nur Hermann Hesse der eigentliche Autor des *Demian* sein konnte. Hedwig Fischer (1871–1952), die Ehefrau seines Verlegers, bemerkte offenbar als erste dessen Urheberschaft.⁷⁵ Im Mai 1920 deckte Otto Flake (1880–1963) in seinen *Fünf Heften* letztendlich das Pseudonym auf.⁷⁶ Hesse konnte sich nicht weiter verstecken. Anfang Juli teilte er seiner jüngeren, im Familienkreis Marulla genannten Schwester Marie (1880–1953) mit: »Es existiert jetzt immer noch etwas von mir, was ihr nicht kennt, ein Buch, das ich anno 17 geschrieben und später pseudonym herausgegeben habe. Es ist, unter seinem fremden Namen, unter der Jugend stark beachtet worden, hat einige Auflagen erlebt etc., aber jetzt zerren die Kritiker allzu heftig an meinem Pseudonym und es muß fallen.«⁷⁷ Und in einem Brief an Lisa Wenger (1858–1941), die Mutter seiner zweiten Ehefrau Ruth, stellte er resigniert fest: »Die Rolle des beliebten Unterhaltungsliteraten, in die ich geraten bin, Gott weiß wie, ist gewiß die letzte, die zu mir paßt. Mein Versuch, mit dem *Demian* mich dieser blöden Rolle zu entziehen und unbekannt zu bleiben, ist mißglückt.«⁷⁸

Desungeachtet riet ihm Hedwig Fischer: »Den Fontane-Preis sollen Sie natürlich behalten, da er nicht der Person, sondern dem Werk zuerkannt ist.«⁷⁹ Doch Hesse war solcherart Anerkennung nicht wichtig. Als seinem Alter Ego im Spätherbst 1919 die Auszeichnung⁸⁰ zugesprochen wurde, hatte ihm das lediglich den Kommentar entlockt: »Von Sinclair ist zu melden, daß der *Demian* den Berliner Fontane-Preis zugeteilt bekommen hat. Das Materielle ist fast nichts – 800 Mark also etwa 130 Franken.«⁸¹

Um allen Gerüchten um Sinclairs Identität ein Ende zu bereiten, bekannte Hesse sich schlussendlich im Sommer 1920 zu seiner Verfasserschaft. Und obwohl er von keiner Seite dazu aufgefordert wurde, gab er den Preis zurück.⁸² In der von ihm dazu veröffentlichten Erklärung hieß es unter anderem:

»Die Ansprüche auf Enthüllungen und psychologische Erklärungen über die Entstehung des *Demian* und die Gründe für seine Pseudonymität kann ich jedoch nicht erfüllen, auch nicht anerkennen. [...] Ich habe, da nun einmal leider der Schleier zerrissen wurde, den Fontanepreis, der dem *Demian* erteilt wurde, zurückgegeben, und meinen Verleger beauftragt, künftige Neudrucke des Buches mit meinem Autornamen zu versehen. Ich halte meine Pflichten damit für erfüllt.«⁸³

Ich danke Peter Schaefer für die anregenden Gespräche und die umfangreiche Unterstützung bei der Recherche sowie Volker Michels, der mir all meine Hesses Werk betreffenden Fragen beantwortet und eine erste Fassung des Beitrages kritisch kommentiert hat.

Anmerkungen

- 1 Zu dieser Vorbemerkung weiterführend Albrecht Esche: *Reich Gottes in Bad Boll. Religion, Kultur und Politik bei Johann Christoph Blumhardt und Christoph Blumhardt*. Bad Boll 2016, 133–152 sowie ders. (Hrsg.): *Die Krise als Chance. Hermann Hesse und Bad Boll*. Bad Boll 2001.
- 2 Vgl. Hesse: *Registerband zu den Sämtlichen Werken*. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2007, 308.
- 3 Hesse: *Sämtliche Werke* [= SW] 20 Bde. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2001–2005; hier SW 8, 267. Offenbar ist die Anspielung mehr sinnbildlich gemeint, denn zumindest für Fontanes Romane lassen sich zu dieser Zeit noch keine illustrierten Ausgaben nachweisen.
- 4 Vgl. Christos Platritis: *Die Darstellung der Frau in der Literatur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Eine Untersuchung des Frauenbildes im Werk von Theodor Fontane, Hermann Hesse und Nikos Kazantzakis*. Frankfurt/M. u.a. 2005 [= *Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung*, Bd. 12].
- 5 Vgl. Hesse: SW 16–20.
- 6 Vgl. Helene Voigt an Hesse, 22. November 1897. In: *Hermann Hesse – Helene Voigt-Diederichs. Zwei Autorenporträts in Briefen 1897 bis 1900*. Hrsg. von Bernhard Zeller. [Düsseldorf/Köln] 1971, 1.
- 7 1898 erschien im Leipziger Verlag von Georg Heinrich Meyer ihr erstes Buch *Schleswig-Holsteiner Landleute. Bilder aus dem Volksleben*.
- 8 Helene Diederichs an Hesse, 11. Januar 1899. In: *Hesse – Voigt-Diederichs*, wie Anm. 6, 98.
- 9 Hesse an Helene Diederichs, 2. Februar 1899. Ebd., 100.
- 10 Vgl. Hesse: SW 20, 202. Es handelte sich dabei um die ohne Jahresangabe erschienene, in: FBG, Bd. 1, 197 unter Nr. 1078 nachgewiesene Ausgabe.
- 11 Siehe zur Person u.a. Volker Michels: *Nachwort des Herausgebers*. In: SW 1, 674.
- 12 Die Elternpaare lernten sich während der Tätigkeit von Hesses Vater im Basler Missionshaus (1881–1886) kennen.
- 13 Hesse: *Der Dichter. Ein Buch der Sehnsucht*. In: SW 1, 444.
- 14 Siehe dazu auch den von La Roche im März 1963 geschriebenen *Brief an einen toten Freund*. In: Hesse: *»Ich gehorche nicht und werde nicht gehorchen!« Die Briefe, Band 1: 1881–1904*. Hrsg. von Volker Michels. Berlin 2012, 553 ff.
- 15 Vgl. dazu auch Anm. 48.
- 16 Hesse: SW 1, 490.
- 17 Zur Person vgl. Hesse: *Briefe 1*, wie Anm. 14, 610 f.

18 Hesse an Karl Ernst Knodt, 14. Januar 1901. Ebd., 384 (Hervorhebung M.I.).

19 Hesse an Ernst Kappeler, [ca. 1933]. In: Hesse: *Gesammelte Briefe*. Zweiter Band 1922–1935. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt/M. 1979, 379.

20 Hesse: SW 16, 44.

21 Vgl. *Literarischer Ratgeber des Kunstwarts für 1901*. In: *Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste*. Hrsg. von Ferdinand Avenarius. 14. Jg., Erstes Dezemberheft 1900, Heft 5, 173. Hinzu kam unter der Überschrift »Erzählende Prosa« eine Titelseitenzusammenstellung von fünf Fontane-Romanen mit Preis- und Verlagsangabe (ebd., 180). Im darauffolgenden Jahr wurde diese Empfehlung in fast identischer Form noch einmal veröffentlicht (15. Jg., Erstes Dezemberheft 1901, Heft 5, 178). – Anlässlich von Fontanes Tod war im *Kunstwart* ein Artikel von Avenarius erschienen (12. Jg., Erstes Oktoberheft 1898, Heft 1, 6 f.).

22 Hesse: SW 16, 188.

23 Hesse: SW 17, 566.

24 Hesse an Helene Voigt, 27. November 1897. In: *Hesse – Voigt-Diederichs*, wie Anm. 6, 4.

25 Vgl. Hesse: SW 17, 567–574.

26 Vgl. Anm. 16.

27 Vgl. weiterführend dazu auch Hesse: *Über ein paar Bücher*. In: SW 19, 481.

28 Paul Schlenther: *Einleitung*. In: Fontane: *Gesammelte Werke. Eine Auswahl in fünf Bänden*. Erster Band. Berlin 1915, XIII–LXVIII.

29 Hesse hatte möglicherweise die 1892 veranstaltete, seither in mehreren Auflagen erschienene, vier Bände umfassende »Wohlfeile Ausgabe« des Stuttgarter Verlages J. G. Cotta Nachf. vor Augen und sah hier scheinbar ein Lizenzproblem. Allerdings ist fraglich, ob die *Wanderungen* überhaupt in die Ausgabe aufgenommen werden sollten. Denn soweit aus den vorhandenen Unterlagen im Fontane-Archiv hervorgeht, hat sich der S. Fischer Verlag bei Friedrich Fontane nicht danach erkundigt.

30 Gemeint ist das gleichfalls im Rahmen dieser Sammelbesprechung (SW 17, 569 f.) angezeigte Buch *Johann Gottlob Nathusius. Ein Pionier deutscher Industrie* von dessen Enkelin Elsbeth von Nathusius. Stuttgart/Berlin 1915.

31 Hesse: SW 17, 570.

32 Veröffentlicht unter dem Titel »Bücher, die man nicht kaufen kann«. In: SW 18, 39.

33 Diese Information verdanke ich Volker Michels.

34 In: *Die Neue Rundschau* 29 (1918), 359–374.

35 Hesse: SW 14, 351 (zuerst in: *Die Neue Rundschau* 29 (1918), 838–843). Siehe dazu auch Alfred Döblin: *Von der Freiheit eines Dichtermenschen*. In: *Die Neue Rundschau* 29 (1918), 843–850.

36 Vgl. Hesse: SW 19, 199.

37 Ebd., 361.

38 Hesse: SW 12, 328.

39 Veröffentlicht unter der Überschrift »Neue deutsche Bücher II«. In: Hesse: SW 20, 89.

- 40 Den Hinweis auf diesen Briefwechsel verdanke ich Peter Schaefer.
- 41 Hesse an Berthold Spangenberg, 31. August 1959 (Hervorhebung M.I.). In: *Für Fontane. Eine Umfrage und die Antworten [...]*. Zusammengestellt und vorgelegt von Berthold Spangenberg. München 1976, o.S. – Der zitierte Brief sowie die beiden Schreiben Spangenburgs vom 31. Juli bzw. 20. August 1959 finden sich im TFA, Sign. Spangenberg. Bl. 30, 31, 32.
- 42 Thomas Mann: *Tristan. Sechs Novellen*. Berlin 1903. Neben *Tristan* enthielt der Band die Texte: *Der Weg zum Friedhof, Der Kleiderschrank, Luischen, Gladius Dei* sowie *Tonio Kröger*.
- 43 Vgl. Hesse: SW 16, 56 f.
- 44 Vgl. *Hermann Hesse – Thomas Mann Briefwechsel*. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2003.
- 45 Hesse an Thomas Mann, 10. Mai 1935. Ebd., 129.
- 46 Thomas Mann: *Leiden und Größe der Meister. Neue Aufsätze*. Berlin 1935. Darin waren enthalten: *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, Goethes Laufbahn als Schriftsteller, Leiden und Größe Richard Wagners, August von Platen, Theodor Storm* sowie *Meerfahrt mit Don Quijote*.
- 47 Veröffentlicht unter der Überschrift »Neue deutsche Bücher II« (vgl. Anm. 39). In: SW 20, 87 f.; auch in: *Hesse – Mann Briefwechsel*, wie Anm. 44, 130.
- 48 Hesse an Thomas Mann, 13. Oktober 1947. In: *Hesse – Mann Briefwechsel*, wie Anm. 44, 243; vgl. auch die Antwort vom 25. November 1947 (ebd., 246); vgl. dazu außerdem Anm. 15 bzw. 16.
- 49 Thomas Mann: *Rede und Antwort. Gesammelte Abhandlungen und kleine Aufsätze*. Berlin 1922.
- 50 Ebd., 67–98, 99–112 sowie 113–117.
- 51 In veränderter Form später aufgenommen in: *Rede und Antwort*, wie Anm. 49, 99–112.
- 52 Conrad Wandrey: *Theodor Fontane*. München 1919. – Zu Person und Werk des Autors siehe auch das Verzeichnis des in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Nachlasses (BSB Wandreyana/0).
- 53 Thomas Mann: *Anzeige eines Fontane-Buches*. In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* [= GKFA], Bd. 15.1: *Essays II 1914–1926*. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt a.M. 2002, 265.
- 54 Vgl. Hesse an Hans-Heinrich Reuter, 2. Dezember 1959. In: Hesse: *Gesammelte Briefe. Viertes Band 1949–1962*. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 1986, 359.
- 55 Manns erste Lektüre datiert auf Anfang 1896 (vgl. Gert Heine, Paul Schommer: *Thomas Mann Chronik*. Frankfurt a.M. 2004, 15).
- 56 Korrekt lautet das Zitat: »Kenn ich, kenn ich.« Vgl. GBA *Effi Briest* 1998, 254.
- 57 Thomas Mann an Hesse, 8. Januar 1953. In: *Hesse – Mann Briefwechsel*, wie Anm. 44, 298.
- 58 So der spätere Titel der Buchausgabe. Siehe zur Entstehungsgeschichte Hermann Hesse an Heiner Hesse, 17. Februar 1953. In: *Gesammelte Briefe* 4, wie Anm. 54, 172 f.

59 Hesse: SW 8, 493.

60 Vgl. Thomas Mann: *Das Lieblingsgedicht. Antwort auf eine Umfrage der »Welt am Sonntag«*. In: GKFA, Bd. 19.1: *Essays VI 1945–1950*. Hrsg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a.M. 2009, 396.

61 Vgl. *An Thomas Mann zum 6. Juni 1955*. In: *Hesse – Mann Briefwechsel*, wie Anm. 44, 314.

62 Reuter erhielt 1972 den (West-) Berliner Fontane-Preis. Zur Person u.a. Charlotte Jolles: *Würdigung des verstorbenen Fontane-Forschers Dr. phil. habil. Hans-Heinrich Reuter*. In: *Fontane Blätter* 28 (1978), 321.

63 Fontane: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Berlin 1960.

64 Vgl. Hans-Heinrich Reuter: *Entwicklung und Grundzüge der Literaturkritik Theodor Fontanes*. In: *Weimarer Beiträge* 5 (1959), 183–223 bzw. als Wiederabdruck in: Wolfgang Preisendanz (Hrsg.): *Theodor Fontane*. Darmstadt 1973, 111–168.

65 Hesse an Hans-Heinrich Reuter, 14. April 1960. In: *Gesammelte Briefe* 4, wie Anm. 54, 373.

66 1948 wurde als Teil des *Berliner Kunstpreises – Jubiläumstiftung 1848/1948* erstmals der *Fontane-Preis* durch den Berliner Senat vergeben (seit 1971 geschieht dies im Auftrag des Landes Berlin durch die Akademie der Künste). Von 1954 bis 1989 verlieh auch der Rat des Bezirkes Potsdam einen *Theodor-Fontane-Preis für Kunst und Literatur*. Und letzten Endes existieren seit 1994 der *Fontane-Literaturpreis der Fontanestadt Neuruppin* sowie der von der *Theodor Fontane Gesellschaft e.V.* gestiftete, bisher zwei Mal vergebene *Fontane-Preis für die jüngere Generation*.

67 Siehe dazu die Dokumentation in Volker Michels (Hrsg.): *Materialien zu Hermann Hesses »Demian«*. *Die Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Erster Band. Frankfurt a.M. 1993, spez. 39 f. sowie 140–180 bzw. Martin Pfeiffer: *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*. Frankfurt a.M. 1990, 166 sowie Hesse: *»Eine Bresche ins Dunkel der Zeit!« Die Briefe*, Band 3: 1916–1923. Hrsg. von Volker Michels. Berlin 2015, 597–605.

68 Nachdem die Geschwister des deutschschweizerischen Schriftstellers Robert Walser (1878–1956) verstorben waren, übernahm Carl Seelig ab 1944 dessen Vormundschaft.

69 Hesse an Carl Seelig, 22. März 1919. In: *Briefe* 3, wie Anm. 67, 207.

70 Hier ist vor allem die im Januar 1919 entstandene, im Berner Verlag Stämpfli & Cie. publizierte Schrift *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend* hervorzuheben.

71 Vgl. Volker Michels: *»Demian« – eine Stimme der Evolution*. In: Ders. (Hrsg.): *Materialien zu »Demian«*, wie Anm. 67, 43.

72 Hesse: *Aus »Vivos voco«*. In: SW 12, 203 f. – An anderer Stelle erklärte er, dass er das Pseudonym benutzt hätte, »um nicht die Jugend durch den bekannten Namen eines alten Onkels abzuschrecken« (Hesse an Samuel Fischer, 27. August 1919. In: *Briefe* 3, wie Anm. 67, 245).

73 Volker Michels, wie Anm. 71.

74 Erwin Neumann: *Hermann Hesses Roman »Demian« (1917) – Eine Analyse*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam* 12 (1968) Heft 4 (Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe), 674.

75 Vgl. Hedwig Fischer an Hesse, 24. Juni 1919 bzw. 1. Mai 1920. In: Volker Michels (Hrsg.): *Materialien zu »Demian«*, wie Anm. 67, 140 bzw. 164. Siehe auch Hesse an Samuel Fischer, 27. August 1919. In: *Briefe 3*, wie Anm. 67, 245 f. – Einzig seine spätere dritte Ehefrau Ninon und sein Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang (1881–1945) hatten von dem Pseudonym bereits früher Kenntnis. Siehe Hesse an Josef Bernhard Lang, vor dem 15. November 1917. In: Hesse: *»Die dunkle und wilde Seite der Seele«. Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang 1916–1944*. Hrsg. von Thomas Feitknecht. Frankfurt a.M. 2006, 45.

76 Vgl. Otto Flake: *Lektüre*. In: *Die fünf Hefte – Eine Reihe. Das erste Heft*. München 1920, 13 (1921 als Buchausgabe unter dem Titel *Dinge der Zeit* im S. Fischer Verlag veröffentlicht). – Vgl. dazu auch Otto Flake an Erich Weiß, 2. Juli 1953. In: Volker Michels (Hrsg.): *Materialien zu »Demian«*, wie Anm. 67, 165. Flakes Ehefrau Toni stellte bereits 1919 fest: »Beim Lesen der ersten Kapitel sah ich immer die Straßen v. Calw, Hesses Geburtsort!« (zitiert nach Hedwig Fischer an Hesse, 24. Oktober 1919, ebd., 152).

77 Hesse an Marie Hesse, 4. Juli 1920. In: *Briefe 3*, wie Anm. 67, 356.

78 Hesse an Lisa Wenger, (Sommer 1920). Ebd., 359.

79 Hedwig Fischer an Hesse, 17. Juli 1920. In: Volker Michels (Hrsg.): *Materialien zu »Demian«*, wie Anm. 67, 177.

80 Bereits 1904 hatte er für *Peter Camenzind* den Bauernfeldpreis erhalten. Es folgten der Mejistrik-Preis (1928), der Gottfried-Keller-Preis (1936), der Nobelpreis für Literatur (1946), der Goethe-Preis der Stadt Frankfurt (1946), der Wilhelm-Raabe-Preis (1950) sowie der Friedenspreis des deutschen Buchhandels (1955). Außerdem wurde der Preis der Schweizerischen Schillerstiftung drei Mal an Hesse vergeben (1920, 1937, 1944).

81 Hesse an Josef Bernhard Lang, [ca. 10. November 1919]. In: *Briefwechsel mit Josef Bernhard Lang*, wie Anm. 75, 127. Siehe auch Hesse an Anny Bodmer, [Poststempel 8. November 1919]. In: Jürgen Below (Hrsg.): *»Sonne und Mond seien freundlich zu Ihnen, liebe Freundin!« Der Briefwechsel mit Anny und Hermann Bodmer*. Hamburg 2013, 51.

82 Vgl. dazu auch die Notiz in der *Frankfurter Zeitung* vom 30. August 1920. In: Volker Michels (Hrsg.): *Materialien zu »Demian«*, wie Anm. 67, 180. – Dementsprechend machte er 1926 bei seiner Wahl zum Akademiemitglied dazu auch keine Angaben in den »Personalnachrichten für das Archiv der [Preußischen] Akademie der Künste zu Berlin« (vgl. Archiv der Akademie der Künste, Sign. PrAdK Pers. DI 22).

83 In: *Vivos voco. Eine deutsche Monatsschrift*, 1. (1919/20) 10, 658 sowie Hesse: SW 12, 205 f. – Ab der vierten, im November 1920 gedruckten Auflage (17. bis 26. Tsd.) erschien das Buch unter dem Titel: *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend von Hermann Hesse*.

Theodor Fontane in San Diego 2016. Ein Tagungsbericht

Paul Irving Anderson

San Diego, California, USA: Fast zehntausend Kilometer von Berlin entfernt sind vom 29. September bis 2. Oktober 2016 zehn Vorträge über Fontane gehalten worden. Das allein wäre berichtenswert, und die Vortragsthemen waren es auch. Dabei heißt es in Deutschland, das Interesse für deutsche Sprache und Literatur in den USA sei seit Jahrzehnten rückläufig.

Kurz vor Weihnachten 2015 erreichte mich ein offener Aufruf nach Vorschlägen für Vorträge über Fontane im Rahmen der 40. Jahresversammlung der German Studies Association. Die Fontane-session (Vortragsrunde) war von Prof. John Lyon von der Universität Pittsburgh und Prof. Brian Tucker vom Wabash College unter dem Titel *Theodor Fontane: Aesthetic, Rhetoric, Politics* proponiert worden; neue und theoretische Ansätze seien erwünscht. Aufgrund der vielen Anmeldungen räumte das Versammlungskomitee sogar zwei Fontane-sessions ein. Darüber hinaus hat es einzelne Fontane-bezogene Vorträge in weiteren sessions unter ganz anderen Vorzeichen gegeben.

In zweieinhalb Tagen konnten die 1320 GSA-Mitglieder und Besucher unter 310 Seminaren und sessions wählen, in denen – typisch für US-amerikanische Verhältnisse – je 3 oder 4 papers (Vorträge) geboten wurden, die eine Redezeit von zwanzig Minuten nicht überschreiten durften. Wegen der Vielzahl der Angebote waren die Zuhörerzahlen der einzelnen sessions nicht hoch; zwanzig Zuhörer waren schon ein großer Erfolg.

Solche papers sind nicht unbedingt als Beiträge für eine Veröffentlichung gedacht, sondern eher als works in progress. Der Vorgang ist immer gleich: im Anschluss an die Vorträge ziehen der Moderator und der Kommentator, bei denen die Beitragstexte vorher eingereicht worden sind, eine gewisse Bilanz aus den Beiträgen. Danach äußern die Autoren und die Zuhörer Lob und Kritik und machen konstruktive Vorschläge für die Weiterentwicklung der Thesen.

Jeden Abend gibt es als uramerikanische Geselligkeit eine cocktail party, die weder »Hocketse« noch Stehempfang ist. Hunderte Menschen finden

sich zusammen, suchen bekannte Gesichter oder Gesprächsgruppen, finden zusammen und lösen sich wieder auf: eine flexible Versammlung mit vielen Gelegenheiten für persönliches *networking*.

Zehn Fontane-papers

Für diesen Bericht haben mir die Autoren die folgenden Kurzfassungen ihrer *papers* genehmigt. Die ersten beiden davon wurden unter dem Vorzeichen *The Business of Literature* in einer der allerletzten *sessions* vorgelesen. Obwohl viele Teilnehmer der Versammlung schon abgereist waren, mussten zusätzliche Stühle besorgt werden:

Petra McGillen ist 2012 an der Princeton University promoviert worden und unterrichtet seither am Dartmouth College. Ihre *paper*-Überschrift lässt sich als *Evergreens und lebendes Archiv: Theodor Fontanes »Wanderungen« und die Überwindung des Unterschieds zwischen Buch und Zeitschrift* übersetzen.¹ McGillen hat Fontanes Notizbücher im Theodor-Fontane-Archiv noch ausführlich studiert, bevor die Staatsbibliothek zu Berlin diese Dauerleihgabe zurückzog.

Sie beschreibt, wie sich die *Wanderungen* als eine verlässliche Geldquelle erwiesen und, weil Fontane kein Organisationsprinzip für seine Notizbücher hatte, dienten sie als ein stetig wachsendes Archiv von Material für spätere Verwendung. Das poetische Prinzip der *Wanderungen* habe dann ihre Sammlung und Veröffentlichung in Buchform ermöglicht. Dabei sei es Fontane gelungen, seine Leser zur Mitarbeit an den *Wanderungen* zu bewegen und so seine Möglichkeiten zu erweitern. Die *Wanderungen* könnten zugleich als fertige Werke behandelt und als ein flexibles Instrument der Produktivität verstanden werden, das auf die Bedingungen der Schriftstellerei im Literaturmarkt des späten 19. Jahrhunderts bestens abgestimmt gewesen sei.

Ervin Malakaj, erst 2015 an der Washington University, St. Louis, promoviert, unterrichtet seither an der Sam Houston State University in Huntsville, Texas, sprach über *Anspruchsvolle Veröffentlichungspraxis und die Gestaltung des nationalen Literaturkanons*.² Als Beispiel diente ihm der Wiener Gründer und Herausgeber der Zeitschrift *Deutsche Dichtung* Karl Emil Franzos. Wie die Forschung weiß, hat Franzos Fontane, wie viele andere anspruchsvolle Dichter der Zeit, mehrfach und nachhaltig um Beiträge gebeten. Er erstrebte eine Zeitschrift von einer literarischen Qualität, die neben Julius Rodenbergs *Deutsche Rundschau* bestehen könne, wo *Unwiederbringlich* und *Effi Briest* erschienen sind. Der faktenreiche Blick in die damaligen Verhältnisse und nützliche Hinweise für meine eigene Arbeit ließen vermuten, Malakaj interessiere sich auch für Fontane. Auf Anfrage bestätigte er, an einem *Stechlin*-Kapitel über »spätdichterische Angst

im Kontext des eigenen Alters wie auch der sich ständig ändernden Verhältnisse des literarischen Markts« zu arbeiten.

Die nächsten sechs hier beschriebenen Fontane-Beiträge wurden der Reihe nach in den zwei *sessions* gehalten, die die Professoren Lyon und Tucker organisiert haben. Die Beiträge der ersten Dreierunde fielen eher unter Rhetorik und Politik, die der zweiten Runde mehr unter Ästhetik und Politik.

Mein eigener Beitrag behandelte Fontanes *Erzählerische Lösungen für Homoerotik in gehobenen Kreisen*³ anhand der Romane *Graf Petöfy* und *Unwiederbringlich* sowie des fünften Wanderungsbandes *Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg*. Darin zeige ich auf, wie Fontane ambivalente Liebesbeziehungen verwendet, um ambivalente Politik zu allegorisieren. Der 1880–81 begonnene *Graf Petöfy* kombiniere, unter anderem, Fontanes Empfindungen gegenüber der Homoerotik des ihm persönlich bekannten Grafen Philipp zu Eulenburg mit den Details und Identitäten einer Wiener Hochzeit und denke sie weiter. Weil lesbische Beziehungen legal waren – hier unter Schauspielerinnen – konnten sie das Thema männlicher Liebe ersetzen/ergänzen – vorausgesetzt, sie wurden nicht als solche bezeichnet. In *Unwiederbringlich* (entstanden 1887–1890) werde der Maltzahn-Stoff mittels der dänischen Verhältnisse 1859–61 allegorisiert und mit Anspielungen auf Philipp zu Eulenburgs Drama *Der Seestern* (1887) und *Skaldengesänge* (mehrere Folgen ab 1886) für den jungen Kaiser aktualisiert. In *Fünf Schlösser* (1888) werde, unter anderem, Eulenburgs persönliche Stellung zum Hohenzollern-Kaiser Wilhelm II. historisch-traditionell legitimiert.

Nicolas Passavant ist Doktorand an der Universität Basel, Schweiz. Sein Thema lautet *Den Philister spielen. Der Klatsch als Erzähltechnik und politische Strategie in Theodor Fontanes »L'Adultera«*.⁴ Rücke man Fontanes merkwürdigen Protagonisten Ezechiel van der Straaten in den Brennpunkt, lassen sich zwei Forschungsfelder kombinieren: sowohl die bisher wenig beachtete antisemitische Dimension in der Poetik des Klatsches, wie auch die bisher auf Fontanes Korrespondenz konzentrierte Diskussion um seinen eigenen Antisemitismus. Aufgrund der nicht endenden Kette von ungehobelten, rücksichtslosen und selbstzufriedenen Äußerungen van der Straatens habe man ihn überwiegend als ambivalente oder gar »dumme« Figur betrachtet. Van der Straatens Verhalten sei stattdessen eine stark reflexive Verteidigungsstrategie, denn der wahre Gegenstand dieser von Passavant als Klatsch bezeichneten Sprache habe einen anderen Gegenstand in den vielen Anspielungen auf jüdisches Erbe. Dagegen erfülle das spätere Leben von Melanie und Rubehn das Idealbild der Säkularisierung – Anpassung, Arbeit für wenig Geld, Absage an das tradierte Erbe –, das Fontane in jungen Jahren gutgeheißen hat. Van der Straaten bleibe aber unverbesserlich, im Nebel wandernd wie das Stereotyp des Ewigen Juden.

Passavant fragt, welchen Entwurf die Historie als die adäquatere Haltung gezeigt habe: die Anpassung von Melanie und Rubehn oder van der Straatens Unverbesserlichkeit. Anpassung hätte weder seinen noch Melanies Kindern gegen den biologischen Rassismus der Nazis geholfen. In seiner sturen Rolle als Plaudermaschine innerhalb der Novelle und als Philosoph der Klatschpoetik transzendiere van der Straaten Fontanes eigene politische Bewertung.

Brian Tucker, PhD Princeton University 2004, ist Associate Professor am Wabash College, Crawfordsville, Indiana, und verfolgt als Germanist psychoanalytische und ästhetische Ansätze. Sein Beitrag trägt den Titel *Honnêteté: über die Rhetorik und Politik der Ehre in ›Schach von Wuthenow‹*⁵ und arbeitet die politische Signifikanz dieses nicht nur persönlichen, sondern auch sprachphilosophischen Begriffs aus. Der Wortbruch als Aspekt der Ehrlichkeit nehme eine Schlüsselstellung in diesem Roman ein, um Rhetorik und Politik auf der privaten wie politischen Ebene des Geschehens miteinander zu verbinden. Die Erläuterung durch den Brief der Figur Bülow am Ende des Romans wiederhole eine Tendenz in der historischen Schriftstellerei der damaligen Zeit, die den zunehmend empfundenen Ordnungsmangel auf die Unverlässlichkeit der Sprache und letztlich der Bedeutung selbst zurückführe. Vielmehr argumentiert Tucker, dass Fontanes Roman erklären will, wie das Deutsche Reich zu dem wurde, was es war, und dass dies auf die Entscheidung zurückzuführen sei, nicht das zu sagen, was man meint. Kulturell bedingte Abwägungen machten die Sprache unverlässlich und ließen sie zu einer Macht an sich anwachsen. Das Abweichen von der verlässlichen Sprache des Realismus sei die Wurzel politischen Versagens.

Peter C. Pfeiffer, langjähriger Professor an der Georgetown University in Washington, D.C., eröffnete die zweite Diskussionsrunde mit einem semiotischen Ansatz über *Veränderte Medien, politische und historische Darstellung in Fontanes ›Die Poggenpuhls‹*.⁶ Das sogenannte Drei-Kaiser-Jahr 1888 erlebte bedeutende Umwälzungen: der erste Kaiser des Deutschen Reiches, Wilhelm I., starb, sein Nachfolger, Friedrich III., erlag wenige Wochen nach der Thronbesteigung seiner Krankheit, und Wilhelm II., der der letzte deutsche Kaiser werden würde, trat seine lange Regierungszeit an. Obwohl die Darstellung auf das Jahr 1888 abgestimmt ist, gebe es im Roman eigentümlicher Weise nichts, was dieses politische Drama widerspiegelt. Dennoch spielten der alte Kaiser und die Kriege, die zur deutschen Einigung geführt haben, eine bedeutende, wenn auch unterschwellige Rolle.

Pfeiffer untersucht die verschiedenen Techniken, mit denen Fontane experimentiert hat, um die politische und historische Wirklichkeit jenes Jahres darzustellen. Der Dichter habe eine Reihe von Darstellungsmethoden entwickelt, die sich entschieden von denen unterscheiden, über die er

verfügt habe, als er seine Karriere als erzählender Schriftsteller mit dem Geschichtsroman *Vor dem Sturm* begann. Er verwende verschiedene Sprachen, Stile und Medien, um Bedeutung zu erzeugen und damit die zeitgenössische Realität einzufangen: die mimetisch verankerte Sprache des literarischen Realismus, die technische Wiedergabe kommerzieller Werbung, eine Reihe verschiedener Stile der Malkunst und Fotografie und schließlich das Medium Geld. Pfeiffer strebt damit eine Charakterisierung von Fontanes besonderem Verdienst um den modernen Roman und die Ästhetik der Darstellung politischer und historischer Realität an.

In ihrem Vortrag *Ausgleich und rechtes Maß in Theodor Fontanes ›Effi Briest?‹* untersucht Katharina Engler-Coldren, Doktorandin an der Freien Universität Berlin, die Konzepte »Ausgleich« und »das rechte Maß«. Letzterer charakterisiere nicht nur ethische Haltungen, sondern gebe auch Aufschluss über Fontanes Realismus. Die Figuren suchten nach dem »rechten Maß«, das darin bestehe, sich in jeder Situation angemessen zu verhalten. »Maß« und »Ausgleich« beschrieben normative Ansprüche, denen sich die Figuren ausgesetzt sähen und an denen sie scheiterten. Sie stünden aber auch im Kontext eines zurückhaltenden Verhaltens, das es Effi ermögliche, sich bestimmten Ansprüchen zu entziehen und über Teile des Romans eine Haltung zu entwickeln, die eine Akzeptanz der Welt trotz all ihrer Unzulänglichkeit und Bedeutungsarmut kultiviere. »Ausgleich« und »Maß« charakterisieren aber auch den realistischen Stil Fontanes, der zurückhaltend Realität ästhetisch überforme. Für Fontane, der auch in seinen kritischen Schriften den Begriff »Maß« benutzt, bestehe das »rechte Maß« im ausgeglichenen Verhältnis von beispielsweise Detail und Komposition und in der Suche nach der dem Stoff angemessenen Form. Dadurch, dass Figuren und Erzählstimme *weniger affirmieren* und *weniger bedeuten*, gelinge es Fontane, menschlichem Verhalten und literarischem Realismus eine angemessene Form zu verleihen.

Alexander Sorenson, Doktorand an der Universität von Chicago, sieht in seinem Beitrag *Polis, Paralipse und Opfer durch Ertrinken in ›Unwiederbringlich‹* (1892) eine Dichotomie zwischen politischer Außen- und Innenwelt subjektiver wie auch häuslicher Art. Das Verhältnis der Protagonisten zueinander überbrücke diese Konstruktion: Holks Affären entfalten sich auf der öffentlichen Bühne des dänischen Hofes, während seine fromme, introspektive Frau Christine ihrer Einsamkeit und Verzweiflung überlassen werde. Während Holks Aktivitäten als Metapher für öffentliches Auftreten und Voyeurismus dienten, illustriere Christines Eingeschlossenheit in einem Haus am Meer Walter Benjamins Wort von der »Schatten- und Nachtseite« der Dinge und der alltäglichen Wirklichkeit.

Zusätzlich zum Motivischen und Ethischen will Sorenson zeigen, dass der zugrundeliegende Gegensatz von Sichtbarkeit und Nebensächlichkeit eine narratologische Dimension erreiche, denn Christines Einsamkeit und

pietistische Resignation gipfeln in einem Tod durch Ertrinken, der sich erzählerisch und topographisch als versteckte Paralipse vollzieht. Diese Sichtweise ermögliche eine fruchtbare Analyse der vielschichtigen Konsequenzen aus dem politischen und persönlichen Bereich als natürlicher und glücklicher Gegenstand realistischer Darstellung gegenüber der Schattenseite, jenem unsichtbaren, unsicheren Raum, der sich jenseits gesellschaftlicher, subjektiver und mimetischer Ordnung ergebe. Die Studie schlägt vor, diesen begrenzten Raum zwischen der Stadt (polis) und dem Zuhause (oikos) – oder auch: auf und hinter der Bühne – in Verbindung mit Wasser und Ertrinken zu interpretieren. Unter Berücksichtigung des antik-tragischen und modernen poetologischen Echos von Unsichtbarkeit, die diesen Zwischenraum durchdringen, wird dieser als ein Ort des Opferbringens postuliert.

Traditionell rufen die thematischen und poetischen Eigenschaften des Ertrinkens gewalttätige, unterdrückende Opferhandlungen hervor. Dem wird hier entgegengehalten, Christines unbezeugtes Ertrinken gehöre vielmehr zum psychomachischen Raum religiösen Glaubens und ethischer Krise, da es in symbolischer Kontrapunktik mit Holks öffentlichem, untreuem Auftreten stehe. Zu diesem Zweck werde die Philosophie Søren Kierkegaards als exegetische Lupe bemüht. Die Opferbereitschaft werde als die Klammer zwischen dem Politischen und dem Spirituellen, dem Sichtbaren und dem Versteckten, der erfassbaren Welt und des unwiederbringlichen Schweigens gelesen.

Die letzten zwei Beiträge fanden schon am ersten Morgen in *sessions* statt, die nicht Dichter-spezifisch waren:

Alexander Phillips, seit der Promotion an der Cornell University 2015 Collegiate Assistant Professor der University of Maryland European Division durfte sein *paper: Generalweltanbrennung: Poetik und Politik des Anthropozän in Theodor Fontanes ›Der Stechlin‹*⁹ unter der Rubrik *Anthropozän-unverwüstlich-Gewalttätiges* halten. Trotz Fontanes Ruf als Porträtist der preußischen Gesellschaft im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert sei das poetische Projekt seines letzten vollendeten Romans, *Der Stechlin*, von weltweiten Umweltveränderungen im Zeichen des industriellen Kapitals weithin geprägt. Solche Veränderungen fänden ihren Niederschlag in den vielen, oft flüchtigen Details, die den Stoff der Causerie sowie die Schilderungen der brandenburgischen Landschaft ausmachen. Zusammen betrachtet deuteten diese Details auf eine sich entwickelnde anthropozäne Realität hin, die gerade durch die Verbindungen zwischen der vermeintlich provinziellen Mark Brandenburg und der weiteren Welt sichtbar werde. Der Rauch von den Glashütten am Stechlin, die Kalkgruben am Ufer der Spree, die Telegraphendrähte und Eisenbahnschienen, die Aloepflanzen im Garten vor dem Herrenhaus und der See selber seien Teile eines sozioökologischen Netzwerks, das man im 21. Jahrhundert mit dem

Begriff »Anthropozän« bezeichnet. Diese Wirklichkeit sei zum Teil gemeint, wenn von »dem Neuen« im Text gesprochen wird, aber in *Der Stechlin* habe diese Wirklichkeit eine Kehrseite: die drohende »Generalweltanbrennung«, von der Dubslav von Stechlin am Ende spricht, vereinigte revolutionäre Gewalt sowie Gewalt an der Natur, was jedoch von den kosmopolitischen Gestalten im Text eher unterschlagen werde.

Thorsten Carstensen, seit der Promotion 2012 an der New York University Professor für Deutsch an der Indiana University – Purdue University Indianapolis, trug in der *session* über *Modernistische deutsche Literatur und der Alltag, 1890–1940* vor. Sein auf Deutsch gehaltenes *paper: Gespräche über den Alltag: Theodor Fontane an der Schwelle zur Moderne* verzichtet auf außerliterarische Begriffe und konzentriert sich auf die Erzähltechnik in *Die Poggenpuhls*, »dem kürzesten, leichtfüßigsten und – zumindest auf den ersten Blick – leichtherzigsten der Berliner Romane.« Obwohl die Erzählung im Berliner Alltagsleben der 1880er Jahre verwurzelt ist, bleibe »die Darstellung des Alltags eine zentrale und eigentümliche Leerstelle im Roman.« Thema des Romans sei der schwindende Einfluss der alten Aristokratie, und als Roman des Zeitenwandels passe er ins Drei-Kaiser-Jahr 1888. Die alte Praxis »taxierenden Denkens« nach kulturellem Kapital, Familiengeschichte und -ehre stoße auf das neue Denken, das die Menschen nach ihrem Wohlstand bemisst. An einer Reihe unscheinbarer Anspielungen, z.B. auf architektonische Details, insbesondere auf den Ausblick aus der Wohnung nach vorn zum historischen Kirchhof und nach hinten auf die Errungenschaften der Gründerzeit, offenbare sich der Status der Poggenpuhls. Sie seien »lernfähige (Über-)Lebenskünstler, die sich keinen falschen Hoffnungen hingeben«. Die kaum vorhandene Handlung formulierte Carstensen analog zum *Stechlin*: »Zum Schluss stirbt ein Onkel, und drei Schwestern und zwei Brüder leben fortan etwas komfortabler als zuvor. Ein Ende mit den großen Gefühlen – ob tragischer oder glücklicher Art – wird dem Leser nicht gegönnt.« Ambivalente Gespräche ersetzen eine Handlung, so »ist es nur konsequent, wenn Wendelin, [...] durch Abwesenheit von sich reden macht«, weil er »als Einziger [...] seine persönliche Gegenwart wie Zukunft aktiv« gestalte. Fontanes Figuren offenbarten sich schonungsloser im Gespräch, »als dies ein allwissender Erzähler je könnte« (nach Daniel Mendelsohn in *The New Yorker*, 7.3.2011). »Hinter dem Mangel an Handlung [verbirgt sich] auch ein Spiel mit den Konventionen des Erzählens.«

Fazit

Freilich kann von einer repräsentativen Erhebung der US-amerikanischen Fontane-Germanistik nicht die Rede sein. Nur zwei dieser zehn Autoren sind älter als fünfunddreißig, und nur zwei dieser zehn *papers* stammen von Autorinnen – was für die Teilnehmerinnen der Jahresversammlung insgesamt keineswegs repräsentativ war.

Als Schwerpunkt und Ansatz der hier präsentierten Beiträge spielt die Textphilologie eine, wenn überhaupt, untergeordnete Rolle. Der Grund dafür ist ein pragmatischer: neben dem Sprachunterricht besteht die Hauptaufgabe amerikanischer Germanisten darin, deutsche Literatur und Kultur zu vermitteln.

Mit zunehmender Entfernung zum Land Brandenburg nimmt das Interesse an Fontanes *Wanderungen* schon in Deutschland ab. In San Diego waren sie in nur einem *paper* Thema. Umso mehr beeindruckt die Faszination der Autoren für die Darstellung damaliger Wirklichkeit in Fontanes Romanen. Ebenso auffallend ist ein eher umgekehrtes Verhältnis zwischen philologischen und interpretierenden Beiträgen. Acht der zehn Arbeiten sind entweder ganz oder hauptsächlich mit der Interpretation beschäftigt. Sofern die Stoffe bekannt sind, ist die Bereitschaft, sie historisch und weltpolitisch zu lesen, stärker als in ähnlichen deutschen Arbeiten, die lieber gesellschaftlichen Fragen nachgehen. Poetologische Aspekte, die hierzulande kaum noch eine Rolle spielen, werden mit Akribie analysiert. Praktisch-biographische Einflüsse weiten die Perspektive auf das Schreiben an sich aus. Und Fragestellungen, die früher undenkbar waren, werden wie selbstverständlich behandelt, und ohne Scheu wird Fontane mit den Begriffen des ökopolitischen Diskurses interpretiert.

Anmerkungen

- 1 Steady-Seller and Living Archive: Crossing the Book / Journal Distinction in Theodor Fontane's *Wanderungen*.
- 2 Highbrow Publishing Praxes and the Shaping of the German National Literary Canon.
- 3 Theodor Fontane and Philipp zu Eulenburg: Narrative Solutions for Homoeroticism in High Places.
- 4 Performing the Philistine. Gossip as a Narrative Device and a Political Strategy in Theodor Fontane's *L'Adultera*.
- 5 Honnêteté: On the Rhetoric and Politics of Honor in *Schach von Wuthenow*.
- 6 Changed Media, Political and Historical Representation in Fontane's *Die Poggenpuhls*.
- 7 Reserved Attitude and Right Measure in Theodor Fontane's *Effi Briest*.
- 8 The Drowning Scene: Polis, Paralipsis and Sacrifice in Theodor Fontane's *Unwiederbringlich*.
- 9 Generalwelthanbrennung: Poetics and Politics of the Anthropocene in Theodor Fontane's *Der Stechlin*.

Bibliographie

Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Verzeichnet werden Bestandsergänzungen bis zum August 2017 sowie die Artikel des vorigen Heftes der *Fontane Blätter*.
Peter Schaefer

Primärliteratur

- Fontane, Theodor: Effi Briest. Roman. Hrsg. von Wolf Dieter Hellberg.
Ditzingen: Reclam 2017. 381 S. : 4 Fotografien (Reclam XL - Text und Kontext; 19379) (B 911)
- Delf von Wolzogen (Hrsg.): »Schopenhauer: »Parerga und Paralipomena.«
– Gwinner über Schopenhauer – Gutsbesitzer Wieseke auf Plauerhof
(Westhavelland.)« Fontanes Exzerpte aus Schopenhauer. In: Fontane Blätter
103 (2017), S. 8–84. (P 2)

Sekundärliteratur

Bücher und Aufsätze

- Angern, Wolf von: Cholera. Louis von Angern ermittelt. Ein Fontane-Krimi.
Berlin: Bild und Heimat 2016. 169 S. (B 887)
- Angern, Wolf von: Todeszeit. Louis von Angern ermittelt. Ein Fontane-Krimi.
Berlin: Bild und Heimat 2016. 158 S. (B 886)
- Anon.: Fontane-Preis für junge Schreibende 2016. In: Jahrbuch Ostprignitz-
Ruppin 26 (2017), S. 372–386. (P 22)
- Aus der Au, Carmen: »[D]ie Ausführung ist und bleibt in der bildenden Kunst
die Hauptsache.« Zur Interdependenz von Form und Inhalt in Fontanes
Kunstkritiken. In: Inhalt. Perspektiven einer categoria non grata im
philologischen Diskurs. Hrsg. von Daniel Alder u.a. Würzburg: Königs-
hausen & Neumann 2015, S. 113–127. (B 893)
- Beck, Andreas: Noch ein Nordlicht in München. Paul Heyse, die Kulturpolitik
des bayerischen Königs und der zweite Erstdruck des »Archibald Douglas«
in der »Neuen Münchener Zeitung«. In: Fontane Blätter 103 (2017), S. 85–98.
(P 2)
- Berbig, Roland: Sandige Einöde oder Märchenplatz? Theodor Fontanes Mark
Brandenburg und Uwe Johnsons Mecklenburg. In: Unwirtliche Landschaf-
ten. Imaginationen der Ödnis in Literatur und Medien. Hrsg.: Eickenrodt,
Sabine; Motykova, Katarina. Frankfurt am Main: Königshausen & Neumann
2016, S. 243–260. (Z 2016,8)
- Bierbichler, Josef: Dankesrede zur Verleihung des Fontane-Preises. In: Fontane
Blätter 102 (2016), 129–131. (P 2)
- Blomqvist, Clarissa: »Dreiviertel ist corrigiren und feilen gewesen.« Theodor
Fontanes Bearbeitung eigener Texte. In: Euphorion 111 (2017), 75–91.
(Z 2017,3)
- Chappuzeau, Kurt: »Sorglos habe ich gesammelt ...« Tagesfahrten durch die
Mark Brandenburg auf den Spuren von Theodor Fontane 1990–1992.
Hannover: Ganymed 2016. 233 S. (B 897)

- Darby, David: »Nicht zu nah und nicht zu weit: Windows and the Domestication of Modernity in Fontane's Berlin. In: *The Window. Motif and Topos in Austrian, German and Swiss Art and Literatur e.* Hrsg.: Kunzelmann, Heide; Simon, Anne. München: Iudicium Verlag 2016, S. 85–109. (Z 2016,6)
- Denk, Ernst-Otto; Otto, Helmut; Panecke, Volker: *Louis Henri Fontane. Leben und Schicksal eines Dichtervaters.* Findling Verlag 2017. 144 S. (B 910)
- Deterding, Klaus: *Märchenaugen. Unvergängliche Frauengestalten in der deutschen Literatur.* Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2017. 385 S. [Marie in »Vor dem Sturm«] (B 892)
- Erler, Gotthard (Rez.): *Fontanes Erzähl-Fragmente erstmals vollständig. 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. In: *Fontane Blätter* 103 (2017), S. 126–131. (P 2)
- Ester, Hans (Rez.): *Mit feinem Humor und großem Ernst: Helmuth Nürnbergers Fontane-Studien.* Helmuth Nürnberger: »Auf der Treppe von Sanssouci.« Studien zu Fontane. Hrsg. von Michael Ewert und Christine Hehle. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. In: *Fontane Blätter* 103 (2017), S. 135–138. (P 2)
- Faber, Richard: *Resignierte Auflösung und Erstarrung. Zu Theodor Fontanes Historischem Preußen-Roman »Geert Innstetten« alias »Effi Briest« (1894/95).* In: *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft.* Hrsg. von Ina Ulrike Paul und Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 391–410. (B 883)
- Fauser, Markus: *Theodor Fontanes »Preußen-Lieder« und die vaterländisch-historische Lyrik.* In: *Geschichtsliteratur. Ein Kompendium.* Hrsg. von Heinrich Deterding und Peer Trilcke. Bd. 2. Göttingen: Wallstein 2013, S. 787–828. (B 871,2)
- Fischer, Hubertus: *Fontanes Kriege. Facetten und Formen.* In: *Deutsche Offiziere. Militarismus und die Akteure der Gewalt.* Hrsg. von Galili Shahar. Tel Aviv: Jahrbuch für deutsche Geschichte 44 (2016), 63–88. (Z 2016,1)
- Fischer, Hubertus: *Menzel – Fontane: Wechselspiele in Bild und Text.* In: *Form und Funktion. Festschrift für Angelika Redder zum 65. Geburtstag.* Hrsg. von Arne Krause u.a. Tübingen: Stauffenburg 2017, 317–334. (Z 2017,2)
- Fischer, Hubertus: *Musée imaginaire: Fontanes Gemäldegalerie.* In: *Studia germanica posnaniensia XXXVII* (2016), 109–120. (Z 2016,13)
- Häntzschel, Günter: *Seidentopf und Krippenstapel. Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane.* In: *Weimarer Beiträge* 62 (2016) 2, S. 275–291. (Z 2016,9)
- Haut, Gideon: *Eine Frage der Intuition. Ermittlungspraktiken und Spureninterpretation in Kriminalnovellen von Fontane, Storm und Raabe.* Freiburg i.Br.: Rombach 2017. (B 900)
- Jakob, Hans-Joachim: *Tiere im Text. Hundedarstellungen in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von »Human-Animal Studies« und Erzählforschung.* In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 8 (2014) 1. 19 S. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-93349433065> (Z 2014,6)
- Köstler, Andreas: *Fontane und Menzel – Rivalen der Realität.* In: *Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin* 26 (2017), S. 18–35. (P 22)

- Lünser, Thomas: Zeichnungen zu Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«. 3 Bde. Hohen Neuendorf: AAVAA 2017. 143 S.; 158 S.; 151 S. (B 904,1-3)
- Max, Katrin: »Ein Chinese, find' ich, hat immer was Gruseliges«. Spukhaftes in Fontanes »Effi Briest« und Thomas Manns »Der Zauberberg«. In: Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel. Hrsg. von Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 337-362. (B 880)
- Max, Katrin: Liegekur und Bakterienrausch. Literarische Deutungen der Tuberkulose im »Zauberberg« und anderswo. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. 356 S. [»Effi Briest«; »Mathilde Möhring«] (B 879)
- McGillen, Petra: Ein kreativer Apparat. Die Mediengeschichte von Theodor Fontanes Bibliotheksnetz und Lektürepraktiken. In: Fontane Blätter 103 (2017), S. 100-125. (P 2)
- Mesch, Birgit: »Ach, Luise, lass ... das ist ein zu weites Feld«. Auslassungspunkte in literarischen Texten verstehen. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht 42 (2015) 254, 54-60. (Z 2015,6)
- Möller, Klaus-Peter: Kienbaum und Palme. Pforten zu den Fontane-Gärten – im Landkreis und darüber hinaus. In: Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin 26 (2017), S. 4-17. (P 22)
- Paefgen, Elisabeth K.: Mann – Fontane – Kleist. Deutschsprachige Erzählungen in europäischen Filmen: Lucchino Viscontis »Tod in Venedig« (1971), Rainer Werner Fassbinders »Fontane Effi Briest« (1974) und Eric Rohmers »Die Marquise von O...« (1976). In: Dies.: Film und Literatur der 1970er Jahre. Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste. Bielefeld: transcript 2016, S. 262-294. (Z 2016,5)
- Plachta, Bodo: Werkstattforschung. Zur Edition von Notizbüchern. In: »Gedanken reisen, Einfälle kommen an.« Die Welt der Notiz. Hrsg. von Marcel Atze u.a. Sichtungen. Archiv – Bibliothek – Literaturwissenschaft 16/17 (2017), 105-117. (Z 2017,4)
- Radecke, Gabriele: Schneiden, Kleben und Skizzieren. Theodor Fontanes Notizbücher. In: »Gedanken reisen, Einfälle kommen an.« Die Welt der Notiz. Hrsg. von Marcel Atze u.a. Sichtungen. Archiv – Bibliothek – Literaturwissenschaft 16/17 (2017), 199-213. (Z 2017,5)
- Röder, Grete: Protestantischer Realismus bei Theodor Fontane. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. 384 S. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 863) (B 889)
- Scheffel, Michael: »Erziehung und Schule sind doch auch wieder zweierlei«. Positionen der Pädagogik bei Theodor Fontane. In: Institutionen der Pädagogik. Hrsg.: Genc, Metin; Hamann, Christof. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 261-294. (Z 2016,7)
- Seifert, Dietmar: Gotthold Ephraim Lessing, Theodor Fontane – zwei Könige und die Herzschwäche. In: Aktuelle Kardiologie 6 (2017) 2, 118-122. (Z 2017,7)
- Streiter-Buscher, Heide: George und Theodor Fontane. Briefe – Hoffnungen – Trauer. In: Fontane Blätter 103 (2017), S. 140-166. (P 2)
- Strowick, Elisabeth: »Dumpfe Dauer«. Langeweile und Atmosphärisches bei Fontane und Stifter. In: The Germanic Review. Literature, Culture, Theory 90 (2015) 3, S. 187-203. (Z 2015,8)

- Taylor, Nadine: Co-creating characters with empathy: Fontane's »Unwiederbringlich«. In: *German life and letters* 70 (2017) 2, 155–173. (Z 2017,1)
- Trost, Elke: Alterskonzepte und Altersrollen im erzählerischen Werk Theodor Fontanes. Frankfurt am Main: Lang 2016. 364 S. (B 897)
- Wehinger, Brunhilde (Rez.): 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. In: *Fontane Blätter* 103 (2017), S. 131–135. (P 2)
- Wilhelms, Kerstin: *My Way*. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrenmatt und Facebook). Heidelberg: Winter 2017. 356 S. (B 901)
- Wilhelms, Kerstin: Vernetzte Identitäten. Autobiographische Selbstpositionierungen im sozialen Netzwerk bei Fontane und Facebook. In: *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Hrsg. Innokenti Kreknin und Chantal Marquardt. *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 13 (2016) 2, Sonderausgabe 1, S. 72–94. (Z 2016,10)
- Wu, Xiaoqiao: »Alles war gut berechnet«. Zum versteckten poetologischen Selbstkommentar in Theodor Fontanes Roman »Effi Briest«. In: *Neophilologus* (2016) 100, S. 105–119. (Z 2016,12)
- Youngman, Paul; Tremo, Gabrielle; Enkhbold, Lenny; Stanton, Lizzy: Visualizing the Railway Space in Fontane's »Effi Briest«. In: *Transit (University of California)* 10 (2016) 2, S. 1–9. (Z 2016,11)

Nachträge:

- Bernstein, Max: Theodor Fontane's »Irrungen, Wirrungen« [zuerst in: *Münchner Neueste Nachrichten* 1890]. In: *Fontane Blätter* 102 (2016), 48–53. (P 2)
- Lawaty, Andreas: Fontanes preußisch-polnischer Kulturvergleich. In: *Amicus Poloniae. Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego*. Wrocław: Wydawn. Via Nova 2009, S. 261–267. (Z 2009,20)
- Lewandowska, Mariola: »... denn er ist Pole, vom Wirbel bis zur Zeh.« Die Polen in Theodor Fontanes Roman »Vor dem Sturm«. In: *Mythen und Stereotypen auf beiden Seiten der Oder*. Hrsg. im Auftrag der Guardini Stiftung und der Hans Werner Richter-Stiftung von Hans Dieter Zimmermann. Berlin 2000. (Schriftenreihe des Forum Guardini; 9), S. 47–55. (ZA 2000,45)
- Pätzold, Hartmut: »So muß gearbeitet werden«. Überlegungen im Anschluß an Theodor Fontanes Lob von Storms Novelle »Renate«. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 54 (2005), S. 113–130. (ZA 2005)
- Perrey, Hans-Jürgen: Theodor Fontane – ein Wegbereiter Emil Ludwigs und der Historischen Belletristik? 2011. Pdf-Dokument, 12 S. http://www.perrey.info/media/download_gallery/Fontane%20Wegbereiter.pdf (Z 2011,22)
- Plachta, Bodo: Tatort – Die Topographie eines Kriminalfalls in Theodor Fontanes »Unterm Birnbaum«. In: *Realismus-Studien*. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Hans-Peter Ecker. Würzburg: Ergon 2002, S. 167–181. (ZA 2002,40)
- Riss, Franz: Theodor Fontanes Romane. In: *Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Litteratur (München)*. XVIII (1894) 15, 439–441. (ZA 1894)

- Riss, Franz: Theodor Fontane. In: Neue litterarische Blätter 4. Jg. (1896) Nr. 9+10, S. 252–255, 291–294. (ZA 1896)
- Riss, Franz: Theodor Fontane [Nachruf]. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) v. 25.10.1898, 1–4. (ZA 1898)
- Schüppen, Franz: Eine Erinnerung an Immermann auf dem Berliner Theater. Charlotte Birch-Pfeiffers Oberhof-Schauspiel (1849) in Fontanes Kritik (1872). In: Immermann-Jahrbuch 6 (2005), S. 59–74. (ZA 2005)
- Thesz, Nicole A.: »Without Poachers, No Foresters, and Vice Versa«: Political Violence in Günter Grass's »Ein weites Feld«. In: German Quarterly 80 (2007) 1, 59–76. (Z 2007,22)
- Wünsch, Marianne: Politische Ideologie in Fontanes »Vor dem Sturm«. In: Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Hans-Peter Ecker. Würzburg: Ergon 2002, S. 155–166. (ZA 2002,41)
- Zatubaska, Cecylia: Zum Adelsverständnis der Realisten des 19. Jahrhunderts im deutsch-polnischen Bereich (Theodor Fontane, Gustav Freytag, Marie v. Ebner-Eschenbach). In: Studia Germanica Posnaniensia XVII/XVIII (1991), S. 125–146. (ZA 1991,134)

Informationen

Autorenverzeichnis

- 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.
- Prof. Dr. Florian Krobb; Professor of German an der National University of Ireland Maynooth und Extraordinary Professor an der Universität Stellenbosch, Südafrika. Mitherausgeber des Jahrbuchs *Austrian Studies* (2010–2017) und des *Jahrbuchs der Raabe-Gesellschaft* (2011–2015). Letzte Buchveröffentlichung: *Vorkoloniale Afrika-Penetrationen. Diskursive Vorstöße ins »Herz des großen Continents« in der deutschen Reiseliteratur ca. 1850–1890* (2017).
- Sarah Alice Nienhaus, geb. 1987; Studium Literaturwissenschaft in Tübingen, Berlin (FU), Freiburg. Seit 2015 wiss. Mitarbeiterin an der WWU Münster im Teilprojekt »Herkules am Scheideweg? Szenarien des Entscheidens in der autobiographischen Lebenslaufkonstruktion«; Arbeitsschwerpunkte: Narratologie, Autobiographie/Autofiktion und poetische Zeichensetzung.
- Prof. Dr. Rolf Selbmann, geb. 1951; außerplanmäßiger Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der LMU München. Promotion 1978, Habilitation 1994. Monografien und Aufsätze zur dt. Literatur bis zur Gegenwart (rolfselbmann.bplaced.net); zuletzt: *Literarische Geschwister. Praktiken des Textvergleichs* (2017).
- Prof. Dr. Mark Janzen; Professor für Geschichte am Bethel College, North Newton, Kansas, USA; studierte Germanistik, Informatik, Theologie und Geschichte in North Newton, Kansas, Wuppertal, Berlin, Elkhart und South Bend, Indiana. Zuletzt: Mitherausgeber *European Mennonites and the Challenge of Modernity over Five Centuries: Contributors, Detractors, and Adapters* (2016).
- Prof. Dr. Eda Sagarra, geb. 1933; Studium in Freiburg, Zürich und Wien; Dozentur in Manchester; 1975–98 Professorin für Germanistik an der Universität Dublin; Buchveröffentlichungen zu Fontane und zur dt. Literatur- und Sozialgeschichte.
- Georg Wolpert, geb. 1953; Studium der Theologie in Heidelberg, Würzburg, Bonn u. London; Arbeitsschwerpunkte: waka- u. haikai-Dichtung; Literatur des 19. Jahrhunderts (Raabe, Fontane); Druck- u. Einbandforschung.
- Dr. Mathias Iven; Studium der Philosophie, Staats- und Rechtswissenschaften sowie der Psychologie, Promotion mit einer Arbeit über Wittgensteins Ethik. Themenschwerpunkte: biographische und quelleneditorische Arbeiten (Ludwig Wittgenstein und dessen Geschwister, Moritz Schlick und der Wiener Kreis, Rozalia Rand, Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, Virginia Woolf).
- Paul Irving Anderson, geb. 1942 in Chicago; Studium der Philosophie und Germanistik; Promotion über Fontanes Mehrdeutigkeit, Indiana University 1974; wohnhaft seither in Aalen; nebenberufliche Lehr- und Übersetzertätigkeit für technisches Englisch; mehrere Aufsätze und zwei Bücher über Fontane.

Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs

- 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)
- Hanna Delf von Wolzogen / Richard Faber (Hrsg.): Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert. 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)
- Leuchttfeuer. 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 Böschstein. 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: Königs-
hausen & 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

- 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 Götttsche. (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: Unechte 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. 130 f].

»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 gans 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)

Call for Papers: Fontanes Medien (1819–2019)

Internationaler Kongress, Potsdam 13.–16.6.2019

Universität Potsdam | Theodor-Fontane-Archiv

Als Höhepunkt des wissenschaftlichen Programms im Fontanejahr »fontane.200« richtet die Universität Potsdam unter Koordination des Theodor-Fontane-Archivs vom 13. bis zum 16. Juni 2019 einen internationalen und interdisziplinären Kongress zum Thema »Fontanes Medien (1819–2019)« aus. Anlässlich des 200. Geburtstags Theodor Fontanes wird der Kongress neuere Tendenzen der Forschung zur Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts aufgreifen (u.a. Segeberg 1997, Haase 1999, Fohrmann u.a. 2001, Stiegler 2001, Günter 2008, Osterhammel 2009, Stockinger 2010, Telesko 2010, Gretz 2011, Lyon 2013, Requate 2013, Igl & Menzel 2016, Gretz & Pethes 2016), um sie in einer Diskussion über die Medien wie über die Medialitäten von Werk, Wirken und Weiterleben Fontanes zusammenzuführen und in Hinblick auf den aktuellen Stand wie auf zukünftige Perspektiven der Fontane-Forschung zu profilieren (u.a. Lützen 1981, Helmstetter 1998, Berbig 1999, Sagarra 2000, Hebekus 2003, Frank 2005, Braese & Reulecke 2008, Hoffmann 2011, Zuberbühler 2012, Graevenitz 2014, Thomas 2015, Radecke 2015ff., McGillen 2017, Delf von Wolzogen & Köstler i.V.). Mit besonderer Aufmerksamkeit für die Prozesse der medialen Evolution und der kommunikativen Vernetzung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vor dem Hintergrund aktueller Umbrüche in der Medienkultur soll dabei das vielfältige Potenzial herausgearbeitet werden, das die interdisziplinäre Analyse von Medienpraktiken, -logiken und -formaten in ihren jeweiligen Umgebungen und Umwelten für die Fontane-Forschung bietet.

Im Fokus des Kongresses stehen Theodor Fontane und seine »Medien« – beide als Objekte sowie als Akteure innerhalb wechselnder historischer Konstellationen und Netzwerke verstanden, vom 19. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart.

Welche Konsequenzen, so soll *erstens* gefragt werden, hat es für Fontanes Autorschaft wie für die Deutung seiner Texte, wenn man ihn nicht nur als Romancier, Balladendichter, »Wanderer«, Theaterkritiker usw. begreift, sondern als Medienarbeiter, eingebettet in ein weit verzweigtes Netz der postalischen Textzirkulation, eingespannt in die Produktionsroutinen der periodischen Massenpresse mit ihren neu emergierenden Genres, Formaten und Medien des Wissens und der Unterhaltung, umgeben von zahlreichen »verkörpernden« Medien, vom Theater bis zum Vortrag, aber auch von einer geradezu explodierenden visuellen Kultur – in all ihren Varianten von der Malerei über Plastik, Graphik und Photographie bis hin zu Panorama, Ausstellung, Layout und Design?

Was zeigt sich *zweitens*, wenn die Entwicklung der kulturellen und wissenschaftlichen Fontane-Rezeption als Teil der Mediengeschichte konzipiert wird? Wie wandelt sich das Fontane-Bild im Zuge seiner medialen Repräsentationen – und im Verlauf der medialen Adaptionsgeschichte seiner Texte?

Und vor welchen Aufgaben und Herausforderungen stehen *drittens* Forschung, Gesellschaft und kulturelle Gedächtnisinstitutionen angesichts der aktuellen digitalen Transformation? Was wird im digitalen »Raum« aus der kulturellen Überlieferung, aus der Literatur, aus Theodor Fontane? Wie repräsentieren wir einen Klassiker im Digitalen? Welches Zukunftsversprechen bietet ein *Distant Reading Fontane*?

Das in diese drei Fragerichtungen ausdifferenzierte Leitthema des Kongresses soll zu medienphilologischen, -geschichtlichen und -theoretischen Untersuchungen anregen, in denen die Historizität und Aktualität des ebenso breiten wie heterogenen Schaffens von Theodor Fontane neu adressiert werden. In Form von Längsschnitten und von Fontane als Fokus ausgehenden Reflexionen über die Medialitäten der literarischen und journalistischen, der populären, (hoch)kulturellen und wissenschaftlichen Kommunikation soll der Kongress dabei zugleich eine kulturgeschichtliche Standortbestimmung ermöglichen: Welche Kontinuitäten und welche Brüche bestehen zwischen dem anbrechenden Zeitalter der Massenmedien, in dem Fontane lebte, arbeitete und wirkte, und der gegenwärtigen Medienkultur? Welche Transformationen der massenmedialen Öffentlichkeiten und der (teils prekären) Medienkulturarbeit werden sichtbar? Welche Traditionslinien der medialen Ästhetisierung und Theatralisierung von Kultur, der literarischen, der journalistischen und der dazwischen liegenden hybriden Autorschaft oder der populären Publizistik lassen sich ausmachen? Wie ähneln und wie unterscheiden sich Fontanes Medienpraktiken des Exzerpierens, Notierens, Kompilierens, Redigierens, Korrespondierens von Praktiken einerseits im 18. Jahrhundert und andererseits im digitalen Zeitalter?

Das wissenschaftliche Programm des Kongresses wird entlang der skizzierten Fragerichtungen drei thematische Schwerpunkte setzen:

- I) Fontane und die Medienkultur des 19. Jahrhunderts
- II) Mediengeschichte der Fontane-Rezeption
- III) Kulturelles Gedächtnis im digitalen Zeitalter

I) Fontane und die Medienkultur des 19. Jahrhunderts

Aus einer (*literatur- und medien-*)historischen Perspektive soll Fontanes literarische, journalistische, essayistische, (auto-)biographische, epistolarische etc. Produktion im Kontext der medialen und epistemischen Beschleunigung, Vervielfältigung und Differenzierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Blick genommen werden. Auf welche Weise formatiert, stimuliert, restringiert dieser Kontext die Prozesse und Praktiken der Produktion? In welchem Verhältnis stehen die Zeitschriften- und Zeitungsabdrucke von Fontanes Romanen zu den sich im 19. Jahrhundert ausdifferenzierenden Konzepten der Serialität? Wo ist Fontane im Umfeld von serialisierter Produktion und serieller Publikation einzuordnen? Welche produktiven Effekte zeitigen die unterschiedlichen Handlungsrollen, die Fontane während seiner beruflichen Laufbahn – mit zum Teil großen Überschneidungen – einnahm? Wie sortiert ein Apotheker seine Aufzeichnungen, wie organisiert er seinen *storage*? Wie berichtet ein Balladendichter vom Kriegsschauplatz? Wie ein Feuilletonist von sich selbst? Und wie redigiert ein Zeitungsredakteur seine eigenen Romane, etwa in Hinblick auf Fragen der Rezeptionssteuerung? Zu fragen ist zugleich auch danach, wie sich der mediale Kontext in Fontanes Produkten – den Romanen, Gedichten, Artikeln, Briefen etc. – reflektiert und bricht? Welche Funktionen übernehmen etwa Bilder, Bücher, Briefe, Gespräche usw. in den literarischen Texten? Wie ist die etwa von Bachtin beschriebene Vielstimmigkeit des Romans, zumal des Fontane'schen Gesprächsromans, aus medientheoretischer und -historischer Perspektive zu fassen? Wie stimulieren Medien die poetische Struktur der Romane, wie simulieren umgekehrt die Romane mediale Strukturen? Was zeigt sich eigentlich, wenn man Fontanes Poetik des Gesprächs vom Medium der Stimme aus begreift? Schließlich ist zu untersuchen, welche Folgen es für die Mechanismen der Bedeutungskonstitution hat, dass der

Großteil von Fontanes Texten im Umfeld einer massenmedialen Text- und Bilderfülle erschien, eingebettet in heterogene, multimodale Seh- und Sinnflächen und rhythmisiert durch Logiken der Periodizität. Entwickeln sich in dieser kompetitiven Medienumwelt Strategien der literarischen, publizistischen, epistolarischen Selbstbehauptung oder löst sich Autorschaft in Medienarbeit und Schreibtechnik auf? Lässt sich etwa die Programmatik des »Poetischen Realismus« als eine solche Selbstbehauptungsstrategie interpretieren? Was genau wäre das medienpoetische Programm dieses Realismus? Und inwiefern handelt es sich dabei um einen spezifisch »deutschen« Realismus?

Dieser thematische Schwerpunkt I) lässt sich in vier Bereiche untergliedern:

- a) Medien in Fontanes Werken, Schriften, Briefen
- b) Mediale Erscheinungsweisen von Fontanes Werken, Schriften, Briefen
- c) Fontanes Medienpraktiken
- d) Medialität als Konzept und Denkfigur in der Poetik des realistischen Zeitalters

II) Mediengeschichte der Fontane-Rezeption

Aus einer *rezeptionsgeschichtlichen Perspektive* soll in dieser Sektion der Frage nachgegangen werden, welche Rolle Medien und Medienformate bei der kulturellen Repräsentation wie bei der wissenschaftlichen Erforschung Fontanes gespielt haben – und bis heute spielen. Beginnend bei der Rezeption zu Lebzeiten und sich fortsetzend in der postumen Rezeption sind hier Entwicklungslinien und Fallbeispiele zu analysieren, anhand derer sich charakteristische Geschichten der medialen »Figuration« und des medialen »Nachlebens« Fontanes erzählen lassen. Welche Trends und Traditionen der (kreativen) Fontane-Adaption und -Dokumentation lassen sich beschreiben? Über welche Images und welche Szenen werden Fontane, seine Literatur oder auch sein »Ton« medial codiert und inszeniert? Welche mediengeschichtlichen Entwicklungen haben die Konjunkturen der Fontane-Rezeption beeinflusst: Welche Bedeutung etwa kommt der Fotografie (dem Gemälde, dem Stich, der Plastik, der Karikatur) bei der Tradierung der (unterschiedlichen) Images vom »alten Fontane« zu? Und wie haben die Literaturverfilmungen, z.B. die west- und ostdeutschen Spielfilme der 1960er und 1970er Jahre, zum Image des Gesellschaftsromanciers beigetragen? Wie lässt sich auf der einen Seite die Konjunktur von Bühnen-Adaptionen von Fontane-Romanen zu Beginn des 21. Jahrhunderts erklären? Und welche Konsequenzen hat es auf der anderen Seite, dass die Rezeptionsgeschichte Fontanes allen Adaptionen für Fernsehen, Hörspiel und Bühne zum Trotz wesentlich eine Geschichte des Mediums »Buch« ist – obwohl Fontane zu Lebzeiten mindestens in gleichem Maße ein Zeitschriften- und Zeitungsautor war?

III) Kulturelles Gedächtnis im digitalen Zeitalter

Die umfassende Digitalisierung von Gesellschaft und Kultur transformiert seit einigen Jahren auch das kulturelle Gedächtnis. Schriftliche Kulturgüter, wie Nachlass und Werk Fontanes, werden digitalisiert, sie werden digital ediert und nicht selten gemeinfrei publiziert, sodass sie für die Forschung ebenso frei verfügbar sind wie für den digitalen Remix oder andere Formen der Dissemination in den Weiten des Internets. Allerdings wird keineswegs alles digitalisiert, sodass sich die Frage nach Erinnern und Vergessen mit einer neuen, nun digital bedingten Dringlichkeit stellt. Gleichzeitig problematisieren die neuen Techniken der Bereitstellung (»Repositorien«) und der Analyse (»Distant Reading«) von Texten und

Textkorpora traditionelle Konzepte wie den »Kanon«, den »Klassiker« oder auch das immersiv-imaginative Lesen. Parallel erleben wir eine (theoretische wie pragmatische) Aufwertung der Materialität und eine flankierende Auratisierung des authentischen Objekts. Mit dem Kongress sollen diese Fragen unter besonderer Berücksichtigung der »digitalen und materiellen Medialität« von Werk, Wirken und Weiterleben Theodor Fontanes diskutiert und in den weiteren Horizont der Debatten um die digitale Transformation des kulturellen Gedächtnisses und der Geisteswissenschaften gestellt werden.

Explizit erwünscht sind dabei auch praktische Beiträge aus dem Feld der *Digitalen Literaturwissenschaft*, die anhand von exemplarischen Studien zu Fontane und/oder der Literatur des 19. Jahrhunderts die Potenziale digitaler Analyseverfahren oder Präsentationsmethoden vorführen – etwa indem sie Verfahren der Stylometrie, des Topic Modeling, der Netzwerkanalyse etc. auf die heterogenen (Teil)Korpora des Fontane'schen Werks in ihren historischen Kontexten anwenden.

* * *

Bewerbung

Die Veranstalter erbitten Exposé für Vorträge, vorzugsweise zu einem der genannten Schwerpunkte. Die Bewerbungen sollten einen Vortragstitel, eine Konzeptskizze (2.000 bis 3.000 Zeichen exklusive etwaige Literaturangaben) sowie bio-bibliographische Angaben (ca. 500 Zeichen) umfassen und bis zum **31.12.2017** an fontanekongress@uni-potsdam.de geschickt werden. Bitte ordnen Sie Ihren Vortrag nach Möglichkeiten einem der Schwerpunkte zu. Das Programmkomitee des Kongresses wird die Vortragsbewerbungen begutachten und voraussichtlich bis zum 01.03.2018 seine Entscheidung über das wissenschaftliche Programm des Kongresses mitteilen. Die Erstattung von Reise- und Übernachtungskosten ist geplant. – Fragen richten Sie bitte an die o.g. E-Mail-Adresse. Informationen finden Sie demnächst auch auf der Website: <http://www.fontanekongress.de>
Die primäre Kongresssprache ist Deutsch, wobei auch Vorträge in englischer Sprache möglich sind. Alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer sollten in der Lage sein, Vorträgen und Diskussionen in deutscher Sprache zu folgen.

Der Kongress wird im Rahmen des Fontane-Jubiläums »fontane.200« veranstaltet und ausgerichtet vom Theodor-Fontane-Archiv in Zusammenarbeit mit der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam und dem fontane.200\Büro. Kooperationspartner ist die Theodor Fontane Gesellschaft.

Weitere Informationen zu den landesweiten Veranstaltungen zu »fontane.200« finden Sie demnächst auf der Website: <http://www.fontane200.de/>

Organisation

Für das Theodor-Fontane-Archiv: Peer Trilcke, Rainer Falk – für die Philosophische Fakultät der Universität Potsdam: Thomas Brechenmacher, Lisa Greifenstein, Fabian Lampart, Natalie Moser – für das fontane.200\Büro: Hajo Cornel.

Programmkomitee

Peer Trilcke (Theodor-Fontane-Archiv | Universität Potsdam) – Vorsitz

Thomas Brechenmacher (Universität Potsdam)

Heiko Christians (Universität Potsdam)

Andreas Köstler (Universität Potsdam)
 Fabian Lampart (Universität Potsdam)
 Petra McGillen (Dartmouth College, USA)
 Natalie Moser (Universität Potsdam)
 Claudia Stockinger (Humboldt-Universität zu Berlin)
 Rolf Parr (Universität Duisburg-Essen)

Das Programmkomitee wird beraten vom wissenschaftlichen Beirat des Fontane-Jahrs »fontane.200«, vertreten durch dessen Sprecher*innen Roland Berbig (Humboldt-Universität zu Berlin) und Gabriele Radecke (Universität Göttingen).

Literaturauswahl

- Berbig 1999. – Roland Berbig: »aber zuletzt [...] schreibt man doch sich selber zu Liebe«. Mediale Textprozesse. Theodor Fontanes Romanerstling *Vor dem Sturm*. In: Theodor Victor. Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Sammlung von Beiträgen. Hrsg. von dems. Frankfurt a.M. 1999, 99–120.
- Berbig 2000. – Roland Berbig: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Mitarbeit Bettina Hartz. Berlin (u.a.) 2000.
- Braese & Reulecke 2008. – Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin 2010.
- Delf von Wolzogen & Köstler i.V. – Hanna Delf von Wolzogen, Andreas Köstler (Hrsg.): Fontanes Briefe im Kontext. Würzburg [in Vorbereitung].
- Dotzler 1996. – Bernhard Dotzler: »... diese ganze Geistertummelage«. Thomas Mann, der alte Fontane und die jungen Medien. In: Thomas Mann Jahrbuch 9 (1996), 189–205.
- Dotzler 2011. – Bernhard Dotzler: Diskurs und Medium III. Philologische Untersuchungen: Medien und Wissen in literaturgeschichtlichen Beispielen. München 2011.
- Eversberg & Segeberg 1999. – Gerd Eversberg, Harro Segeberg (Hrsg.): Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten. Berlin 1999.
- Fischer 1999. – Hubertus Fischer: Gordon oder die Liebe zur Telegraphie. In: Fontane Blätter 67 (1999), 36–58.
- Fohrmann u.a. 2001. – Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Köln 2001.
- Frank 2005. – Philipp Frank: Theodor Fontane und die Technik. Würzburg 2005.
- Franzel 2008. – Sean Franzel: Cultures of Performance, Gender, and Political Ideology in Fontane's *Vor dem Sturm*. In: Internationale Zeitschrift für Germanistik 41.1 (2008), 11–31.
- Graevenitz 2014. – Gerhart von Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz 2014.
- Gretz 2011. – Daniela Gretz (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br. (u.a.) 2011.
- Gretz & Pethes 2016. – Daniela Gretz, Nicolas Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. (u.a.) 2016.

- Günter 2008. – Manuela Günter: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2008.
- Haase 1999. – Frank Haase: Medien – Codes – Menschmaschinen. Medientheoretische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. Opladen (u.a.) 1999.
- Habermas & Przyrembel 2013. – Rebekka Habermas, Alexandra Przyrembel (Hrsg.): Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne. Göttingen (u.a.) 2013.
- Hebekus 2003. – Uwe Hebekus: Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane. Tübingen 2003.
- Helmstetter 1998. – Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München 1998.
- Hoffmann 2011. – Nora Hoffmann: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin 2011.
- Igl & Menzel 2016. – Natalia Igl, Julia Menzel (Hrsg.): Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung. Bielefeld 2016.
- Lützen 1981. – Wolf Dieter Lützen: Der Textschreiber und seine Medien. Skriblifax, Journalist und Romanschreiber Fontane zwischen Staatsdienst, Feuilleton, Familienblatt und Buchverlag. In: Theodor Fontane. Dichtung und Wahrheit. Hrsg. vom Verein zur Erforschung und Darstellung der Geschichte Kreuzbergs e.V. und dem Kunstamt Kreuzberg. Berlin 1981, 189–224.
- Lyon 2013. – John Lyon: Out of Place. German Realism, Displacement and Modernity, New York/London 2013.
- McGillen 2017. – Petra McGillen: Ein kreativer Apparat. Die Mediengeschichte von Theodor Fontanes Bibliotheksnetz und Lektürepraktiken. In: Fontane Blätter 103 (2017), 100–123.
- Mecklenburg 1998. – Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a.M. 1998.
- Mellmann & Relling 2016. – Katja Mellmann, Jesko Relling: Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885. Berlin, Boston 2016.
- Neumann 2011. – Gerhard Neumann: Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch. Freiburg i. Br. (u.a.) 2011.
- Osterhammel 2009. – Jürgen Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München 2009.
- Radecke 2015 ff. – Theodor Fontane: Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition. Hrsg. von Gabriele Radecke. <https://fontane-nb.dariah.eu/index.html>. Version 0.1 vom 7.12.2015.
- Requate 2013. – Jörg Requate (Hrsg.): Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft. O.O. 2013.
- Sagarra 2000. – Eda Sagarra: Kommunikationsrevolution und Bewußtseinsänderung. Zu einem unterschwelligen Thema bei Theodor Fontane. In: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Helmut Nürnberger. Bd. 3. Würzburg 2000, 105–118.
- Segeberg 1997. – Harro Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Darmstadt 1997.

- Stiegler 2001. – Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert.* München 2001.
- Stockinger 2010. – Claudia Stockinger: *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus.* Berlin 2010.
- Stüssel 2007. – Kerstin Stüssel: *Fontanes Theaterkritik – Ansätze zu einer kommunikations- und medienwissenschaftlichen Analyse.* In: *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik.* Hrsg. von Gunther Nickel. Tübingen 2007, 167–184.
- Telesko 2010. – Werner Telesko: *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien.* Wien (u.a.) 2010.
- Thomas 2015. – Christian Thomas: *Theodor Fontane. Autonomie und Telegraphie in den Gesellschaftsromanen.* Berlin 2015.
- Tucker 2007. – Brian Tucker: *Performing Boredom in Effi Briest. On the Effects of Narrative Speed.* In: *The German Quarterly* 80.2 (2007), 185–200.
- Wülfing 1992. – Wulf Wülfing: *Fontane, Bismarck und die Telegraphie.* In: *Fontane Blätter* 54 (1992), 18–31.
- Zuberbühler 2012. – Rolf Zuberbühler: *Theodor Fontane: »Der Stechlin«.* Fontanes politischer Altersroman im Lichte der »Vossischen Zeitung« und weiterer zeitgenössischer Publizistik. Berlin 2012.

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 „...“.

3. Zitate

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

Zitat im Zitat in einfachen Anführungszeichen: ...' bzw. ›...‹.

Zitate über mehr als 4 Zeilen bitte wie Absätze behandeln.

Aussparungen: 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), XX–XX, hier XX.

Unselbständige Literatur:

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

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

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

Zitate in direkter Folge: Ebd., 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, XX)

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

Bsp.: Theodor Fontane: *Geschwisterliebe*. In: HFA I, 7. ²1984, 123–153.

NFA (Nymphenburger Fontane-Ausgabe) *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Edgar Gross, Kurt Schreinert u.a. München: Nymphenburger 1959–1975. (Bd. Jahr, XX)

Bsp.: Theodor Fontane: *Geschwisterliebe*. In: NFA XXIV. 1975, 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 Andreas Köstler

Redaktion: Peter Schaefer, Potsdam; Susanna Brogi, Marbach

Redaktionsbeirat: Hugo Aust, Köln; Roland Berbig, Berlin; Michael Ewert, München; Christine Hehle, Wien; Helmuth Nürnberger, Freienwill; Rolf Parr, Essen; Helmut Peitsch, Potsdam; Eda Sagara, 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: Bernd Thiemann

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

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

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

Umschlagentwurf, Typographie: Patricia Müller | weite Kreise
Satz: Una Holle Mohr
Druck: Königsdruck, Berlin
Verlag: Theodor-Fontane-Archiv

