
109 | 2020

Fontane Blätter

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

»Hauptsache ist: aufpassen und sofort ärztlichen Rat einholen, die Selbstdoktorei ist immer vom Übel. ... Bier (nur bestes) auf ein Geringes beschränken, Rotwein – solange er einem nicht widersteht – immer gut. ... im Ganzen aber ... alles beim Alten lassen. Sich vor Erkältung hüten, wenn nötig gleich eine Leibbinde anlegen.«

Theodor Fontane,
Brief an den Sohn Friedrich, 26. Aug. 1892

- 5 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

- 8 Fanpost für falschen Fontane –
ein unbekannter Fontane-Brief klärt auf
Tilli Charlotte Reinhardt

Literaturgeschichtliches, Interpretationen, Kontexte

- 22 »Landschaftsbilder«, »Fensterbilder« –
Wie Theodor Fontane Wirklichkeit als Bilder erzählt
Christoph Wegmann
- 53 Gartengespräche. Über einige Korrespondenzen
zwischen Theodor Fontanes *Effi Briest* (1895), Johann
Wolfgang von Goethes *Die Wahlverwandtschaften*
(1809) und Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855)
Oliver Sill
- 64 Obsolete Gesten – Siegel und Brief in
Theodor Fontanes Romanen
Nils C. Ritter
- 79 Der »jüdische Fontane«.
Anmerkungen zu Georg Hermann (1871–1943)
(mit einem unbekanntem Brief Fontanes)
Rudolf Muhs
- 103 Sophies Sintflut-Gemälde in *Die Poggenpuhls* und
ein Blick auf Stralau
James N. Bade

Freie Formen

- 116 *Der Stechlin*, ein politischer Zeitroman
Michael Stolleis

- 130 Hankels Ablage bei Fontane.
Wahrnehmung, Wirklichkeit, Verwandlung eines Ortes
Joachim Kleine

Rezensionen

- 146 Dania Hückmann: Rache im Realismus. Recht und
Rechtsgefühl bei Droste-Hülshoff, Gotthelf,
Fontane und Heyse. Bielefeld: transcript 2018
(Literalität und Liminalität; 24)
Philipp Böttcher
- 150 James N. Bade: The Secret of the Glass Mountains.
World Castle Publishing 2019
Lutz Görgens
- 152 Hans-Peter Fischer: »Die Wirklichkeiten fangen an«.
Theodor Fontanes »Irrungen, Wirrungen« als
Gradmesser einer sich verändernden Welt. Würzburg:
Königshausen & Neumann 2019
Joseph A. Kruse

Bibliographie

- 158 Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Informationen

- 164 Autorenverzeichnis
- 166 Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs
- 169 Veröffentlichungen der Theodor Fontane Gesellschaft
- 172 *Fontane Blätter* im Abonnement
- 172 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der
Fontane Blätter
- 175 Impressum

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

als wir am Ende des vergangenen Jahres begannen, dieses Heft der *Fontane Blätter* zu planen, war uns nicht bewusst, dass dieses Heft auch eines der sehr aktuellen Sehnsüchte und Herausforderungen werden würde: ein Heft des Reisens in nahe und ferne Landschaften; ein Heft der Fern-Kommunikation, des Briefes; und ein Heft, in dem die Erinnerung an das zurückliegende Fontane-Jahr – und damit auch an all die fröhlichen Begegnungen, Versammlungen, Feste, die dieses Jahr mit sich brachte – wach ist.

In eben dieses Fontane-Jahr fällt der Fund, von dem Tilli Charlotte Reinhardt berichtet: ein Antwortbrief Fontanes auf eine Anfrage, die ihn zwar fälschlicherweise erreichte, der aber gerade deshalb ebenso blitzhaft wie erhellend Einblicke gibt in die weite Familiengeschichte der Fontanes – ein Brief zudem, der uns nicht zuletzt für einen (tragischen) Moment auf einen Dampfer im Atlantischen Ozean versetzt. Ins Weite blickt auch Christoph Wegmann, der all die Landschafts- und Fensterbilder in Fontanes Romanwelten betrachtet, um an ihnen die Bildwerdung der Wirklichkeit – und damit eine zentrale Erzähltechnik des Autors – anschaulich werden zu lassen. Ebenfalls ins Freie, nun jedoch in den Garten, führt der Aufsatz von Oliver Sill, der die vielerforschte Gartenszene, mit der *Effi Briest* so idyllisch eröffnet, unter anderem zu dem wohl bedeutendsten Gartenkunst-Roman der deutschen Literatur, Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in sprechende Beziehung setzt. Mit dem Beitrag von James N. Bade beginnt eine Reise ins (ehemalige) Berliner Umland: Dem Sintflut-Gemälde von Sophie von Poggenpuhl nachspürend, blickt Bade auf Stralau und seine Rolle in Fontanes Romanen. Folgt man von Stralau der Spree flussaufwärts bis in die Dahme, erreicht man nach einiger Zeit Zeuthen und damit auch Hankels Ablage, berühmt durch Fontanes Roman *Irrungen, Wirrungen*. Seine langjährigen Studien über Fontanes Verbindungen zu diesem Ort

stellt der ebenso engagierte wie verdienstvolle, in Kürze sein 90. Lebensjahr vollendende Zeuthener Fontane-Forscher Joachim Kleine in seinem Beitrag vor – und kann dabei auch mit neuen Funden aufwarten.

Ein Fund – wiederum ein Brief-Fund, entdeckt im Nachlass des Schriftstellers Georg Hermann – ist es auch, um den herum Rudolf Muhs seine Erkundungen zum Topos vom ›jüdischen Fontane‹ und, mehr noch, sein Porträt des zu wenig erinnerten Georg Hermanns entfaltet. In die Welt der Romane Fontanes führt der Aufsatz von Nils Ritter. Gleichwohl interessiert auch er sich für Briefe und die Kulturtechniken, die ihnen gelten, insbesondere für die Praxis des Siegelns, deren Rückgang in Fontanes Zeit und Erzählwelt er nachzeichnet. Der Beitrag von Michael Stolleis – basierend auf seinem Vortrag, den er auf der *Fontane-Akademie* im September 2019 in Neuruppin gehalten hat – erinnert uns nicht nur an die frohen Feste des Fontane-Jahres, sondern am Beispiel des *Stechlins* nicht minder an die politischen Dimensionen von Fontanes Werk, die in ihrer Differenziertheit und Vielschichtigkeit noch immer zu entdecken sind.

Einen kleinen Einblick in neuere Publikationen zu Fontane ermöglichen Ihnen schließlich die Rezensionen in diesem Heft, darunter eine zu einem veritablen Fontane-Roman, der sogar ans andere Ende der Welt, nach Neuseeland, führt.

Eine anregende Lektüre, erkenntnisreiche Reisen und beste Gesundheit wünschen

Ihre Herausgeber

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

Fanpost für falschen Fontane – ein unbekannter Fontane-Brief klärt auf

Tilli Charlotte Reinhardt

Nahezu unberührt trotzte die Autographensammlung meiner Urgroßmutter in ordentlich beschrifteten Kisten Jahrzehnten der Lagerung in kalten Häusern, Garagen und Kellern. Nur zwei Briefe von Runge und Barlach waren bereits vor Jahren als Dauerleihgaben nach Hamburg und Güstrow gegeben worden. 2019 begann ich, jeweils veranlasst durch die Tagespresse, in die Sammlung hineinzuschauen: zum 150. Geburtstag von Else Lasker-Schüler – zwei Briefe, anlässlich Clara Schumanns 200. – zwei Briefe und Ende März mit der Eröffnung der Leitausstellung in Neuruppin anlässlich des 200. von Theodor Fontane – ein Brief. Und dieser wunderschöne, mit Kuvert erhaltene Brief nahm mich sofort gefangen. Abende lang entzifferte ich das Schreiben und stieg immer tiefer in die Recherche ein. So erlebte ich im Kleinen ein ganz großes Fontanejahr.



Original-Schubkisten mit der Autographensammlung.
Foto: privat



Anna Rautenberg,
1908. Foto: privat

Anna Rautenberg¹ sammelte und archivierte Briefe nach Berufsgruppen und Geschlecht getrennt in nummerierten Mappen. Neben den Autographen wurden auch Zeitungsartikel oder Fotos der Personen abgelegt. Sie muss auch schon als junge Mutter ausreichend Zeit für eine intensive Zeitungslektüre und den Aufbau ihrer Sammlung gehabt haben. Und sie war eine gute Netzwerkerin. Nicht nur ihr Ehemann², der als Arzt in Hamburg als Vergütung gern auch einen Autograph entgegennahm, auch die große Verwandtschaft, zu der auch der Direktor des Gewerbemuseums in Hamburg Justus Brinckmann³ und der Jenaer Verleger Eugen Diederichs⁴ gehörten, ließ ihr Briefe von mehr oder weniger bekannten Personen zukommen. »Eugen sandte auch schöne Bücher, einen kl. Brief u. einige Autographen« schrieb sie am 31.12.1919 an ihre Schwester Helene Voigt-Diederichs⁵.

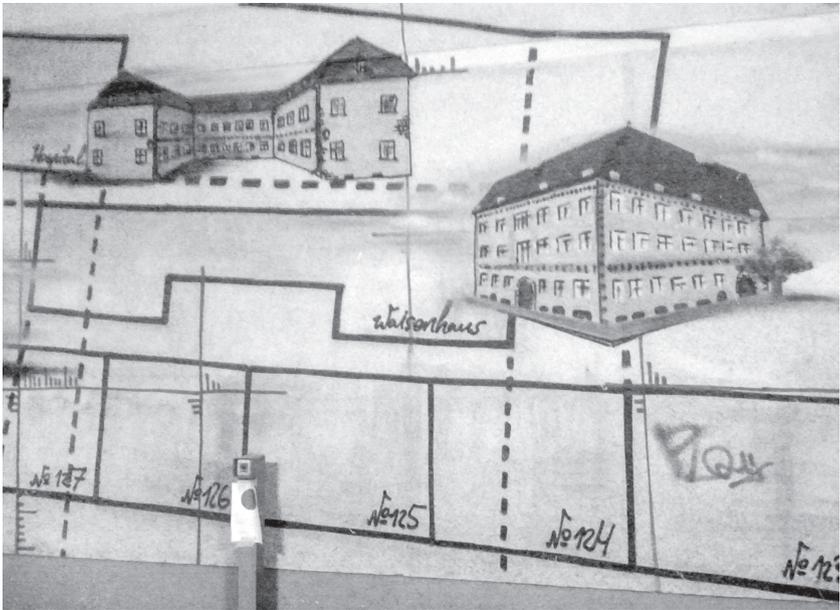
In Mappe 36 tauchte neben Autographen von Karl Immermann⁶, Emanuel Geibel⁷ und weiteren der hier vorgestellte Brief von Theodor Fontane vom »6. Nov. 85« auf. Es gab bisher keinen Hinweis auf dessen Existenz. In Fontanes 1885 eher kursorisch geführtem Tagebuch finden weder der Briefeingang der »Frau Direktor Luise Kummerfeld geb. Lohde« noch die Beantwortung am 6. November an die »Gnädigste Frau« Erwähnung. Nicht ungewöhnlich, auch die Briefe, die er am 4.11. an seinen Sohn Friedrich⁸ und am 5.11. an Richard Béringuier⁹ schreibt, bleiben dort unerwähnt. Dagegen hält er für den Zeitraum von Anfang Juni bis 8. Oktober 1885 fest »[...] dann begann ich Prolog, Toast und Verse zum großen Koloniefest, 200jährige Jubelfeier, zu schreiben«¹⁰ und setzt für den Zeitraum vom 9. Oktober bis 17. November fort:

Am 1. November feierte die Kolonie das Fest ihres 200jährigen Bestehens in Brandenburg bzw. Berlin. [...] Am Abend Schauspiele im großen Saale der Philharmonie, Prolog, sechs lebende Bilder (Hugenottenzeit), Festspiel, dann Souper und Tanz. Prolog¹¹ und Bildertext¹² von Th.F. sen., das Festspiel von Th.F. jun. Auch Martha machte die Feier mit.¹³

Die Ereignisse vor 200 Jahren also beschäftigten Fontane in diesen Tagen, zum einen die durch Ludwig XIV. legalisierte Verfolgung der Hugenotten und das unmittelbar darauf von Kurfürst Friedrich Wilhelm erlassene Edikt, durch das mehrere tausend Hugenotten, darunter die Vorfahren von Fontane, nach Berlin und Brandenburg fliehen konnten. Der französischen Kolonie ist Fontane erst kurz vor dem 200-jährigen Jubiläum beigetreten.¹⁴ Gemeinsam mit seinen beiden Kindern lieferte er wichtige Teile fürs Festprogramm.

Was hat »Frau Direktor Kummerfeld geb. Lohde« 1885 veranlasst, zu ihrer Jugendbegegnung zu recherchieren? Ist ihr der Name Fontane mit Erscheinen der Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum*¹⁵ in der Zeitschrift *Die Gartenlaube*¹⁶ begegnet? Vielleicht interessiert sich auch die 16-jährige Tochter Henny¹⁷, ausgelöst durch den Tod der Großmutter¹⁸, vermehrt für die Jugendzeit der Mutter. Jedenfalls gab es eine »liebenswürdige Zugschrift« und aufgrund von Fontanes »Briefbeantwortungspromptheit«¹⁹ können wir davon ausgehen, dass diese erst kurz zuvor bei ihm eingegangen ist.

Ob ihr Brief neben der Frage, ob er der sei, dem sie 1855 in Berlin begegnet sei, auch eine Äußerung von Frau Kummerfeld über Fontanes Werk enthielt, wissen wir nicht. Fontane geht nicht darauf ein.²⁰ Seine Antwort konzentriert sich auf die Beantwortung der Frage nach einer früheren Bekanntschaft. Charmant verneint er mit »zu meinem Bedauern – Ihre Vermuthung nicht zutrifft« eine solche, um dann sofort mit seiner Vermutung, dass diese »sehr wahrscheinlich ein 20 Jahre jüngerer Vetter von mir« war, dennoch eine Antwort zu geben. Ausführlich, wunderbar detailverliebt und in maximaler Ausnutzung der vier Seiten des gefalteten Briefbogens



Informationswand Berlin, Friedrichstr. 129
Foto: privat

erzählt er der ihm Unbekannten aus der Familiengeschichte des Onkels viele Details. Damit ist dieser Brief eine wertvolle Ergänzung für die Fontane-forschung, da über die weitere Verwandtschaft nur wenig bekannt ist.

Theodor Fontanes Onkel Charles²¹ und seine Frau²² hatten neun Kinder. Als der Vater 1846 starb, waren die sieben noch lebenden Kinder zwischen drei und 20 Jahre alt.²³ Einige Kinder »kamen ... aufs französische Waisenhaus²⁴ in Berlin«. Zumindest eine der drei Cousins, Anna Frédérique Auguste Fontane (1827–1878), ist wie Franz und Carl im Mitgliederverzeichnis der hugenottischen Kirche Berlin verzeichnet.²⁵

»Der älteste der drei« Vetter, Franz Carl Fontane, geboren am 5. August 1833 in Perleberg, Uckermark, starb am 10. Februar 1862²⁶ auf dem Meer. Fontane schreibt, dass »es eine kalte Januarnacht« war, in der Franz in den Atlantischen Ozean stürzte. Die Ungenauigkeit, ob Januar oder Februar, könnte mit dem Ausstellungstermin des Totenscheins zusammenhängen. Neben Fontanes Würdigung »Alle drei sind (resp. waren) vortreffliche Leute; besonders begabt war Franz, ein reizender, frischer Mensch, dessen Tod sehr beklagt wurde«, ist über den mit 28 Jahren verunglückten Franz nichts bekannt.

Mit dem zweiten, 18 Jahre jüngeren Vetter Carl Wilhelm Theodor Fontane, geboren am 5. Juli 1837 in Glogau, Schlesien, gestorben am 21. März 1919 in Posen (heute Poznań), verbindet Fontane neben dem familiären Band auch der Beruf. Und sie schreiben einander gelegentlich. So erwähnt Fontane mehrfach in seinem Tagebuch²⁷, dass er Briefe an Carl geschrieben hat. Im Jahre 1882 wird Carl, zuvor Regierungssekretär, mit einem Gehalt von 3000 Talern Chefredakteur der *Posener Zeitung*. Fontane schreibt an ihn:

Ich sage mir ganz einfach: ein Mann, den man mit einem so vorzüglichen Gehalt an die Spitze eines so guten Blattes beruft, muß notwendig durch seinen Charakter und seine Talente beste Garantien geboten haben, und wer Charakter und Talente genug hat, um so hoch geschätzt zu werden, der darf sich auf seine eigenen zwei Beine stellen.²⁸

Er selbst verfügt, obwohl fleißiger Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* (er bekommt für 120 Zeilen 50 Mark) und vielseitig aktiver Schriftsteller, noch in den 80er Jahren über kein sicheres Einkommen.²⁹

Am »29. Januar, Dienstag« 1884 notiert er im Tagebuch: »Carl Fontane schickt mir eine von ihm verfaßte Novelle«³⁰ und bestätigt diesem zugleich im Brief: »empfangen meinen besten Dank für die Novelle, die Deine Freundlichkeit mir heute früh hat zugehen lassen.«³¹ Auf deren Lektüre bezieht sich vermutlich Fontanes Äußerung: »als er sich auch jetzt noch, von Zeit zu Zeit auf literarischem Gebiete bewegt.« Ähnlich wertschätzend wie im vorgestellten Brief schreibt Fontane über Carl Fontane bereits am 23.4.1883 an eine unbekanntete Dame: »Wollen Sie's nicht bei der »Täglichen Rundschau« versuchen? Der Chefredakteur der Posener Zeitung ist mein richtiger Vetter, ein liebenswürdiger Mann, der an der Verkleidung schwerlich Anstoß nehmen wird.«³² Von 1894 stammt der letzte bekannte Brief Fontanes an seinen Vetter Carl, »dass wir Deinen Sohn nicht gebeten haben, uns zu besuchen, mußst Du uns ganz alten und weltabgewandten Leuten verzeihen.«³³ Daneben geben uns zwei Briefe von Carl Fontane an Fontanes Sohn Friedrich lange nach dem Tod des Vaters einen vagen Blick auf diesen Vetter:

Ich selbst habe seit 10 Jahren gar keine Fühlung mehr mit der Presse. Meine alte »Posener Zeitung«, zu meiner Zeit das angesehenste Blatt der Ostmarken ist völlig heruntergewirtschaftet. Das agrarische »Pos. Tagebl.« widert mich durch seine systematische, durchaus verderbliche Polenhetze an. Die N. Nachr. taugen als Zeitung auch nicht viel, haben aber immerhin mehr Leser als alle anderen zusammengenommen.

Besonderen Dank noch für die Denkmalskarte. Ich betrachte das Bild mit immer neuer Freude. Es ist, meiner bescheidenen Ansicht nach, eins der besten Dichter-Denkmäler der Neuzeit. Man muß freilich deinen Vater gekannt haben, um es recht zu würdigen.³⁴

»Der dritte« 23 Jahre jüngere Vetter August Otto Wilhelm Fontane, geboren am 13. September 1843 in Glogau, Schlesien, lebt 1885 als »Maschinen-

Ingenieur in Wilhelmshaven« und starb am 12. Dezember 1913 in Wandsbek bei Hamburg. Im Tagebuch Fontanes findet sich folgende Notiz aus dem Jahr 1881: »[...] Besuch von Vetter August Fontane, Ober-Maschinisten auf d. deutschen Marine. Er erzählt von seinen Weltfahrten, namentlich Shanghai, Amory und Calcutta. Alles einfach, verständig, unrenommistisch.«³⁵ Diese »Reise um die Welt« 1878 bis 1880 unter »Capitän Schering«³⁶ auf der Glattdeckskorvette der Kaiserlichen Marine namens Luise muss ihn sehr beeindruckt haben. Zehn Jahre nach der Reise nimmt er den Faden nochmals auf:

Vorgestern war ich bei meiner Schwiegertochter mit der Frau des Korvettenkapitäns Herz zusammen und plauderte mit ihr viel von Bremerhaven; sie kannte Dich auch, ja, ich glaube, Herz war auf dem Schiff, das Schering kommandierte. Vielleicht habe ich aber falsch verstanden. Antworte mir nicht; diese Zeilen sind eine blossе Notifikation.

Wie immer Dein alter Th. Fontane.³⁷

Aus den Jahren 1883 und 1884 liegen zwei knappe Kondolenzbriefe³⁸ vor. Weitere Briefe, jetzt in persönlicherem Ton, gibt es aus den Jahren 1889/1890. Hier geht es im Wesentlichen darum, wie Fontane über seine Kontakte zu Militär und Ärzteschaft den beruflichen Werdegang von Augusts Sohn Franz unterstützen könnte. Die Empfehlung ist mit der Einschränkung, dass der junge Franz Fontane natürlich die entsprechenden Qualifikationen nachweisen müsse, erfolgreich.³⁹

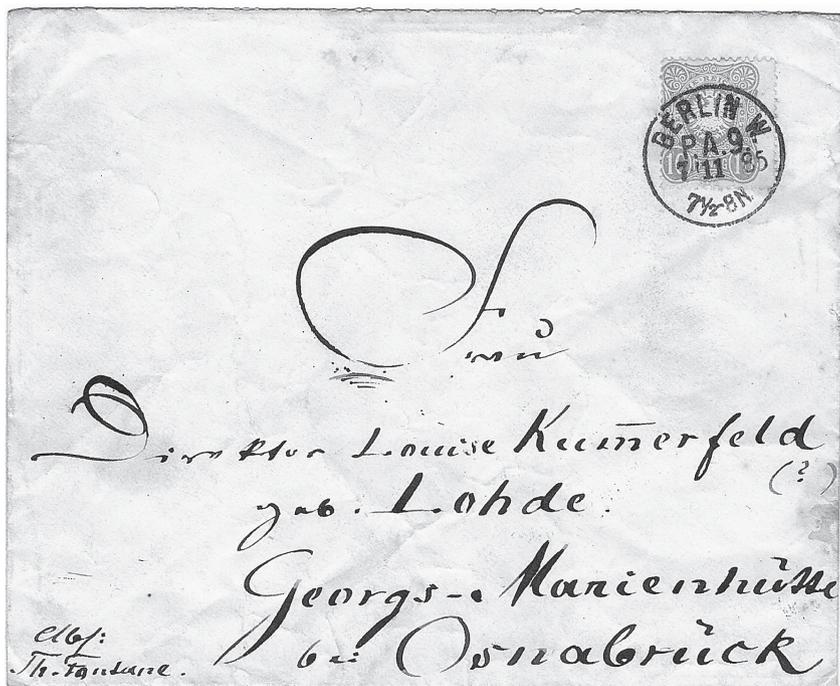
Auch in einem Brief von 1894 an Vetter Carl denkt er aus aktuellem Anlass an August: »Was hast Du zu der Kieler Geschichte gesagt? Und wie muss Deinem Bruder August dabei zu Muthe werden? Erfreulich ist nur, dass man das Vertuschen aufgegeben zu haben scheint; das Unglück bleibt, aber das Ärgerliche, was sonst immer noch hinzukam, fällt fort.«⁴⁰

Finden sich somit wie ausgeführt immerhin ein paar Briefe von Fontane an seine beiden Vetter, geben uns nur zwei Briefe von Carl einen kleinen Einblick, wie die Beziehung zum Vetter Theodor war. In einem langen Brief von 1910 schreibt Carl an Theodor Fontanes Sohn Friedrich:

Deine freundliche Zusage, mir seinerzeit die illustrierte Ausgabe von »Zwanzig bis Dreißig«⁴¹ zukommen zu lassen, nehme ich mit herzlichem Dank an. Ich habe das sehr interessante Buch gelesen, besitze es aber nicht. Offen muß ich Dir aber sagen, daß Dein guter Papa mit dem Onkel August nach meinem Empfinden darin doch etwas sehr hart umgegangen ist. Mein Bruder August hatte beim Erscheinen des Buches dieselbe Empfindung. Die Erwähnung seiner vormundschaftlichen Verfehlungen⁴² hätte wohl ohne Nachteil für das Ganze fortbleiben können. Es hat mir wehgetan, denn auch er hat mir, dem Waisenknaben, manches Gute erwiesen. Keineswegs zweifle ich aber daran, daß das Urteil gerecht ist.⁴³

Soweit das spärlich Vorhandene zu den »drei Vettern«. Noch spärlicher werden die Informationen zur Adressatin. Louise Auguste Wilhelmina Amalie Lohde wurde 1835 in Gladbach/ Duren als viertes von insgesamt acht Kindern geboren⁴⁴. Als der Vater⁴⁵, ein gebürtiger Berliner, 1848 starb, waren die Kinder zwischen ein und 16 Jahre alt. Damit teilen Louise und »Ihr Jugendgenosse« dasselbe Schicksal, den frühen Verlust des Vaters. Zumindest Louise lebte zeitweise, gewiss jedoch »etwa 1855« in Berlin, eventuell im Waisenhaus, vermutlich aber bei Verwandten vom Vater.

Für den Postboten war klar, wohin er den Brief an »Frau Direktor« in »Georgs-Marienhütte«⁴⁶ bei Osnabrück tragen musste – ins Schloss Monbrillant, dort wohnte – wie alle Direktoren – auch der seit 1880 als leitender Maschinen-Direktor des Hüttenwerks tätige Johann Kummerfeld⁴⁷ und seine Familie. Eben dieses Schloss Monbrillant selbst stand zunächst als Lustschloss in Hannover und musste dort 1857 dem Welfenschloss weichen. Das Abbruchmaterial wurde in das sich entwickelnde Georgsmarienhütte verkauft und dort in leicht geänderter Form eine attraktive Bleibe für die Di-



Kuvert des Briefs vom 6. November 1885.

Scan: privat

rektoren.⁴⁸ Das Gebäude, in der heutigen Schloßstraße gelegen, wurde 1925 für die Werkserweiterung abgerissen, nachdem das Hüttenwerk an die Klöckner-Werke übergegangen war. Das Haus »Potsd. Str. 134. c«, in dem Fontane in der dritten Etage mit seiner Familie seit dem 3. Oktober 1872 bis zu seinem Tode lebte, übrigens 26 Jahre lang zur gleichen Miete von 70 Reichstaler bzw. Mark im Monat, wurde bereits 1905 abgerissen.⁴⁹ Damit waren schon 40 Jahre nach Entstehen Start- und Zielpunkt dieses Briefs verschwunden.

Das »?«, das Fontane auf dem Kuvert mit nur noch schwach mit Tinte gefülltem Federkiel unter »Kummerfeld« setzte, wirft Fragen auf. Es sind nicht die einzigen: Ob es nach Fontanes Antwortbrief einen weiteren Briefwechsel zwischen den beiden gab, ob Frau Kummerfeld noch Kontakt zum vermutlich richtigen Fontane – dem Posener Chefredakteur – suchte, wissen wir nicht. Auch ist noch ungeklärt, wie der Brief in die Autographensammlung meiner Urgroßmutter kam. Denkbar ist, dass Schwester Hulda⁵⁰ (geb. 1879) der Tochter Henny in Künstlerinnenkreisen z.B. der Künstlerkolonie Mol begegnet ist und ihr vom Hobby der großen Schwester erzählte ... So unverhofft ich den Brief entdeckte, so gern überlasse ich das Original zum 30. Dezember 2019 dem Fontane-Archiv Potsdam.

Für die Unterstützung bei den Recherchen bedanke ich mich herzlich bei Frau Inge Becher, Leiterin des Museums Villa Stahmer, Stadt Georgsmarienhütte, Herrn Robert Violet, Hugenottenmuseum Berlin und Herrn Klaus-Peter Möller, Theodor Fontane-Archiv Potsdam.

[Couvert]

[Poststempel] Berlin W. PA. 9. 7/11 85 7½–8 N.

Frau
Direktor Louise Kummerfeld
geb. Lohde. (?)
Georgs-Marienhütte
bei Osnabrück
Abs:
Th. Fontane.

Berlin 6. Nov. 85.
Potsd. Str. 134. c.

Gnädigste Frau.

Empfangen Sie meinen ergebensten Dank für Ihre so liebenswürdige Zusage, wenn auch – ich wage kaum zu sagen zu meinem Bedauern – Ihre Vermutung nicht zutrifft. Der junge Fontane von etwa 1855, war keiner aus der durch mich und meine Kinder vertretenen Linie, sondern | [Bl. 1v] sehr wahrscheinlich ein 20 Jahre jüngerer Vetter von mir. Ich würde bestimmtere Auskunft darüber geben können, wenn ich nicht gerade damals, von 1855 bis 59, in England gelebt hätte.

Ohngefähr 1850 kamen drei Vettern von mir, Söhne des Landbaumeisters Fontane in Groß-Glogau, nach dem verhältnißmäßig | [Bl. 2r] frühen Tode ihres Vaters, aufs französische Waisenhaus nach in Berlin und habe ich damals alle drei häufiger in meinem Hause (ich hatte mich eben verheiratet) gesehn. 1859 hatte sich die Situation sehr verändert, alle drei waren fort, und ich habe nur mit den zwei jüngeren noch ein paar Begegnungen im Leben gehabt. Der älteste | [Bl. 2v] der drei (es gab noch ältere Geschwister; der wirklich älteste lebt als Direktor einer berühmten Maschinen-Bau-Anstalt à la Borsig in Graz) fand seinen Tod als Schiffsoffizier auf einem Lloyd-Dampfer im Atlantischen Ozean*); er hieß Franz; der zweite, Karl, lebt als Chefredakteur der Posener Ztg. in Posen, der dritte, August, als Maschinen-Ingenieur in Wilhelmshaven; unter | [Bl. 2v, linker Rand] Capitän Schering hat er eine Reise um die Welt gemacht. Alle drei sind (resp. waren) vortreffliche Leute; besonders begabt war Franz, ein | [Bl. 2r, linker Rand] reizender, frischer Mensch, dessen Tod sehr beklagt wurde. Ihr Jugendgenosse | [Bl. 1v, linker Rand] muß Franz oder Karl gewesen sein, – August war damals erst 12 oder 13 Jahr. Karl ist insoweit wahrscheinlicher, als er sich auch jetzt noch, von | [Bl. 1r, linker Rand, rechte Spalte] Zeit zu Zeit auf literarischem Gebiete bewegt. Indem ich Sie bitte mich ihrem Herrn Gemahl unbekannterweise empfehlen zu wollen, bin ich in vorzüglicher Ergebenheit, gnädigste | [Bl. 1r, linker Rand, linke Spalte] Frau, Ihr Th. Fontane.

*) Es war eine kalte Januarnacht und Glatteis an Deck; er glitt, als er vom Steuer kam, auf einem Eisentrepchen aus und stürzte in die See.

Anmerkungen

- 1 Anna Friederike Rautenberg geb. Voigt (16.10.1870 Gut Marienhof bei Sieseby an der Schley – 21.1.1946 Wentorf bei Hamburg, Khzt. Lauenburg).
- 2 Eduard Carl Friedrich Rautenberg (18.1.1856 Hamburg – 12.8.1929 Schwarzenbek, Khzt. Lauenburg), Schiffsarzt und Arzt in Hamburg und Umgebung, Heirat mit Anna Voigt 15.5.1892.
- 3 Justus Brinckmann (1843–1915), Museumsdirektor, Onkel von Anna Rautenberg.
- 4 Eugen Diederichs (1867–1930), Verleger in Jena, Heirat mit Helene Voigt 1898, Scheidung 1911.
- 5 Helene Voigt-Diederichs (1875–1961), Schriftstellerin, Schwester von Anna Rautenberg.
- 6 Karl Leberecht Immermann (24.4.1796 Magdeburg – 25.8.1840 Düsseldorf), Schriftsteller, Lyriker, Dramatiker.
- 7 Franz Emanuel August Geibel (17.10.1815 Lübeck – 6.4.1884 Lübeck), Lyriker.
- 8 Theodor Fontane an Friedrich Fontane, Berlin, 4. November 1885, HBV 85/132, unveröff.
- 9 Theodor Fontane an Richard Béringuer, Berlin, 5. November 1885, HBV 85/133, unveröff.
- 10 GBA *Tagebücher*, 2. Aufl. 1995, Bd. 2, S. 228.
- 11 Theodor Fontane: *Prolog. Zur Feier des 200jährigen Bestehens der Französischen Kolonie (1. November 1885)*. In: GBA *Gedichte* 1, 2. Aufl. 1995, S. 249 f.
- 12 Theodor Fontane: *Zur 200-Jahrfeier des Edikts von Potsdam am 29. Oktober 1885*. In: GBA *Gedichte* 2, 2. Aufl. 1995, S. 86–89.
- 13 GBA *Tagebücher* Bd. 2, 2. Aufl. 1995, S. 229.
- 14 FChronik von Roland Berbig, 2010, Bd. 4, S. 2754.
- 15 Fontane, Theodor: *Unterm Birnbaum*. In: *Die Gartenlaube*. 32 (1885), Heft 33 – Heft 41.
- 16 *Die Gartenlaube* ist 1885 eine weit verbreitet gelesene Familienzeitschrift.
- 17 Henriette Kummerfeld (19.5.1869 Georgsmarienhütte – 11.2.1915 Düsseldorf) Malerin, schriftl. Auskunft von Inge Becher, Museum Villa Stahmer, Georgsmarienhütte, 14.10.2019.
- 18 Johanna Henriette Lohde geb. Schloßer (1808 Amsterdam – 21.5.1885 Mönchengladbach). Mönchengladbach, Sterberegister, Sterbe-Urkunde C Nr. 440 M. Gladbach, am 22.5.1885.
- 19 Gotthard Erler: *Ich bin der Mann der langen Briefe*. In *Fontane Blätter*. 7 (1968), S. 314–332, hier S. 314.
- 20 Vielleicht verkneift sich Fontane aber auch ausnahmsweise eine Reaktion auf Äußerungen über sein Werk oder unterlässt es einfach deshalb, weil der Briefbogen schon bis zum letzten Winkel gefüllt ist.
- 21 Charles Henri Guillaume Fontane (1794–1846 Glogau).
- 22 Wilhelmine Henriette Fontane geb. Taegenecker (1803–1871 Lebus), Heirat 1825.

- 23 Manfred Horlitz: *Theodor Fontanes Vorfahren. Neu erschlossene Dokumente – überraschende Entdeckungen*. Berlin 2009, S. 217 f.
- 24 Das französische Waisenhaus wurde 1718 gegründet und bekam 1844 einen Neubau. Es stand in der Friedrichstraße 129. Unter dem Sinnbild des Pelikans, der seine Jungen mit dem eigenen Herzblut nährte, betreuten die Nachfahren der eingewanderten Hugenotten hier ihre Kranken, Alten und Waisen. Der Gebäudekomplex wurde 1944/45 stark beschädigt. Heute gehören die Gebäude zum Bestand der WBM Wohnungsbaugesellschaft Berlin-Mitte mbH. Eine große bronzene Säule mit der Skulptur eines Pelikans weist neben Informationstafeln auf die Geschichte dieser Gebäude hin.
- 25 Schriftliche Auskunft von Robert Violet, Hugenottenmuseum Berlin vom 1.10.2019.
- 26 Manfred Horlitz: *Theodor Fontanes Vorfahren. Neu erschlossene Dokumente – überraschende Entdeckungen*. Berlin 2009, S. 218. Das Todesdatum 10.8.1862 ist sicherlich ein Übertragungs- bzw. Druckfehler.
- 27 Für die Tage 1.1.82, 20.11.82, 7.12.82, 19.12.82 und 2.1.84 hat Theodor Fontane Briefe an bzw. von Carl vermerkt. GBA *Tagebücher*, 2. Aufl. 1995, Bd. 2, S. 146, 185, 188, 191 und 193.
- 28 Theodor Fontane an Carl Fontane, 21. November 1882. In: HFA *Briefe III*, S. 218.
- 29 Ebd., S. 218 ff.
- 30 GBA *Tagebücher* 1884, Bd. 2, S. 198.
- 31 Theodor Fontane an Carl Fontane, 29. Januar 1884. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 760.
- 32 Theodor Fontane an Unbekannt, 23. April 1883, In: Theodor Fontane, *Briefe aus den Jahren 1856–1898*. Hrsg. von Christian Andree. Berlin 1975, S. 28.
- 33 Theodor Fontane an Carl Fontane, 3. März 1894. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 952.
- 34 Carl Fontane an Friedrich Fontane, 6. Dezember 1909. TFA: W 151.
- 35 GBA *Tagebücher* 1881, Bd. 2, S. 84.
- 36 Rudolf Schering (1843–1901).
- 37 Theodor Fontane an August Fontane, 28. Februar 1890. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 906.
- 38 Theodor Fontane an August Fontane, 12. September 1883. Masch.schr. Abschr. TFA: B 758 und 31. Dezember 1884. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 784.
- 39 Theodor Fontane an August Fontane, 29. November 1889. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 893; 11. Januar 1890. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 895; 25. Februar 1890. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 905; 28. Februar 1890. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 906; 7. März 1890. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 907; 11. Juli 1890. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 911 sowie August Fontane an Theodor Fontane, [vor dem 27.2.] 1890. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 1009.

- 40 Theodor Fontane an Carl Fontane, 3. März 1894. Masch.schr. Abschr. TFA: Ba 952. – Theodor Fontanes Sohn Friedrich hat auf der Briefabschrift bei »Kieler Geschichte« eine Fußnote mit Bleistift gemacht: »Prozess in Angelegenheit Marine-Intendantur«. Der Gebäudekomplex der Marineintendantur wurde am 1. Oktober 1893 fertiggestellt. Die Akten der Marinestation Kiel liegen im Bundesarchiv, Abteilung Militärarchiv in Freiburg (schriftliche Auskunft von Dr. Johannes Rosenplänther, Stadtarchiv Kiel vom 12.2.2020). Eine Rechercheanfrage in Freiburg ist erfolgt.
- 41 Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig*. Berlin 1898.
- 42 Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig*. Berlin 1898, Abschnitt »Mein Leipzig lob' ich mir«, sechstes Kapitel: *Mein Onkel August, Fortsetzung*.
- 43 Carl Fontane an Friedrich Fontane, 3. Februar 1910. TFA: W 150.
- 44 Johanna Sophie Charlotte Adolphina 1831, Johanna Henrietta Leopoldine 1832, Johanna Petronella Wilhelmina Theodora 1833, Louise Auguste Wilhelmina Amalie 1835, Carl Ludwig Hermann Edmund 1838, Carl Friedrich Wilhelm Hermann 1840, Friedrich Wilhelm 1842 und August Adolph Ferdinand Leopold Lohde 1846, Aus: ancestry FHL-Filmnummer 939638 und 939639.
- 45 Carl Friedrich Wilhelm Adolph Lohde (14.6.1796 Berlin–11.1.1848 in Mönchengladbach). Mönchengladbach, Sterberegister, Sterbe-Urkunde Nr. 6 Bürgermeisterei Dahlem Kreis Gladbach vom 11.1.1848.
- 46 Aufgrund lokaler Erz- und Kohlevorkommen wurde am 14. Juli 1856 das Eisenhüttenwerk Georgs-Marien-Bergwerks- und Hüttenverein gegründet. Namensgeber des Werkes waren König Georg V. und Königin Marie, das letzte Herrscherpaar des Königreichs Hannover. Das neue Dorf Georgsmarienhütte entwickelte sich ab 1860, um die vielen Arbeitnehmer aufzunehmen, die im Werk arbeiteten.
- 47 Johann Carl Kummerfeld (1831), Heirat mit Louise Lohde 1.7.1862 in Hattingen, Ennepe-Ruhr-Kreis, Todesdatum und Ort unbekannt. Quelle: ancestry.
- 48 Inge Becher und Werner Beermann: *Der Anfang war unheimlich schwer... 150 Jahre Alt-Georgsmarienhütte*. Eigenverlag der Stadt Georgsmarienhütte, 2010, 24 S., hier S. 5, schriftl. Auskunft von Inge Becher, Museum Villa Stahmer, Georgsmarienhütte, 25.9.2019 und Museum Schloss Herrenhausen, Hannover, Dauerausstellung.
- 49 Hans-Werner Klünner: *Theodor Fontanes Wohnstätten in Berlin*. In: *Fontane Blätter*, 26 (1977), S. 107–134, hier S. 131–134.
- 50 Hulda Voigt (1879–1954), Malerin, Schwester von Anna Rautenberg, Heirat mit Willi Langbein 1925.

Literatur- geschichtliches, Interpretationen, Kontexte

»Landschaftsbilder«, »Fensterbilder« – Wie Theodor Fontane Wirklichkeit als Bilder erzählt

Christoph Wegmann

Wenn ein Mensch »wie benommen«¹ dasteht, »weil das Bild vor ihm«² ihn fesselt und »voll eigenen Reizes«³ ist, weil »sich Alles trefflich von einander ab[hebt]«⁴, – dann beobachten wir nicht unbedingt einen Museumsbesucher vor einem Meisterwerk. Genau so versunken blicken viele Romangestalten Fontanes auf die alltäglichsten Dinge. Nicht nur Schatten und Spiegelungen und Kuriositäten erscheinen ihnen dann bildhaft, nein, häufiger noch wandelt sich in einem magischen Augenblick die ganze Umgebung zum Bild und die Betrachterinnen und Betrachter verfallen dem »Zauber des um sie her liegenden Bildes«⁵: Ein prächtig komponiertes Landschaftspanorama taucht auf, ein Park, eine malerische Straßenecke, und ein auffälliges Interieur erscheint wie von Künstlerhand arrangiert. Wir blicken dann bei der Lektüre auf ein »Landschaftsbild«⁶, ein »Architekturbild«⁷, ein »Uferbild«⁸, ein »Hofbild«⁹, ein »Gartenbild«¹⁰, ein »Straßenbild«¹¹ oder auf ein »Weihnachtsbild«¹². Lauter Alltagsepiphanien.

Fontane verwendet den Ausdruck »Bild« als Marker, um die Lesart einer Szene zu steuern. Zuweilen benutzt er dafür auch gemäldetypische Termini wie »pittoresk«¹³, »Hintergrund«¹⁴, »Stilleben«¹⁵. Oder er umfasst eine Ansicht mit einer Rahmung, dem Viereck einer Tür etwa, einem Torbogen oder einem Doppelfenster, durch das man »wie durch zwei große Bilderrahmen [...] die ganze landschaftliche Herrlichkeit«¹⁶ bewundern kann. Manchmal bringt der Erzähler einen Maler, einen Malstil oder ein bekanntes Gemälde ins Spiel und färbt damit den vermittelten Wirklichkeitsausschnitt. Mehr als 150 Mal setzt er in seinem gesamten Romanwerk solche Bild-Marker, um die prosaische Realität vor unseren Augen in ein Kunstbild umzuwandeln. Und würde man alle Passagen dazuzählen, die keine solchen Marker aufweisen, aber wie ein Bild strukturiert sind, wäre die Zahl um ein Vielfaches größer. Wir haben es also bei der Bildwerdung des Wirklichen mit einem zentralen Vorgang in Fontanes epischem Standardmodell zu tun.

Diese Bildwerdung der Wirklichkeit spielt sich zwar in der Wahrnehmung des Erzählers und der Figuren ab. Zugleich aber sehen wir, wie

Fontane den jeweiligen »Ansichten« beharrlich den Status eines »Bildes« verleiht, denn er gestaltet diese Passagen so, dass der »Anblick« den Wahrnehmenden gewissermaßen als »Bild« entgegenkommt. Das Wahrgenommene ist als Bild »da«¹⁷.

Landschaftsbilder: Szenerien und Skizzen

Auf seinen Wanderungen durch England, Schottland oder die Mark Brandenburg hat Fontane immer wieder Landschaften beobachtet, die wie fertige Bilder geformt waren: von Gräben, Kuppen, Schattenlinien, Baumzeilen, Straßen, Feldergrenzen, Kanälen, Siedlungen, Flussläufen, Kämmen, Lichtflecken gezeichnet und gegliedert. Und so betrachten denn auch seine Figuren einen Landstrich gerne als eine Art Zeichnung. Eine weite Winterlandschaft erscheint den beiden Reitern Lewin und Tubal wie mit Tusche oder Kohlestift auf ein Blatt geworfen:

Alles in Schnee begraben, die vereinzelt Terrainwellen in der weißen Fläche verschwindend. Auch das Oderbett hätte sich kaum erkennen lassen, wenn nicht inmitten desselben eine durch den Schnee hin abgesteckte Kiefernallee die Fahrstraße von Frankfurt bis Küstrin, und dadurch zugleich den Lauf des Flusses bezeichnet hätte. Rechtwinklig auf diese Fahrstraße stießen Queralleen, welche die Kommunikation zwischen den Ufern unterhielten und in ihrer Verlängerung, hüben und drüben, auf spärlich verstreute Ortschaften zuführten.¹⁸

Striche, Linien, Punkte, Haufen. Die Schneedecke eliminiert die meisten Geländeunterschiede und hebt einige wenige, fast geometrische Besonderheiten hervor.¹⁹ Dadurch erscheint die angeschaute Landschaft als Karte oder einfache Skizze. Kommen blühende Büsche und farbig bemalte Häuser dazu, die Volumina von Hecken und Baumgruppen, die Staffelung von Ebenen, freie Sicht von einer Terrasse oder einem Hügel herab, so verwandelt sich die Landschaft gar in ein buntes Panoramagemälde. Während eines Spaziergangs zum Lindenberg beim Urlaubsort Thale setzt sich das Ehepaar St. Arnaud bei einer Anhöhe auf eine Bank und erlebt von hier aus eine solche Verwandlung:

Haidekraut und Epilobium wuchsen umher und weit vorhängende Tannenzweige bildeten ein Schutzdach gegen die Sonne. (...) »Wie schön,« sagte Cécile, während ihr Auge die vor ihr ausgebreitete Landschaft überflog. / Und wirklich, es war ein Bild voll eigenen Reizes. / Der Abhang, an dem sie saßen, lief, in allmählicher Schrägung, bis an die durch Wärterbuden und Schlagbäume markirte Bahn, an deren anderer Seite die rothen Dächer des Dorfes auftauchten, nur hier und da von hohen Pappeln überragt. Aber noch anmuthiger war das, was diesseits lag: eine Doppelreihe blühender Hagerosenbüsche, die zwischen einem

unmittelbar vor ihnen sich ausdehnenden Kleefeld und zwei nach links und rechts hin gelegenen Kornbreiten die Grenze zogen.²⁰

Es braucht einen Augenblick des Innehaltens, damit die Verwandlung vor sich gehen kann. Der Lilateppich aus Heidekraut und Weideröschchen und das dunkelgrüne Sonnendach aus Tannenzweigen schaffen einen idealen Ort für das Alltags-Wunder, das Cécile erlebt, als sie das »Bild voll eigenen Reizes« entdeckt. Ihr Blick gleitet den sanften Abhang entlang in die Weite bis zum Hintergrund der dunklen Pappelgruppe und kehrt wieder zurück. Im Mittelgrund erkennt sie die auffälligen Zeichen der Wärterbuden, der Schlagbäume und roten Hausdächer; die Bahnlinie und das Dorf heben sich ab, im Vordergrund, am Rand der Korn- und Kleefelder, rahmt eine Doppelreihe blühender Hagerosenbüsche die Komposition mit Rot- und Grüntönen. Ein Augenblick der Ruhe ist eingetreten. Unvermittelt belebt sich dann aber das Gemälde: Die Wagenreihe eines Eisenbahnzugs taucht auf und fährt durch den Mittelgrund in Richtung Berlin wie durch eine Modellandschaft. Dann wieder Stille. Vom Fluss her hebt eine Brise an, streicht über die Kornfelder und den roten Mohn, und aus diesem Gewelle heraus löst sich eine flirrende Bewegung:

Von jenseit der Bahn her kamen gelbe Schmetterlinge, massenhaft, zu Hunderten und Tausenden herangeschwebt und ließen sich auf dem Kleefeld nieder oder umflogen es von allen Seiten. Einige schwärmten am Waldrand hin und kamen der Bank so nahe, daß sie fast mit der Hand zu fassen waren. / »Ah, Pierre,« sagte Cécile. »Sieh nur, das bedeutet etwas.«²¹

Das ist die Epiphanie in der Epiphanie, und Cécile wird dabei von einer Empfindung ergriffen, die auch wir vor aller guten Kunst verspüren, nämlich dass das alles »etwas bedeutet«. Pierre de St. Arnaud, der Gatte, entgegen lachend: »O gewiß. (...) Es bedeutet, daß Dir alles huldigen möchte, gestern die Rosenblätter und heute die Schmetterlinge.«

Die Neigung von Fontanes Figuren, Landschaften als eine Art Gemälde anzusehen, hat mit dem Aufstieg des Landschaftsbildes zur vollgültigen Kunstgattung im 19. Jahrhundert zu tun. Nachdem seit dem späten Mittelalter die religiöse Kunst zunehmend die absolute Herrschaft verloren hatte, beherrschten lange Zeit mythologische Szenen, das Historienbild und das Porträt die Hierarchie der Künste. Landschaften dienten bloß als Hintergründe für bedeutende mythologische oder geschichtliche Geschehnisse: Venus in der Muschel, Kaiser Karl V. hoch zu Ross nach der Schlacht bei Mühlberg, Napoleon, der mit dem sich gerade aufbäumenden Pferd die Alpen überquert. In dem Maße jedoch, wie die einst bedeutsamen Geschehnisse und Figuren immer mehr zur Staffage schrumpften, wuchs der einstige Hintergrund zur Weltlandschaft.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts bürsteten die Weltlandschaften zunehmend die Sinn gebenden Szenen ein und verwandelten sich in Wirklichkeitsan-

sichten – eine Waldpartie, Felder mit Bauernhöfen, ein Hohlweg, Hügelgruppen, Küstenstreifen. In den Vordergrund trat die »Eigenästhetik der Natur«²², und damit rückten Landschaftstypen (etwa die römische Campagna) und morphologische Auffälligkeiten wie der Verlauf der geologischen Formationen, Wolkengruppen, die Struppigkeit des Blattwerks oder die Schraffur eines Kornfelds ins Zentrum der Aufmerksamkeit, Elemente, die von den Malern oft ins Ideale gesteigert wurden, bis hin zum Erhabenen oder Pittoresken. Auf unzähligen Reisen erschlossen sich die Maler im 18. und 19. Jahrhundert eine Vielfalt unterschiedlicher Landschaftstypen als Ideal oder als Seelenraum. Und diese Sehnsuchtsbilder erschlossen neue Käuferschichten, fanden Eingang ins bürgerliche Interieur. Im privaten Raum wollte man nicht unbedingt Staatsaktionen betrachten, lieber hängte man erträumte oder bereiste Gegenden mit ihren Eigenheiten und Stimmungen an die eigenen vier Wände. An den Kunstakademien in München, Berlin und Düsseldorf wurde nun die Landschaftsmalerei gleichberechtigt ins Lehrprogramm aufgenommen, Spezialisten wie die Brüder Achenbach erzielten hohe Verkaufszahlen und wirkten als Professoren für Landschaftsmalerei.

Fontane hat die Landschaften der Brüder Achenbach geliebt. Über die Fähigkeiten Oswalds, des Jüngeren der beiden, schrieb er in einem Lexikonartikel:

(...) ein Stück römische Campagna, eine Villa, ein Klostergarten und darüber der Zauber eines südlichen Himmels ausgebreitet, das ist alles, was er gibt. Die technische Behandlung ist von außerordentlicher Sicherheit und Leichtigkeit, doch sind die Mittelgründe seiner Bilder gemeinhin sorglicher, bestimmter, kräftiger gemalt als der Vordergrund. Es kehrt dies so häufig wieder, daß man eine Absicht, ein künstlerisches Prinzip dahinter vermuten muß.²³

Der »leere Vordergrund« war auch typisch für die damalige Landschaftsfotografie, denn die Fotografen mussten das Licht direkt im Rücken haben. Dadurch wurde der Blick stärker in die Bildtiefe hineingezogen, wo sich die dramatischen Lichteffekte abspielen, auf die sich Oswald Achenbach spezialisiert hatte. Man weiß auch, dass der Maler für seine Arbeiten Fotografien zu Hilfe nahm.²⁴ Von seinen Lehrern und den vorbildlichen Niederländern hat er sich den Sinn für Ausschnitt, Licht- und Luftwirkung, Kolorit, ein Motivrepertoire und ein festes Kompositionsgerüst angeeignet: rahmende Seitenkulissen, ein belebter Mittelgrund mit Weg, Schlucht oder Höhenzug und starken atmosphärischen Effekten, in der Ferne dann Silhouetten von Baumgruppen oder Gebirgslinien im Dunst. Dieses Schema konnte er beliebig variieren und beleben. Fontanes Landschaftsbild bei Thale, wie er es vor Céciles Augen ausbreitet, folgt genau diesem »künstlerischen Prinzip«²⁵.

Mit der Gewöhnung eines breiten Publikums an die reine Landschaftsmalerei prägen sich immer stärker innere Muster für die Betrachtung realer



◀ Oswald Achenbach (1827–1905): Küstenlandschaft in der Bucht von Neapel, 1881. (Abb. 1)

Leerer Vordergrund mit Rahmung durch Bildelemente, belebter Mittelgrund, zerfließender Hintergrund: dieses Schema der Landschaftsdarstellung kannte Fontane gut von Oswald Achenbach.

Landschaften ein. Jede Landschaft gleicht ja einer andern, erinnert an eine gemalte. Die gemalten Landschaften dienten als Wahrnehmungsschlüssel für reale. Dazu kam der Siegeszug der Fotografie, wodurch die Zahl abgebildeter Landschaften, realer wie gemalter, enorm anwuchs. Der englische Buntdruck brachte Gegenden aus aller Welt in die Stuben der Bilderkonsumenten. Man hatte nun jede Menge Landschaft zur Verfügung und im Kopf. Gerne weisen sich deshalb Fontanes Romanfiguren gegenseitig »auf das entzückende Bild«²⁶ hin, das sich gerade vor ihnen »reliefartig«²⁷ oder »pittoresk«²⁸ oder »grotesk«²⁹ oder »anmuthig«³⁰ ausbreitet, dann »freuen« sie sich über die »Schönheit des sich vor [ihnen] aufthuenden Bildes«³¹, man zeigt sich »berührt«³² oder »wie benommen«³³, »ganz in Anspruch genommen«³⁴ oder »ergriffen«³⁵, vor allem aber immer wieder »entzückt«³⁶ von all diesen Ansichten.

Die Augen bestreichen die Landschaftsbilder in der Regel über zwei Blickachsen: aus der Nähe in die Ferne und von links nach rechts oder aber umgekehrt. »Zu Füßen« ein breiter Strom, »am andern Ufer« Wiesen und »eine vom Abendroth übergoldete Kirchthurmspitze.«³⁷ Oder: »Da nach links hin die weite Fläche mit den Weidenbüschen am Ufer«³⁸, hinten bei den verkrüppelten Bäumen ein Hohlweg und nach rechts hin der tiefe Blick ins Oderbruch mit Pappelwegen, Gehöften und in der Ferne der »Hohen-Vietzer Thurm und das Kreuz darauf, blitzend in der Nachmittagssonne«. Und so weiter. Mit solchen Schweifbewegungen werden die Vorder-, Mittel- und Hintergründe abgesucht, vor allem in den Mittelgründen finden sich

die markanten Motive in effektvoller Beleuchtung, »im Glanz der Nachmittags-sonne«³⁹ schimmernd oder im »Glutscheine«⁴⁰ des Sonnenuntergangs »matt erleuchtet«⁴¹, im »Spiel der Schatten und Lichter«⁴² oder unter »silberglänzende[m] Gewölk«⁴³ schimmernd. Der Erzähler verfügt über einen gut bestückten Werkkasten zur Erschaffung der unterschiedlichsten Landschaftstypen.

Manchmal bringt er bloß einzelne Tupfer an, etwa den Fleck von einem »weiße[n] Haus unten am Abhang«⁴⁴, dann hebt er einen Farbkontrast hervor, die »roten und blauen Riesenbuchstaben«⁴⁵ einer Bonbonreklame oder »eine mit Ampfer und Ranunkel rot und gelb gemusterte Wiese«⁴⁶. Andere Ansichten sind in einem Ton gehalten, »grüne Wintersaat, so weit das Auge reicht«⁴⁷ oder »goldene[r] Schimmer«⁴⁸, in dem alles verschwimmt. Rot, Grün oder Gelb senden leuchtende Signale aus, während die schattierten Zonen in milden Tönen gehalten sind oder subtile Studien in Grau abgeben, wenn etwa eine »mächtige Wolkenmasse« die gekräuselte Spree »stahlfarben«⁴⁹ tönt und den nahen Waldstrich eindunkelt oder wenn der Mond »Schattenstreifen«⁵⁰ zeichnet. Nachtstücke mit ihrem gedeckten Glanz, den scharfen Schatten und tiefschwarzen Zonen sind überhaupt eine Spezialität des Erzählers.

Seine realistischen Erzähltableaus sind nun aber keineswegs, wie es scheinen könnte, bis ins letzte Detail ausgefüllt. Überall finden sich unbe-malte Stellen, leere Flecken. Die Ansichten gleichen eher Skizzen, auf denen einzelne Stellen bis zur Perfektion gebracht sind, der Rest aber nur mit Linien und Flecken angedeutet ist. Dazwischen nichts. Der realistische Erzähler schreckt davor zurück, die Realität eins zu eins abzukopieren, aus Angst, dass der Text dabei erstarren würde. Diese Befürchtung äußerte Fontane in einem Brief an den Verleger Julius Rodenberg, als er ihm den Entwurf von *Unwiederbringlich* übermittelte. Er wünsche sich, erklärt er, »daß die große Leinwand, wenn sie sich vor Ihnen entrollt, in der Wirkung nicht allzu sehr hinter der Skizze zurückbleiben möge. Ein bisschen ist dies ja immer der Fall«⁵¹. Der Autor möchte in der endgültigen Ausführung die Lebendigkeit des Entwurfs bewahren.

Ganz ähnlich empfand auch Oswald Achenbach, der die Qualitäten seiner Ölskizzen schätzte. »Ausführen? – Die großen Bilder will ich gar nicht ausführen, die sind fertig; die müssen so sein. Wer ein Bild haben will, an das er so nahe herangehen kann, daß er die Farbe riecht, der muß nicht zu mir kommen.«⁵² Der Maler hat viele skizzenhafte Unter-malungen geschaffen, um bei plötzlicher Nachfrage eine Landschaft schnell liefern zu können. Mit der Zeit fand er immer mehr Gefallen an den unfertigen Stücken, an ihren Andeutungen, Abkürzungen und Evokationen. »Ach! Wenn man doch nur Unter-malungen machen dürfte! Und nicht auszustellen brauchte!!«⁵³, wünschte er sich.



Für Skizzen und Studien hatte Oswald Achenbach eine Vorliebe. Auch Fontane fürchtete sich davor, dass die Ausführung eines Entwurfs den Text erstarren lässt.

- ◀ Oswald Achenbach (1827–1905): Szenenentwurf zu *Paulus*, Szenisches Oratorium (Mendelssohn-Bartholdy), 1870. (Abb. 2)

Tableaus mit Rahmen

Was gerahmt ist, erscheint zwingend als Bild. Jeder Rahmen schneidet ein Blickfeld aus der Gesamtwirklichkeit aus und weist ihm eine eigene Realität zu. Es reicht dazu ein Türrahmen, wie in der Bohlsdorfer Schenke, wo der junge Lewin von Vitzewitz auf einer winterlichen Fahrt kurz absteigt, um sich aufzuwärmen, und dann durch die Alkoventür hinter dem dämmrigen Schankraum die Lichter eines Christbaums, die »Krügersfrau in Mieder und rotem Friesrock«⁵⁴ mit ihrem kleinen »Blondkopf auf dem Arm« und daneben den glücklichen Krüger erblickt. Es ist Heiligabend und darum ist das, was er sieht, offensichtlich ein »Weihnachtsbilde, das der enge Thürrahmen« einfasst: Maria, Josef und das Kind. Die Heilige Familie. Das ist den Lesern als Bildmotiv vertraut. Vertraut ist auch der Blick in einen Flur, wo sich im Lichtschein eine junge Frau aufhält, wie es Graf Holk in Kopenhagen erlebt⁵⁵ – ein klassisches Motiv, das unwillkürlich an ein Gemälde denken lässt, meist holländische Schule. Auch die Bogen eines Viadukts, etwa die Berliner Stadtbahnbögen an der Spree, zerschneiden ihre Umgebung in eine Folge von Ansichten, wie auf den zusammensetzbaren Landschaftspanoramen aus Kartonrechtecken.

Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild, das natürlich die Form einer Lunette hatte. Mauerwerk jeglicher Art, Schuppen, Zäune zogen in buntem Wechsel vorüber, aber in Front aller dieser der Alltäglichkeit und der Arbeit dienenden Dinge zeigte sich immer wieder ein Stück Gartenland, darin ein paar verspätete Malven oder Sonnenblumen blühten.⁵⁶

Und da sich die Reisegesellschaft, welche diese Bilderfolge betrachtet, auf einem Sreedampfer befindet, ziehen auch die »Uferbilder« in »buntem Wechsel«⁵⁷ vorüber, wie in einem Zoetrop (Lebensrad), einer optischen Zauberscheibe, oder wie von parallel geschalteten Nebelbildapparaten ans Ufer projiziert – und in der Tat liegt während besagter Spreefahrt dünner Nebel über der Stadt, es ist Mitte Oktober.

Fontane spielt gerne mit solchen Wahrnehmungseffekten und macht dabei das Sehen selbst zum Thema. So haucht Lewin von Vitzewitz aus dem zugefrorenen Eckfenster seines Zimmers »ein Fleckchen, nicht größer wie eine Glaslinse«⁵⁸ frei, durch das er »jetzt auf die eben aufgehende Weihnachts-sonne« blickt, »deren rother Ball hinter dem Thurmknopf der Hohen-Vietzer Kirche« steht. »Zwischen ihm und dieser Kirche« erheben sich »die Bäume des hügelansteigenden Parkes, phantastisch bereift, auf einzelnen ein paar Raben.« Die Klarstelle im Fenster wirkt wie eine Linse, alles erscheint gestochen scharf. Den selben Effekt einer Seherweiterung durch Verengung beobachten wir im finsternen Feldsteinturm des Schlosses Arpa, wo Franziska Franz eine Wendeltreppe hochsteigt bis zu einer schmalen Scharte im dicken Mauerwerk, wo grelles Licht durch die Lücke hereinschießt. Nach kurzer Zeit der Gewöhnung erkennt sie durch die Öffnung ein Panorama von auserlesener Helligkeit und Schönheit: »Weithin sichtbar flimmerte der See, rechts daneben aber stieg ein hoher und scharf profilierter Felskegel auf, der der Bischof hieß, weil man den Stab und die Bischofsmütze deutlich erkennen zu können glaubte.«⁵⁹ Erst die Verdunkelung im Turm und die Einengung des Blickfelds erzeugen den Eindruck umwerfender Helligkeit und Klarheit. Das Landschaftsbild dringt durch die winzige Mauerscharte, so wie ein Sehstrahl durch die Pupille und die 1,5 mm schmale Papilla nervi optici in die Tiefe des Schädels zum Hirn gelangt. Im farblosen Ausschnitt



Pieter de Hooch (1629–nach 1684): Der Hinterhof in einem Delfter Haus, 1658 (Ausschnitt). (Abb. 3)

Die Rahmen von Türen, Fenstern, Tor- oder Brückenbogen verwandeln die Realität in Bildfelder.



C. W. Eckersberg (1783–1853): Ein Blick durch drei nord-westliche Bögen des Kolosseums, 1815. (Abb. 4)



Bischofsmütze (Dachsteingebiet).

Die Natur schafft in Wolken, Blättern oder Bergen Vorlagen für die menschliche Gestaltwahrnehmung, beispielsweise für eine Bischofsmütze.

◀ Die »Bischofsmütze« bei Salzburg. Alte Ansichtskarte. (Abb. 5)

sind zwei Sehkomponenten auf Maximum gestellt, Lichtwert und Kontrast – eigentlich ein Widerspruch, denn das Überhelle kann nicht zugleich kontrastreich sein. Eine Zweiteilung des Ausschnitts macht die Verbindung des Unvereinbaren möglich: links die extrem helle Lichtfläche des flimmernden Arpasees, rechts die randscharfe Gestalt eines Felskegels, der an einen kirchlichen Würdenträger erinnert. Der Erzähler demonstriert mit dieser Versuchsanordnung, wie wenig es braucht, um ein vollgültiges Bild zu erzeugen. Dabei nutzt er auch den Umstand, dass die Natur in Bäumen, Wolken oder Bergen unzählige Bildvorlagen für die menschliche Wahrnehmung liefert, die ja nie anders kann, als in allen Formen Gestalten oder Abbilder erkennen zu wollen, und sei es eine Bischofsmütze.⁶⁰

Fensterbilder – Schwellenbilder

Am häufigsten benutzt Fontane Fenster als Bildwandler. Aus Fenstervierecken erblicken wir den Berliner Tiergarten, den gestirnten Himmel, eine Dächerlandschaft, das Schattenbild einer Plätterin, mit Reben bewachsene Hänge, die phantastischen Türme des Berliner Elefantenhauses, einen leeren Platz vor einem Palast. Und vieles mehr.

Seit in Europa über Bilder theoretisch nachgedacht wird, seit dem 15. Jahrhundert etwa, ist das Fenster als Denkmodell benutzt worden, um zu erklären, was vorgeht, wenn wir ein Bild betrachten: Ein Gemälde durchbricht die Wand wie ein Fenster. Ein Bild ist also ein Fenster und umgekehrt. Für den Künstlerphilosophen Leon Battista Alberti (1404–1472) aus Florenz stellte jedes Gemälde ein »offenes Fenster« (aperta fenestra) dar, durch das der Betrachter in eine andere Wirklichkeit blickt, die aber doch der eigenen sehr gleicht, ein Rechteck, in dessen unsichtbarem Netzraster die Dinge der Außenwelt im richtigen Maß festgehalten sind. »Am Anfang trage ich auf der zu bemalenden Fläche ein Viereck mit rechten Winkeln von beliebiger Größe ein, das mir gleichsam als offenes Fenster dient, aus dem das Geschehen betrachtet werden soll«, formulierte er 1435 in seinem Malerei-Traktat *De Pictura*, »und darin skizziere ich Menschen von der Größe, wie ich sie auf dem Bild haben will.«⁶¹ Fontane hat auf seiner Italienreise 1874 Bauwerke Albertis gesehen, und in der Literatur, die er für die Reise konsultiert hat, wird der Florentiner sicherlich gewürdigt worden sein. In seinen Reiseaufzeichnungen erwähnt er den Renaissancearchitekten und Theoretiker aber mit keinem Wort, auch nicht in den Briefen. Es ist also nicht zu belegen, dass er das Fenstermodell Albertis gekannt hat.

Sicher aber hat er eine Menge Fensterbilder gekannt. Gerade im 19. Jahrhundert war das Motiv en vogue,⁶² und einige der Maler, die Fontane persönlich gekannt oder deren Werke er gesehen hat, haben es in verschiedenen Varianten durchgespielt: Karl Friedrich Schinkel, Carl Gustav Carus, Carl Blechen, Caspar David Friedrich, Georg Friedrich Kersting, Max Klinger, Adolph Menzel, John Everett Millais, Franz Skarbina, Moritz von Schwind, Max Liebermann. Um die 70 Mal hat Fontane in seinen Romanen Fensterszenen inszeniert: Fenster von innen (60) oder von außen (7), offene oder geschlossene Fenster, große, kleine, runde, eckige. Fenster mit und ohne Figuren, Fenster mit Blick auf Stadtlandschaften (23) und solche in Naturlandschaften (12). Erstaunlicherweise kommen in Fontanes Erzählwerk fast alle wichtigen Fensterbild-Typen vor, welche die einschlägigen Kunsthistorikerinnen und -historiker im Nachhinein am Material eruiert haben.

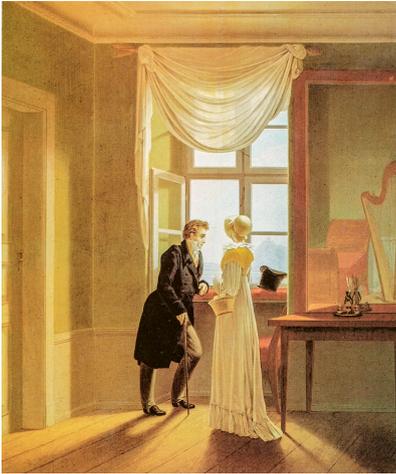
Als der Bummelstudent Hugo Großmann nach einem Sonntagsspaziergang zum großen Mietshaus an der Berliner Georgenstraße zurückkehrt, wo seine Verlobte Mathilde mit ihrer verwitweten Mutter drei Treppen hoch wohnt, steht der Hausbesitzer Rechnungsrat Schultze, der in der Gründerzeit mit Spekulationen rasch ein Vermögen erworben und in Häuser investiert hat, »in Samtschlafrock und türkischem Fez am Fenster« und grüßt »gnädig hinunter, wobei er seinen Fez« zieht.⁶³ Das Fenster der Beletage ist offen und voll besetzt: Der Blick von unten zum saturierten Herrn, der wie ein Wächter in der Rahmung steht, macht dem Studenten klar, wie viel er zählt – gar nichts. Für eine Karriere muss erst seine tüchtige Verlobte Mathilde sorgen, die ihn im Studium antreibt und ihm eine Stelle



Ein reicher Hausbesitzer grüsst von oben herab einen Bummelstudenten, ein Paar verlobt sich am Fenster, eine Dame spioniert einer Passantin nach – drei Fensterbildtypen aus *Mathilde Möhring*.

◀ Cornelis Bega (1631 oder 1632 – 1664): Man Looking Through Window, circa 1650. (Abb. 6)

Fritz von Uhde (1848–1911): Frau neben dem Fenster, um 1890. (Abb. 7)



◀ Georg Friedrich Kersting (1785–1847): Paar am Fenster, ca. 1815. (Abb. 8)

verschafft. Den Heiratsantrag hat er Thilde einige Wochen zuvor übrigens auch an einem Fenster gemacht, aber innen, eines Abends, als er ihr für die Pflege während der eben überstandenen Krankheit gedacht hat.

»Und nun geben Sie mir Ihre liebe kleine Hand denn es ist eine kleine Hand, und treten Sie mit mir ans Fenster und sehen Sie mit mir auf das Bild da, das Gewölk das am Monde vorüberzieht und sich wieder aufhellt im Vorüberziehen. Es ist vielleicht sinnreich, aber ich mag es nicht ausführen und frage nur angesichts dieses Bildes, ob ich Ihre kleine Hand, denn es ist eine kleine Hand, auch noch weiter halten darf, lange noch, ein Leben lang.«⁶⁴

Die Szenerie – romantisches Notturmo mit Paar – macht das Fenster zur Schwelle in die Zukunft: Es stehen der erfolgreiche Studienabschluss, die Heirat und das Bürgermeisteramt in Woldenstein bevor.

Aber schon ein gutes Jahr später ist Hugo an Schwindsucht verstorben und Mathilde kehrt von Woldenstein an die Georgenstraße zurück. Sie schreitet auf den gleichen Palazzo zu und blickt auf dieselbe Fensterfront wie einst der nun Verstorbene. Alle Fenster scheinen geschlossen. Mathilde schaut »nach der dritten Etage hinauf ob sie die Alte vielleicht am Fenster sähe«⁶⁵. Aber sie sieht nichts, »auch nicht in den andern Etagen«. Es ist ihr lieb, »ganz unbeobachtet zu sein«. Aber sie ist es nicht, denn »während sie über den Damm« geht, sagt »die Rätin die vom Frühstückstisch aufgestanden« ist und sich »ein Kuckloch zurechtgemacht« hat: »Was sitzt Du wieder über der Zeitung. So was sieht man nicht alle Tage; sie hat blos schwarze Handschuh an und sieht aus als reiste sie nach Dresden und sächsische Schweiz. Regenmantel und Opernglas; fehlt blos noch der Alpenstock.« Durch einen Spalt im Rouleau spioniert die Frau des Hausbesitzers die Heimkehrende aus und befindet, die auffällige Aufmachung passe keinesfalls zu einer Trauernden. Mathilde hat tatsächlich nicht im Sinn, in Trauer zu versinken. Zwar gedenkt sie treu des Verstorbenen, »seine Photographie hängt (...) mit einer schwarzen Schleife über der Chaise longue«⁶⁶, sie setzt aber ihre ganze Energie darin, eine Lehrerinnenausbildung abzuschließen und in den Schuldienst zu treten. Sie macht sich ganz selbständig. – Die Fensterbilder, von außen, von innen, offen oder geschlossen, besetzt oder leer, fangen das Ein- und Ausgeschlossensein der Figuren an der Georgenstraße ein.

Ein Fenster braucht keine schöne Aussicht zu bieten, um das Gefühl beaglicher Leichtigkeit zu erzeugen, selbst beim Arbeiten. Zahlreiche Gemälde von nähenden oder stickenden Frauen an Fenstern zeigen das. Franz Skarbina hat das Motiv mehrmals gemalt, Fontane hat seine Bilder gekannt und ähnliche Szenen geschrieben.

Die Außenwelt dringt bloß als zartes Lichterspiel ins häusliche Interieur, vielleicht hört man Geräusche von Karren oder Menschenstimmen, wie am Berliner Petrikirchplatz, wo Melanie Van der Straaten nach dem Frühstück auf ihrem hochlehnigen Stuhl am großen Eckfenster sitzt, mit ihrem in der Zeitung blätternden Gatten plaudert und einen Kanevas bestickt. Im Fensterrahmen steht das Bild eines winterlichen Marktes im »Flockentanz«⁶⁷. – Am Kronprinzenufer im Norden des Tiergartens sitzt Armgard von Barby in der Nähe der offenen Balkontür, »in ihren Stuhl zurückgelehnt, die linke Fußspitze leicht auf den Ständer gestemmt«⁶⁸, die Stickerei hat sie beiseite gelegt. Das Bild im Ausschnitt der Balkontür zeigt »die lange Reihe der herankommenden Stadtbahnwaggons (...), nicht zu nah und nicht zu weit«, und man sieht, »wie das Abendrot den Lokomotivenrauch durchglüht und in dem Filigranwerk der Ausstellungsparktürmchen schimmert«. – Stine

Rehbein, im Unterschied zu den beiden andern Damen eine Berufsstickerin von einfacher Herkunft, hat ihren Stickereiraum neben dem Fenster des Frontzimmers aufgestellt, als der junge Graf von Haldern zu Besuch kommt. Während der Gast auf dem »schräg zur Seite stehenden Sofa Platz« nimmt, lässt Stine »in sichtlicher Erregung (...) de[n] orangefarbene[n] Faden von Flockseide (...) bei jedem neuen Stich«⁶⁹ im Licht aufblitzen. Im Fensterrahmen steht das Bild des Mondes über dem umgitterten Invalidenpark und im Halblicht schimmert der helle Obelisk mit den über hundert Namen junger Menschen, die mit dem preußischen Schulschiff »Amazone« 1861 vor der niederländischen Küste untergegangen sind.⁷⁰

Diese Fensterbilder zeigen nicht bloß Umgebungskulissen, sie reichern die Szenen und Figurenzeichnungen an, vertiefen sie, öffnen den Lesern Zugänge zu anderen Erzählebenen. Das Eckfenster Melanie Van der Straatens zeigt das Sehnsuchtsbild eines »Flockentanzes«, in dem »zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen«⁷¹ sich die Protagonistin, eine künftige Ehebrecherin, sehnt, denn sie fühlt sich in ihrer Ehe eingesperrt. Vor dem Haus der Barbys ist alles Licht und Bewegung, während die still Dasitzende noch nichts davon weiß, dass sie sich bald verloben wird. Und an der Invalidenstrasse blickt man auf ein steinernes Denkmal für junge Tote: auch der kriegsversehrte junge Graf, der mit Stine auf das Denkmal blickt, wird nicht mehr lange leben.



Stickende Frauen am Fenster – ein wiederkehrendes Motiv in Fontanes Romanen. Was das Fenster als gerahmte Wirklichkeit zeigt, hat oft eine bedeutsame Verbindung zur Lebenssituation der stickenden Frau.

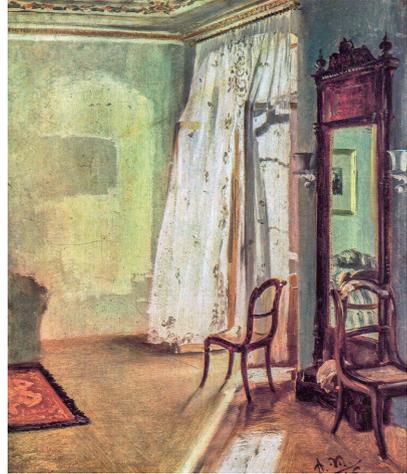
◀ Franz Skarbina (1849–1910):
Näherin am Fenster, o.J. (Abb. 9)

Effi Briests Fensterbilder als Lebensspiegel

Auf einem Gemälde Adolf Menzels bauschen sich weiße Gardinen, Streifen hellen Lichts dringen durch den feinen Stoff in einen Raum, der mit einem roten Teppich, zwei Stühlen und einem Stehspiegel möbliert ist, in dessen Glas sich ein goldgerahmtes Figurenbild und ein Sofa mit gestreiftem Bezug spiegeln.

Am Fenster eines wie von Menzel gemalten Zimmers sinnt Effi Briest über ihre Vergangenheit nach.

Adolph Menzel (1815–1905): ▶
Balkonzimmer, 1845. (Abb. 10)



Wie bei Menzel abgeschrieben mutet eine Szene an, in der Effi Briest, während sie eine Woche im Elternhaus in Hohen-Kremmen weilt, am Fenster des großen Zimmers im Oberstock steht.

Die unteren Fensterflügel waren geöffnet, und die kleinen weißen Gardinen bauschten sich in dem Zuge, der ging, und fielen dann langsam über die Stuhllehne, bis ein neuer Zugwind kam und sie wieder frei machte. Dabei war es so hell, daß man die Unterschriften unter den über dem Sofa hängenden und in schmale Goldleisten eingerahmten Bildern deutlich lesen konnte.⁷²

Der Blick geht nicht nach draußen, er fängt ein, was man eigentlich nicht sehen kann, das Fluten der Luft, das in Wellen anströmt und wieder nachlässt wie die Bilder der Erinnerung, denen sich die junge Frau nun überlässt. Es sind Erinnerungen an ihre Kindheit in diesem Haus und an die ersten beiden Ehejahre im Ostseestädtchen Kessin.

Man kann Effis Lebensgeschichte entlang von Fensterbildern rekonstruieren, die ihre wichtigsten Lebensstationen markieren. Wenn sie nun in Hohen-Kremmen aus dem Fenster des Oberstocks schaut, kann sie auf die Stelle blicken, die in ihrer Kindheit ihr Paradiesgarten war, »auf den Rasen-

platz mit der Sonnenuhr und den Heliotropbeeten⁷³, auf die Schattenstreifen neben den weißen Lichtstreifen im Hof, auf die hohen Rhabarberstauden im herbstlichen Gelb. Dort unten war sie als Mädchen mit der Schaukel geflogen. Das Licht, in dem sie nun die kleinen Bildtitel über dem Sofa liest, stammt allerdings vom Mond, der alles in künstliche Helligkeit taucht und umkehrt, hell und dunkel, Tag und Nacht. Da unten hat Effi vor erst zwei Jahren, ein Mädchen noch, mit den Jahnkeschen Zwillingmädchen ausgelassen gespielt. »Und dann war sie, als der Besuch kam, die kleine Steintreppe neben der Bank hinaufgestiegen, und eine Stunde später war sie Braut⁷⁴, so erinnert sie sich nun am Fenster im Oberstock. An jenem Tag war Baron von Innstetten, ein früherer Verehrer ihrer Mutter, ins Haus gekommen und hatte um ihre Hand angehalten. Effi verstummte beim Anblick des Fremden auf der Gartensalonschwelle,

kam in ein nervöses Zittern; aber nicht auf lange, denn im selben Augenblicke fast, wo sich Innstetten unter freundlicher Verneigung ihr näherte, wurden an dem mittleren der weit offen stehenden und von wildem Wein halb überwachsenen Fenster die rotblonden Köpfe der Zwillinge sichtbar, und Hertha, die Ausgelassenste, rief in den Saal hinein: »Effi, komm.«⁷⁵

Im Rahmen der Gartentür stand der künftige Gatte, »schlank, brünett und von militärischer Haltung⁷⁶, am umrankten Fenster tauchten wie im Guckkasten die Freundinnen Bertha und Hertha auf, »kleine, rundliche Persönchen, zu deren krausem, rotblondem Haar ihre Sommersprossen und ihre gute Laune ganz vorzüglich paßten⁷⁷. Zwischen diesen lebenden Bildern, dem künftigen Gatten im Türrahmen und den Freundinnen im umrankten Fenster, die verschreckte Effi, die in diesem Moment aus ihrem Paradies vertrieben wird.

Am Fenster im Oberstock des Elternhauses treten nun »ungerufen allerlei Bilder aus der Kessiner Zeit wieder vor ihre Seele⁷⁸, das Städtchen Kessin, wo Effi zwei Jahre mit Innstetten gelebt hat, »das landrätliche Haus mit seinem Giebel und die Veranda mit dem Blick auf die Plantage, und sie saß im Schaukelstuhl und wiegte sich, und nun trat Crampas an sie heran, um sie zu begrüßen.«⁷⁹ Der Blick aus dem Fenster im oberen Flur des Kessiner Heims ging

über die Dächer des Stadtrandes und die »Plantage« fort, auf eine hoch auf einer Düne stehende holländische Windmühle, nach der anderen Seite hin auf die Kessine, die hier, unmittelbar vor ihrer Einmündung, ziemlich breit war und einen stattlichen Eindruck machte.

Dieses faszinierende Kessiner Fensterbild, »sehr schön, sehr malerisch⁸⁰, wie Gatte Innstetten kommentierte, bot die Ansicht einer kleinstädtischen Dächerlandschaft mit Umland, etwa so, wie sie Carl Blechen auf einem Bild dargestellt hat, das Fontane an der Berliner Jahresausstellung 1882 entdeckte.⁸¹

Blechens Ansicht einer kleinstädtischen Dächerlandschaft, die Effis Blick über die Dächer von Kessin ähnelt, hätte Fontane gerne bei sich in der Wohnung aufgehängt.

Carl Blechen ►
(1798–1840):
Blick über Dächer und Gärten, um 1833–1835.
(Abb. 11)



Wo sich auf Blechens Gemälde hinter den Dächern und Gärten ein feiner Hügelrand hinzieht, hat Effi auf Dünen und eine Uferlandschaft geblickt, den Schauplatz ihrer Ausritte mit Major Crampas, der in ihrem Erinnerungsbild zum Schaukelstuhl tritt. Die verängstigte und vereinsame Effi ließ sich auf die Werbung des Charmeurs ein und erst der Umzug nach Berlin beendete das quälende Kessiner Doppelleben. Wie sehr Effi diesen Umzug als Befreiung erlebt hat, zeigt wiederum ein Fensterbild, der Blick durch die Terrassentür ihrer neuen Wohnung an der Keithstrasse 1c:

Jenseits der Kanalbrücke [lag] der Tiergarten vor ihr, dessen Bäume schon überall einen grünen Schimmer zeigten. Darüber aber ein klarer blauer Himmel und eine lachende Sonne. / Sie zitterte vor Erregung und atmete hoch auf. Ein neues Leben lag vor ihr. »Es soll anders werden«⁸², sagte sie sich.

Und es wurde auch anders. Kanal, Park, Himmel, Sonne – mit diesen Elementen wird eine Stadtlandschaft angedeutet, die zum Flanieren einlädt. Man spazierte denn auch während Innstettens Arbeitspausen im Schlosspark von Charlottenburg und gewiss auch im Tiergarten, das Paar reiste nach Kopenhagen und auf Rügen.

Am Fenster in Hohen-Kremmen kann Effi in ihre Vergangenheit blicken, die Zukunft bleibt ihr aber verborgen. Bald wird nämlich auf einen Schlag alles wieder vollkommen anders werden: Während sie kränkelnd zur Kur muss, findet Innstetten Crampas' alte Liebesbriefe und es wird kommen, was kommen muss: Duellforderung, Crampas' Tod, Trennung des Ehepaars, Verstoßung Effis, Entzug der Tochter. Nach tiefer Krise in völliger Isolation wird die Einsame eine kleine Wohnung an der Königgrätzerstraße finden,

»zwischen Askanischem Platz und Halleschem Thor«⁸³. Dr. Rumschüttel, der die Kränkelnde besuchen wird, bittet sie ans Fenster, denn er liebt den Ausblick und möchte Effi ein Mittel gegen ihre Melancholie zeigen: »Wieder ganz herrlich heute. Sehen Sie doch nur die verschiedenen Bahndämme, drei, nein vier, und wie es beständig darauf hin und her gleitet ... und nun verschwindet der Zug da wieder hinter einer Baumgruppe. Wirklich herrlich. Und wie die Sonne den weißen Rauch durchleuchtet!«⁸⁴ Wie so oft schafft der Erzähler ein Fensterbild aus zwei oder drei Elementen, deren Zusammenspiel einen Bezug zu Effis Lebenssituation herstellt, hier ex negativo: Die Bewegung der Züge auf den Bahndämmen und der von der Sonne durchleuchtete Rauch – das Fensterbild gleicht dem bei den Barbys am Kronprinzenufer zum Verwechseln – wollen Effi nach draußen rufen. Aber Effi ist schwach, kränklich, schwermütig. Diesem Ruf kann sie nicht folgen. Allenfalls wird sie zuweilen aus einem andern Fenster der Wohnung auf die nahe gelegene Christuskirche schauen. »Sonntags, beim Abendgottesdienst, wenn die Fenster erleuchtet sind, sehe ich ja immer hinüber«, wird sie sagen, »aber es hilft mir auch nichts, mir wird dann immer noch schwer ums Herz.«⁸⁵ Dieses Fensterbild wird sie nach innen rufen, in einen erleuchteten Raum. Es ist der Ort, den alle Sehnsuchtskranken suchen.

Schließlich findet sie ihn im größten Innenraum, den es gibt, unter dem Himmelsgewölbe. Schwer krank wird sie ins Elternhaus nach Hohen-Kremmen zurückkehren, wo sie wieder am Fenster des Oberstocks stehen und in den Sternschnuppennächten des Spätsommers zum leuchtenden Himmelswunder hinaufschauen wird. »Die Sterne flimmerten, und im Park regte sich kein Blatt. Aber je länger sie hinaus horchte, je deutlicher hörte sie wieder, daß es wie ein feines Rieseln auf die Platanen niederfiel.«⁸⁶ Effis baldiger Tod wird ebenfalls einem Zerrieseln und dem Aufgehen einer eingesperrten Seele in den großen Zusammenhang gleichen.

Junge Frau am Fenster – das war ein typisches Motiv romantischer Malerei. Es ist eine prägnante Formel für die romantische Sehnsucht nach Weite, nach dem Unendlichen, nach dem Geliebten. *Effi Briest* ist kein romantischer Roman, die Figur Effi hingegen ist durchaus eine romantische Gestalt, die wie viele andere Frauenfiguren, denen die Liebe des Autors gehörte, sehnsuchtskrank ist.

Wie durch ein Claude-Glas

Wenn Fontane in seinen Romanen auf Maler oder Bilder verweist, will er damit eine Art Unterzeichnung für den Text und seine Figuren mitliefern. Die Anspielungen auf nicht genau benannte Bilder sind oft schwer auf eindeutige Quellen zu beziehen. In einem Nachtstück mit Kirche, Mondlicht, Wolken und Krähen scheint wahrscheinlich ein Gemälde Caspar David

Friedrichs durch, hinter glühendem Dunst ist William Turner zu vermuten. Im bunten Markt am Berliner Hafenplatz, den Robert Gordon auf dem Weg zu Cécile durchquert, steckt vielleicht Adolph Menzels *Piazza d'Erbe in Verona*.⁸⁷ Und gleicht die rot bestrumpfte kleine Agnes, die dem kranken Herrn von Stechlin beisteht, nicht dem schlafenden Mädchen, das John Everett Millais auf eine samtbezogene Bank gesetzt hat?⁸⁸ Wir können jeweils nur den angebotenen Bildassoziationen folgen und Vermutungen anstellen. Und das muss auch so sein, denn Fontane wollte ja mit den Andeutungen nicht in erster Linie einen kunsthistorischen Bezug herstellen, sondern eher eine Stilrichtung, eine Stimmung, eine Sehweise evozieren.

Zuweilen fühlt sich der Erzähler aber auch gedrängt, mit Begriffen und Namen herauszurücken. Die überwachsenen Ruinen ums Kloster Wutz erinnern einen Besucher an den »Palatin, (...) nur ins christlich Gotische transportiert«⁸⁹, das Gemäuer vermittelt die Ahnung von längst vergangener Größe.⁹⁰ Und eine Ausflugsgesellschaft fährt mit ihren Schlitten mitten durch eine gegenwärtige klassizistische Landschaft. Auf dem Weg zur Klosterkirche Lehnin jagt man durch Dörfer und an Hügeln vorbei und taucht in die Stille eines Waldes. »Die Sonne glühte hinter den Bäumen, und je nachdem die Lichter fielen, schimmerte das braune Laub der Eichen golden oder kupferfarben, während die schwarzen Tannenwipfel wie scharfgezeichnete Schatten in der schwimmenden Glut des Abends standen.«⁹¹ Alle sind hingerissen vom schönen Naturbild, und Bummcke, einer der

Vielleicht spaziert Gordon durch Adolph Menzels Marktgemälde, vielleicht ist die kleine Agnes, die dem kranken Dubslav von Stechlin hilft, ein Geschöpf John Everett Millais'. Fontanes Anspielungen eröffnen Räume für Bildassoziationen.

John Everett Millais (1829–1896): ►
My Second Sermon, 1864. (Abb. 12)

Adolph von Menzel (1815–1905):
Piazza d'Erbe in Verona, 1884. (Abb. 13)
▼





◀ Claude Lorraine
(1600–1682)
(zugeschr.):
Landschaft mit
Sonnenuntergang,
1. Hälfte des
17. Jhs. (Abb. 14)

Auf einer Schlittenfahrt zum Kloster Lehnin wirkt die Landschaft mit ihren Abendtönen wie ein Gemälde von Claude Lorraine, das einer der Ausflügler einmal in Kopenhagen gesehen hat.

Ausflügler, entsinnt sich »eines dieselben Abendtöne wiedergebenden Claude-Lorraine«, den er einmal in Kopenhagen gesehen habe. Claude Lorraine (1600–1682), der Meister verzauberter Landschaften, prägte über Jahrhunderte die Landschaftsvorstellung so tief, dass man nach seinem Vorbild Gärten gestaltete und ein optisches Gerät erfand, die Claude-Gläser: getönte und gerahmte Spiegel, in denen man die Landschaft in seinem Rücken so sehen konnte, wie sie Lorraine gemalt hätte.⁹² Ganz ähnlich geht es den Ausflüglern zum Kloster Lehnin. Sie betrachten das Wald- und Landschaftsbild im Abendlicht wie durch ein Claude-Glas als ein Kunstprodukt.

Vor allem im Verkehr der Menschen untereinander bieten sich Bildwerke als Bezug und Vergleich an. So ähnelt die rätselhafte Cécile von St. Arnaud in den Augen des schottischen Zivilingenieurs Robert von Gordon einem Porträt seiner Landsmännin Maria Stuart, das er einst »in Oxford oder in Hampton-Court oder in Edinburgh-Castle« gesehen hat, so genau weiß er das auch nicht mehr. Aber er entsinnt sich dabei an »etwas Katholisches, etwas Gluth und Frömmigkeit und etwas Schuldbewußtsein«⁹³. Cécile wird für ihn zum lebenden Nachbild des Königinporträts, an diesem Muster entschlüsselt er, was ihn an Cécile so irritiert: die aufreizende Mischung von Verführungsgesten und Unberührbarkeit wie beim Stuartbild.

In der Tradition der »tableaux vivants« wurden Figuren oder Figurengruppen bekannter Bildwerke von Darstellern nachgeahmt, um Körperbilder, Normen oder einen bestimmten Habitus wiederzugeben. Solchen lebenden Bildern gleichen Fontanes Figuren vor allem, wenn sie mit Kunstwerken

in Verbindung gebracht werden. So mutet das junge Dienstmädchen in der Stechliner Pfarre, das »entzückende Geschöpf«⁹⁴, den Superintendenten Koseleger »wie ein Bild von Knaus« an: »Halb Prinzeß, halb Rotkäppchen«, also wie ein typisches Gemälde des sentimental Bauern- und Genremalers, der für den süßen Schmelz seiner Figuren bekannt war. Der Bezug sagt allerdings mehr über den eitlen Superintendenten aus als über das Mädchen. Und die Pfarrmütter wirken auf den selben Herrn wie die »heilige Elisabeth mit den bekannten Broten im Korb«⁹⁵, so wie sie Moritz von Schwind als Inbild der Barmherzigkeit auf einem berühmten Fresko in der Wartburg dargestellt hat. Auch Graf Holk sieht in seiner herrnhutisch strenggläubigen Gattin Christine eine »heilige Elisabeth«⁹⁶ oder gar einen bestimmten Madonnentypus, nämlich »diese ewige Schmerzensmutter mit dem Schwert im Herzen«⁹⁷, also eine *Mater Dolorosa* mit einem oder sieben Schwertern in der Brust als Sinnbild der Leiden Christi, ein Motiv, das in der Hoch- und in der Volkskunst weit verbreitet war.

Menschen verwandeln sich im Blick
kunsinniger Menschen in »lebende Bilder«.

Moritz von Schwind (1804–1871): ▶
Der heilige Ludwig findet die Brote unter
St. Elisabeths Mantel in Rosen verwandelt,
1854. (Abb. 15)



Nach François Clouet
(1510–1572): Mary, Queen
of Scots (In white
mourning), 1561. (Abb. 16)



Ludwig Knaus
(1829–1910):
Gedankenverloren, 1884.
(Abb. 17)



Gnadenbild von
Oberelchingen
(»Auxiliatrix Elchingensis«).
(Abb. 18)

Helmut Graf Holks Galerie lebender Bilder⁹⁸

Dieser Graf Holk, obwohl kein eigentlicher Kunstkenner, denkt überhaupt oft an Bildwerke, wenn er mit Frauen zu tun hat. Eben ist er zum Kammerherrendienst bei der Prinzessin Maria Eleonore nach Kopenhagen beordert worden und hat sich wie immer im Haus der Damen Hansen einquartiert, einem Zweifrauenhaushalt mit Mutter und Tochter. Die Mutter, »eine noch hübsche Frau von beinahe fünfzig«⁹⁹, ist Witwe, und der Gatte der schönen Tochter Brigitte befindet sich meist auf See. Diese Brigitte übt eine eigenartige Anziehung auf den Grafen aus, und Fontane umspielt diese Wirkung mit Verweisen auf Kunstwerke. Schon die erste Begegnung hat einen prägenden Eindruck hinterlassen, denn »da wo muthmaßlich eine zur Küche führende Thür aufstand, fiel ein Lichtschein in den dunklen Flur hinein und in diesem Lichtscheine stand eine junge Frau, vielleicht, um zu sehen, noch wahrscheinlicher, um gesehen zu werden.« Der Anblick wirkt auf Holk wie ein »Bild« – vielleicht holländische Schule (Abb. 3).

Übrigens sind auch die Mietzimmer im oberen Stock arrangiert, »um gesehen zu werden«: die Böden mit schweren Teppichen bedeckt, Leuchter brennen, das Kaminfeuer flackert, die Möbel sind »mit Vasen und anderen chinesisch-japanischen Porzellansachen reich, aber nicht überladen geschmückt«, auf dem Sofatisch stehen Früchte. Das alles erzeugt »den anheimelnden Eindruck eines Stilllebens«¹⁰⁰, in dem man wohnen und leben kann. Oder Leben spielen? Die Spur nach Holland, wo die Kunst des Interieurs und des Stilllebens blühte, scheint sich zu bestätigen. Als Holk nach dem Abendessen zur Dronningens-Tvergade zurückkehrt, empfängt ihn wieder die junge Frau in »Rock und Jacke von ein und demselben einfachen und leichten Stoff, aber Alles, auf Wirkung hin, klug berechnet« – wieder ein Bild in holländischer Manier –, in der Hand hält sie aber »eine Lampe von ampelartiger Form, wie man ihnen auf Bildern der Antike begegnet.«¹⁰¹ Mit gemessenem Schritt geht sie voran und leuchtet dem Grafen mit der Ampel hinauf, wobei ihr der weite Ärmel zurückfällt und den schönen Arm freilegt. Später sinnt Holk darüber nach, »welche Göttin oder Liebende, mit der Ampel umherschend, auf antiken Wandbildern abgebildet zu werden pflege«¹⁰², kommt aber zu keinem Schluss. Eine Frau mit Lampe, die Frau als Hüterin des Lichts – ein archaisches Motiv. Aber wo hat er es nur gesehen?

Holk ist auf dem Gebiet der Kunst nicht wirklich bewandert, seine Spezialgebiete sind Genealogien, die Agronomie, besonders die Stallhygiene, und das Bauen. Die Spur in die Antike ist aber kein Zufall, denn sein vor einigen Jahren im Stil Palladios erbautes Schloss Holkenäs, eine großzügige klassizistische Villa am Meer mit rechteckigem Säulengang und Vorhalle, wird von seinem Schwager scherzhaft »Tempel zu Pästum«¹⁰³ genannt. Doch trotz dieses Antikenbezugs kann er das Rätsel »Brigitte mit Ampel« nicht entschlüsseln. Ein mythologisch Bewandertes könnte leicht nachhel-

fen: Die Lösung lautet »Psyche«. In Apuleius' berühmter Geschichte aus dem Roman *Der Goldene Esel* (2. Jh.) schickt Venus ihren Sohn Amor zur Königstochter Psyche, um ihr die Liebe zu einem Unwürdigen einzuflößen, denn die Göttin ist eifersüchtig auf die schöne Prinzessin, die von allen bewundert wird. Amor aber verliebt sich sogleich in die entzückende junge Frau, entrückt sie in einen Palast und besucht sie im Dunkel der Nächte, so dass die Schöne ihren Geliebten nie zu Gesicht bekommt. Ihre Schwestern reden ihr ein, ihr Geliebter sei eine gefährliche Schlange, die sie töten müsse. Mit einer Ampel und einem Messer sucht Psyche deshalb nach ihrem Bettgenossen und findet kein Ungeheuer vor, sondern den geflügelten Amor. Der entdeckte Gott flieht die untröstliche Psyche. So weit der erste Teil der berühmten Geschichte, die Fontane übrigens mehrmals in seinem Romanwerk verwendet hat.¹⁰⁴ Graf Holk, nach Ansicht seiner glaubensstrengen Gattin ein »Augenblicksmensch«¹⁰⁵ par excellence, ist empfänglich für erotische und ästhetische Reize, versteht aber nicht eben viel davon. Die Lampenszene ist seit der Renaissance oft dargestellt worden, vielleicht hat der Graf einmal einen Stich mit diesem Motiv gesehen. Ein Fachmann ist er offensichtlich nicht, weder mit Bildern noch mit Frauen. Er handelt bildgetrieben und hochgradig unbewusst.

Cupid and Psyche. ►
 Radierung von
 Isaac Beckett
 (1652–1688) nach
 Alessandro Turchi
 (1578–1649).
 Druck aus dem
 frühen 18. Jh.
 (Abb. 19)



Graf Holk und die Antike: Der Graf hat sich in Holkenäs am Meer eine klassizistische Villa erbauen lassen, die spöttisch als »Tempel zu Pästum« bezeichnet wird. Und in der eine Lampe tragenden Brigitte Hansen erblickt er ein antikes Motiv, dessen genaue Bedeutung ihm aber entfallen ist. Es hat aber, so viel weiß er, mit Erotik zu tun.

Seit dem Abend seiner Ankunft hat Graf Holk »die Frau Kapitän« nicht mehr gesehen, aber ihr Bild ist er »nicht los geworden«¹⁰⁶. Nun tritt sie in sein Zimmer, um das Frühstücksservice abzuräumen, sie trägt »dasselbe Hauskostüm, das sie schon am ersten Abend getragen hatte, weit und bequem, nicht Manschetten, nicht Halskragen, aber nur deshalb nicht, weil all dergleichen die Wirkung ihrer selbst nur gemindert hätte.«¹⁰⁷ Denn gerade ihr Hals ist von besonderer Schönheit und hat einen Teint für sich. In ihrer Erscheinung, das wird Holk nun wieder klar, gibt sie »das Bild einer schönen Holländerin«. Darüber muss er gleich seiner Frau Christine schreiben, denn, so denkt er sich wohl, wenn er offen über die attraktive Frau Kapitän berichte, falle jeder Verdacht der Untreue von ihm ab: »Sie hat eine statuarische Ruhe, rothblondes Haar (etwas wenig, aber sehr geschickt arrangirt) und natürlich den Teint, der solch ´ rothblondes Haar zu begleiten pflegt«¹⁰⁸, schreibt er nach Hause.

»Ich würde sie Rubensch nennen, wenn nicht alles Rubensche doch aus größerem Stoffe geschaffen wäre. Doch lassen wir Frau Capitän Hansen. Du wirst lachen, und darfst es auch, über das Interesse, das aus dem Vergleich mit Rubens zu sprechen scheint. Und Rubens noch übertroffen!«



Peter Paul Rubens
(1577–1640):
Psyche und der
schlafende Amor,
etwa 1636.
(Abb. 20)

»Rubens« ist übrigens nicht schlecht geraten, auch wenn Holk dies nicht weiß (und es auch Fontane wohl nicht wusste), denn es existiert tatsächlich ein Rubensches Psyche-Ölgemälde. Allerdings kann von »statuarisch« keine Rede sein, wie auch sonst nicht bei Rubens.

Statuarisch... rotblond... wie von Rubens... aber nicht so grob... Rubens noch übertroffen... Das kann Holks Frau Christine nicht gefallen, trotz Holks Bemühen um Beiläufigkeit. Sie reagiert verstimmt auf seine Kunstaussagen, was wiederum den Gatten verstimmt und das latente Zerwürfnis vertieft, das die beiden schon vor Holks Abreise nach Kopenhagen geplagt hat. Brigitte Hansen als hungerisene Psyche an Amors Bett auf der einen Seite und auf der anderen Gattin Christine als Schmerzensmutter oder heilige Elisabeth (vgl. Abb. 17, 18) – das sind unverträgliche Bildwelten, und so kommt es auch wegen der Macht der Bilder zur Trennung der Ehegatten.

Für den Autor Fontane und seine Figuren ist die Verwandlung der Wirklichkeit in Bilder ein elementarer Vorgang. Fontanes Geschöpfe staunen immer wieder über die morphologische Schatzkammer der Natur, die sich in unzähligen Formen selbst als etwas Bildhaftes schafft. Andere entwickeln einen kritischen Sinn für das Gemachte und Formelhafte der menschlichen Verhältnisse, sie erfahren das gesellschaftliche Leben als Kulisse, die nach bestimmten Bildgesetzen gefertigt ist. Die Köpfe vieler Figuren sind voll von Bildern – Vorstellungen, Imaginationen und zahllosen Erinnerungen an Gemälde, Fotos und Statuen, die sie der Wirklichkeit unterlegen.

Der Autor hat diese Bildassoziationen auch als Mittel eingesetzt, um den Kunstanspruch seines Werks zur Geltung zu bringen. Wie oft musste er sich über Leser ärgern, die alles für bare Münze nahmen und stolz darauf waren, jede Ecke, die er in seinen Romanen nannte, zu kennen. Dass der märkische Geschichtsverein in einem Exkursionsprogramm den Besuch des Schlosses Wuthenow ankündigte, erschien ihm absurd: »Schloss Wuthenow existiert überhaupt nicht, hat überhaupt nie existiert. Das hindert aber die Leute nicht zu versichern: »ich hätte ein besonderes Talent für das Gegenständliche, während doch *alles*, bis auf den letzten Strohalm, von mir erfunden ist, nur gerade das nicht, was die Welt als Erfindung nimmt: *die Geschichte selbst*.«¹⁰⁹ Selbst das, was existiert, erfindet Fontane im Schreibprozess neu. Auch diesen Kunstanspruch und die Künstlichkeit des Erzählten wollte der Autor geltend machen, indem er den Bild- und Kunstcharakter von Dingen, Figuren und Landschaften hervorhob.

Anmerkungen

Der vorliegende Text ist als Seitentrieb der großen Bildstudie *Der Bildreflex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes* (Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv, Quintus, Berlin 2019) entstanden. Der Verfasser hat die Forschungsliteratur dankbar zur Kenntnis genommen, verfolgt hier und im *Bildreflex* aber einen anderen Weg. Es geht in erster Linie darum, das in Fontanes Romanen eruierte ikonische Material herauszuarbeiten, thematische Verbindungen aufzuzeigen und die meist verblassten Bildwelten sichtbar zu machen.

Für hilfreiche Hinweise danke ich Ulrich Stadler (Basel).

Die Werke Theodor Fontanes werden, so nicht anders vermerkt, nach der Großen Brandenburger Ausgabe im Aufbau-Verlag zitiert (GBA). Es werden jeweils die Seitenzahl und das Kapitel angegeben (z. B.: »*Irrungen, Wirrungen* 88/13« für »*Irrungen, Wirrungen* S. 88, Kap. 13«).

1 *Irrungen, Wirrungen* 88/13.

2 *Unwiederbringlich* 12/2.

3 *Cécile* 82/12.

4 *Unwiederbringlich* 189/21.

5 *Grete Minde* 71/13. – Zur Verwandlung der Wirklichkeit in Bilder bei Fontane: Horst Steinmetz hat in seinem Aufsatz *Fontanes Bildreihen* aufgezeigt, dass der Romancier seine Texte als Folge von Bildern oder »Tableaus« strukturiert: Der Textkorpus eines Romans sei aus zahlreichen Einheiten montiert, deren Länge durchschnittlich zwischen 2,8 (*Irrungen, Wirrungen*; *Der Stechlin*) und

5 Seiten (*Vor dem Sturm*) variere. Bildhaft seien diese Einheiten oder »Tableaus«, weil sie meist stark visuell geprägt und räumlich und zeitlich scharf gerahmt seien. Vgl. Horst Steinmetz: *Fontanes Bildreihen*. In: Gerd Labrousse, Dick van Stekelenburg (Hrsg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Amsterdam 1999, S. 161–173.

Hubert Ohl hat am Bildcharakter der Fontaneschen Landschaftsdarstellungen vor allem den perspektivischen Bezug auf einen persönlichen »Sehpunkt« herausgearbeitet: Fontane verzichte auf eine malerische Landschaftsdarstellung, weil es ihm mit seiner eher formelhaften Zeichnung in erster Linie um die poetische Funktion der Landschaft in der Menschendarstellung gehe. Vgl. Hubert Ohl: *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Heidelberg 1968, S. 200–210.

6 *Ellerklipp* 11/1.

7 *Der Stechlin* 89/6.

8 *Der Stechlin* 164/14.

9 *Der Stechlin* 111/8.

10 *Der Stechlin* 75/6.

11 *Stine* 48/8.

12 *Vor dem Sturm* 111/11.

13 *Der Stechlin* 111/8.

14 *Unwiederbringlich* 120/14 – bis »Hintergrunde«.

15 *Unwiederbringlich* 78/10 – bis »Eindruck eines Stilllebens«.

16 *Unwiederbringlich* 117/14.

17 Im Unterschied zur Darstellung anderer ›Ansichten‹ markiert Fontane die Passagen in dem erwähnten Korpus von etwa 150 Romanstellen eindeutig als ›Bilder. Der Erzähler schreibt nicht im Vergleichsmodus, eine Ansicht sei den Figuren wie ein Bild vorgekommen, er stellt vielmehr fest: „es war ein Bild voll eigenen Reizes« [Cécile 82/12], „Lewin war ergriffen von dem Bilde« [Vor dem Sturm 11/I/1] etc. An diesen Stellen beschreibt er Epiphanien, Momente, in denen die normalen Dinge zur Erscheinung werden. Die Aufhebung einer scharfen Grenze zwischen normaler ›Ansicht‹ und ›Bild‹ liegt offensichtlich in seinem Interesse, denn er will das Bildmäßige der Ansichten betonen, wodurch ein Moment der Objektivierung eintritt. Fontane wendet zudem in seinen Romanen einen weiten und offenen Bildbegriff an. Es gehören dazu nicht nur gerahmte Gemälde, sondern beispielsweise auch Sternbilder. Wie Walter Benjamin gezeigt hat, lässt sich die Verschränkung von subjektiver Wahrnehmung und Objektivierung an diesem Beispiel gut darstellen: Als konkretes Bild, etwa als der ›Große Bär [vgl. Graf Petöfy 33/4, L'Adultera 69 f./9], entstehen die Sternbilder im Auge der Betrachter, die Konstellation aber, welche diese Bildwahrnehmung auslöst, beruht auf realen Sternpositionen. [Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Benjamin, *Werke*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, Bd. I.1, S. 214 f.]

18 *Vor dem Sturm* 234/II/10.

19 Auf die geometrischen Grundformen als Schemata »fertiger Bilder« verweist Horst Bredekamp in seiner *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 104. Die Geometrisierung schafft einerseits eigene Bilder, z.B. die platonischen Körper, die sich auf die reinen Urbilder beziehen, zum andern ist sie eine wichtige Grundlage für die Mustererkennung an Körpern und Bildern.

20 *Cécile* 82 f./12.

21 *Cécile* 84 f./12 – bis »heute die Schmetterlinge«.

22 Ekkehard Mai: *Der Sehnsucht Traum und Wirklichkeit – Oswald Achenbach zwischen Romantik, Realismus und Salon*. In: Martina Sitt (Hrsg.): *Andreas und Oswald Achenbach. »Das A und O der Landschaft«*. Köln 1997, S. 44. – Zum Aspekt der durch Landschaftsdarstellungen geprägten Wahrnehmung vgl. auch: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3, Stuttgart Weimar 2001, Lemma »Landschaft«, S. 617–664, insbes. S. 653 ff. – In diesem Lexikonartikel finden sich zahlreiche Belege für den Prozess der Umformung der Landschaftswahrnehmung im Gefolge der Emanzipation der Landschaftsmalerei, die ständig neue Wahrnehmungsmuster geschaffen hat.

23 Fontane über Oswald Achenbach im Lexikonartikel über den Maler, in *Männer der Zeit* (1862). Zit. nach: *Aufsätze zur bildenden Kunst*. München 1970, Bd. 1, 480 f.

24 Im Nachlass Oswald Achenbachs fanden sich Fotografien, die er während seiner Italienaufenthalte erworben hatte, Ansichten Roms und der Campagna. Vgl. Mechthild Potthoff: *Oswald Achenbach und die Photographie*. In: Sitt 1997, S. 180 ff. (wie Anm. 22).

25 zu Oswald Achenbachs Schema der Landschaftsmalerei vgl. Mai 1997, S. 43–56, v.a. S. 49 f. (wie Anm. 22).

26 *Frau Jenny Treibel* 58/5.

27 *Vor dem Sturm* 366/IV/15.

28 *Der Stechlin* 111/8.

29 *Irrungen, Wirrungen* 159/21.

- 30 *Unwiederbringlich* 274/31.
- 31 *Stine* 43/8.
- 32 *Graf Petöfy* 105/13.
- 33 *Irrungen, Wirrungen* 88/13.
- 34 *Effi Briest* 80/9.
- 35 *Vor dem Sturm* 12/II/1.
- 36 Z.B. *Irrungen, Wirrungen* 108/14 und zahlreiche andere Stellen.
- 37 *Grete Minde* 49/9.
- 38 *Vor dem Sturm* 441/IV/22 – bis »in der Nachmittagssonne«.
- 39 *Irrungen, Wirrungen* 165/22.
- 40 *Graf Petöfy* 145/21.
- 41 *Quitt* 103/13.
- 42 *Unwiederbringlich* 89/10.
- 43 *Graf Petöfy* 67/8.
- 44 *Quitt* 165/20.
- 45 *Die Poggenpuhls* 5/1.
- 46 *Schach von Wuthenow* 118/14.
- 47 *Unterm Birnbaum* 48/8.
- 48 *Stine* 43/8.
- 49 *Unwiederbringlich* 164/19.
- 50 *Effi Briest* 257/24.
- 51 HFA IV,3, S. 659; F an Julius Rodenberg, 25.11.1888.
- 52 Zit. nach Mechthild Potthoff: *Die »künstlerischen Selbstgespräche« – Zu Oswald Achenbachs Untermalungen*. In: Sitt 1997, S. 183 (wie Anm. 22).
- 53 ebd.
- 54 *Vor dem Sturm* 11/II/1 – bis »der enge Thürrahmen«.
- 55 *Unwiederbringlich* 89/10.
- 56 *Der Stechlin* 164/14.
- 57 ebd.
- 58 *Vor dem Sturm* 27/II/3 –bis »ein paar Raben«.
- 59 *Graf Petöfy* 120/16.
- 60 Auch in *Cécile* wird die Gestaltwahrnehmung aktiviert, während sich eine Gruppe Sommerfrischler abends auf dem Rückweg ins Hotel befindet und Oberst St. Arnaud seine Frau auf einige markante Felsformen weist: »Sieh nur, wie das Mondlicht drüben auf die Felsen fällt. Alles spukhaft; lauter groteske Leiber und Physiognomien, und ich möchte wetten, alles was dick ist, heißt Mönch und alles was dünn ist heißt Nonne.« [*Cécile* 122/15] Die improvisierten Namen erinnern stark an die Dreiergruppe »Eiger, Mönch und Jungfrau« im Berner Oberland, die Fontane aus eigener Anschauung kannte.
- 61 »Principio in superficie pingenda, quàm amplum libeat quadrangulum rectorum anguloru inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est, ex qua historia contuenatur, illicque quam magnos uelim esse in pictura homines.« Leon Battista Alberti: *De Pictura*. Basilea 1540. [Übersetzung von Claudius Sieber].

- 62 Fensterblick und Sehnsucht: Eine größere Zahl Fensterbilder stammt von romantischen Malern (Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, Georg Friedrich Kersting, Philipp Otto Runge), die an diesem Motiv meist das Moment der Sehnsucht herausarbeiteten. Oft blicken Frauen oder Künstler melancholisch in die Weite [vgl. Rolf Selbmann: *Eine Kulturgeschichte des Fensters. Von der Antike bis zur Moderne*. Berlin 2010, S. 97 ff.]. In Fontanes Romanen sind die Fenster in etwa der Hälfte der Fälle von Frauen besetzt; wenn Frauenleben im Zentrum stehen, sind es dann auch überwiegend Frauen. In *Effi Briest* werden alle 9 Fensterbilder von der Protagonistin bespielt, zweimal ist ein Mann mit dabei (Innstetten, Dr. Rumm-schüttel). Von den 6 Fensterbildern in *Mathilde Möhring* ist die Titelheldin fünfmal Hauptbeteiligte (einmal mit dem Verlobten Hugo Großmann). Umgekehrt können auch Männer die Hauptrolle übernehmen, etwa wenn sie Außenseiter sind (Lehnert Menz in *Quitt*, Holk in *Unwiederbringlich*) oder eine sentimentale Position vertreten (wie der von der Romantik stark beeinflusste Lewin von Vitzewitz in *Vor dem Sturm*, der an 8 von 9 Fensterbildern beteiligt ist).
- 63 *Mathilde Möhring* 70/10.
- 64 *Mathilde Möhring* 46/8.
- 65 *Mathilde Möhring* 114 f./16 – bis »noch der Alpenstock«.
- 66 *Mathilde Möhring* 125/17.
- 67 *L'Adultera* 10/2.
- 68 *Der Stechlin* 128/11 – bis »Ausstellungsparktürmchen schimmert«.
- 69 *Stine* 42/8.
- 70 *Stine* 50/9 (Gespräch über den Obelisk).
- 71 *L'Adultera* 10/2.
- 72 *Effi Briest* 256 f./24.
- 73 ebd.
- 74 ebd.
- 75 *Effi Briest* 18/2.
- 76 ebd.
- 77 *Effi Briest* 8/1.
- 78 *Effi Briest* 257/24 – bis »sie zu begrüßen«.
- 79 *Effi Briest* 68 f./8 – bis »Eindruck machte«.
- 80 *Effi Briest* 69/8.
- 81 *Aufsätze zur Bildenden Kunst*. München 1970, Bd. 1, S. 539.
- 82 *Effi Briest* 238 f./23.
- 83 *Effi Briest* 306/32.
- 84 *Effi Briest* 306 f./32.
- 85 *Effi Briest* 314/32.
- 86 *Effi Briest* 348/36.
- 87 *Cécile* 137 f./17. – Der Verweis auf Menzels Gemälde findet sich in Hubertus Fischer: »*Gemmenkopf*« und »*Nebelbild*«. *Wie Fontane mit Bildern erzählt*. In: Tim Mehigan, Gerhard Sauder (Hrsg.): *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag*. Sankt Ingbert 2001, S. 109–137, bes. S. 118–120.

88 vgl. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster, Moritz Wullen (Hrsg.): *Fontane und die bildende Kunst*. Staatliche Museen, Ausstellung in der Nationalgalerie 1998. Berlin 1998, S. 107.

89 *Der Stechlin* 92/7.

90 Das Motiv vergangener Größe wird im *Stechlin* mehrfach angesprochen, unter anderem von Pastor Lorenzen, der den Niedergang der Vorbildfunktion des friderizianischen Preußen und des Geistes der Befreiungskriege konstatiert, etwa im berühmten Statement gegenüber Melusine von Barby: »Da waren wir den andern voraus, mitunter geistig und moralisch gewiß. Aber der ›Non soli cedo-Adler‹ mit seinem Blitzbündel in den Fängen, er blitzt nicht mehr, und die Begeisterung ist tot. Eine rückläufige Bewegung ist da, längst Abgestorbenes, ich muß es wiederholen, soll neu erblühn. Es thut es nicht.« [*Stechlin* 323/29]

91 *Vor dem Sturm* 195/III/15 – bis »wiedergebenden Claude-Lorrain«.

92 vgl.: <http://collections.vam.ac.uk/item/O78676/claude-glass-unknown/2.3.2020> (Victoria & Albert-Museum, London)

93 *Cécile* 127/16.

94 *Der Stechlin* 203/18 – bis »halb Rotkäppchen«.

95 *Der Stechlin* 200/18.

96 *Unwiederbringlich* 277/31.

97 *Unwiederbringlich* 257/30.

98 »tableaux vivants«: Nach Horst Bredekamp reicht die Tradition der lebenden Bilder bis ins 4. Jh. v. Chr. zurück als urtümliche Form der Repräsentation und Verkörperung von Göttern und

Helden. Im Mittelalter wurden vor allem die Stationen von Christi´ Passion dargestellt, auch prägende politische Ereignisse konnten zum Thema werden, etwa der Einzug Kaiser Karls V. in Lüttich. Diese lebenden Bilder dienten der Erinnerung und der Weitergabe von Körperschemata. Zunehmend wurden dann berühmte Kunstwerke als Vorlage benutzt, etwa der Genter Altar von Jan und Hubert van Eyck mit seiner komplizierten Menschenarchitektur. Vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Berlin 2010, S. 103–110.

Im 18. Jahrhundert wurde das »tableau vivant« zur höfischen Belustigung und zum verbreiteten Gesellschaftsspiel. Als solches taucht es an verschiedenen Stellen bei Fontane auf, vor allem in den Romanen, die um 1800 spielen. Vgl. *Schach von Wuthenow* 66 f./7; *Vor dem Sturm* 166/II/2; *Stechlin* 437 f./41.

99 *Unwiederbringlich* 77/10 – bis »um gesehen zu werden«.

100 *Unwiederbringlich* 78/10.

101 *Unwiederbringlich* 88/10.

102 *Unwiederbringlich* 89/11.

103 *Unwiederbringlich* 5/1.

104 Das Motiv ›Amor und Psyche‹ in Fontanes Romanen: In *L'Adultera* blickt Melanie Van der Straaten vom Fenster ihrer römischen Pension aus auf die Villa Farnesina, wo sich Raffaels berühmte Fresken der Apuleius-Geschichte befinden [*L'Adultera* 122/17]. Melanie kennt sie gut. Die Prüfungen, die Psyche zu bestehen hat, weisen auf die krisenhafte Zeit hin, die Melanie durchzustehen hat. – Im Speisesaal des Schlosses Guse zielt eine Kopie von Raffaels *Gastmahl der Götter* aus dem Psyche-Zyklus die Decke des Speisezimmers [*Vor dem Sturm* 195/II/5]. Das Motiv ›Venus und

das Taubengespann, das Raffael ins Farnesina-Bildprogramm aufgenommen hat, findet sich auf dem Brüsseler Teppich in Kathinka von Ladalinskis Zimmer [Vor dem Sturm 210/III/16]. Im Schloss Hohen-Ziesar ist die Decke des Speisesaals mit einer Kopie von Giulio Romanos *Hochzeit der Psyche* (1526–28) im Palazzo del Te (Mantua) ausgemalt [Vor dem Sturm 335 f/IV/11].

Das Thema hat Fontane offenbar von jeher beschäftigt. Im Sommer 1840 schrieb er sich für einen Polterabend die Rolle eines »ruppigen, den linken Fuß etwas nachziehenden und als Hochzeitsgeschenk eine Amor-und-Psyche-Gruppe bringenden Gipsfigurenhändlers« [Von Zwanzig bis Dreißig 26/2] auf den Leib und reüssierte damit triumphal. 1868 bat ihn Hugo von Blomberg um eine Anzeige seines eben erschienenen Buches *Psyche* (Berlin 1869) in der *Kreuzzeitung* [vgl. Roland Berbig: *Fontane Chronik*. Berlin 2010, Bd. 2, S. 1523.]

105 *Unwiederbringlich* 38/5.

106 *Unwiederbringlich* 124/15.

107 *Unwiederbringlich* 125/15 – bis »schönen Holländerin«.

108 *Unwiederbringlich* 128 f./15 – bis »noch übertroffen«.

109 HFA IV,3, S. 230 f; F an Verleger Wilhelm Friedrich 19.1.1883.

Abbildungsverzeichnis

1 Oswald Achenbach (1827–1905): Küstenlandschaft in der Bucht von Neapel, 1881. Öl auf Leinwand, 140 x 195 cm. *Kunsthau Lempertz*.

2 Oswald Achenbach (1827–1905): Szenenentwurf zu *Paulus*, Szenisches Oratorium (Mendelssohn-Bartholdy), Stephanus, 1870. Öl auf Leinwand 30,5 x 44 cm. *Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln*. Bild: Wikimedia commons.

3 Pieter de Hooch (1629–nach 1684): Der Hinterhof in einem Delfter Haus, 1658 (Ausschnitt). Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm. *National Gallery*, London. Bild: Wikipedia.

4 C. W. Eckersberg (1783–1853): Ein Blick durch drei nord-westliche Bögen des Kolosseums, 1815. Öl auf Leinwand, 32 x 49.5 cm. *Statens Museum for Kunst*, Copenhagen. Bild: Wikimedia commons.

5 Die »Bischofsmütze« bei Salzburg. Alte Ansichtskarte. *Archiv Wegmann*.

6 Cornelis Bega (1631 oder 1632–1664): Man Looking Through Window, about 1650. *Rijksmuseum Amsterdam* (gemeinfrei)

7 Fritz von Uhde (1848–1911): Frau neben dem Fenster, um 1890. Öl auf Karton, 34 x 24 cm. *Belgrad Nationalmuseum*.

8 Georg Friedrich Kersting (1785–1847): Paar am Fenster, ca. 1815. Öl auf Leinwand, 47 x 36.5 cm. *Museum Georg Schäfer*. Bild: Wikimedia commons.

9 Franz Skarbina (1849–1910): Näherin am Fenster. Öl auf Papier, auf Holz, 28,3 x 19 cm. *bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders*.

- 10 Adolph Menzel (1815–1905): Balkonzimmer, 1845. Öl auf Pappe, 58 × 47 cm. *Alte Nationalgalerie Berlin*. Bild: Wikimedia commons.
- 11 Carl Blechen (1798–1840): Blick über Dächer und Gärten, um 1833–1835. Öl auf Papier, auf Pappe, 20 × 26 cm. *bpk / Nationalgalerie, SMB / Reinhard Saczewski*.
- 12 John Everett Millais (1829–1896): My Second Sermon, 1864. Watercolor. *Victoria and Albert Museum*, London. Bild: Wikimedia commons.
- 13 Adolph von Menzel (1815–1905): Piazza d’Erbe in Verona, 1884. Öl auf Leinwand, 73,5 × 127 cm. *Galerie Neue Meister*, Dresden. Bild: Wikimedia commons.
- 14 Claude Lorrain (1600–1682) (zugeschr.): Landschaft mit Sonnenuntergang, 1. Hälfte des 17. Jhs. Öl auf Leinwand, 85 × 60 cm. Kopenhagen, *Den Kongelige Maleri- og Skulptursamling*. CC creative commons.
- 15 Moritz von Schwind (1804–1871): Der heilige Ludwig findet die Brote unter St. Elisabeths Mantel in Rosen verwandelt. Alte Ansichtskarte. Archiv Wegmann.
- 16 François Clouet (1510–1572): Mary, Queen of Scots (In white mourning), 1561. Painting, oil on panel, 32,9 × 27,4 cm. *Scottish National Gallery*, Holyrood Palace, Edinburgh. Bild: Wikimedia commons.
- 17 Ludwig Knaus (1829–1910): Gedankenverloren, 1884. Öl auf Leinwand, 28 × 22,2 cm. *Christie’s*. Wikimedia commons.
- 18 Gnadenbild von Oberelchingen («Auxiliatrix Elchingensis»), Liebfrauenmünster (Marienkapelle), Wolframs-Eschenbach, Landkreis Ansbach. Bild: Andreas Praefcke, Wikipedia commons.
- 19 Cupid and Psyche. Radierung von Isaac Beckett (1652–1688) nach Alessandro Turchi (1578–1649). Druck aus dem frühen 18. Jh. Internetlink erloschen.
- 20 Peter Paul Rubens (1577–1640): Psyche und der schlafende Amor, etwa 1636. Öl auf Holz, 26 × 25 cm. *Musée Bonnat Bayonne*. Bild: Wikimedia commons.

Gartengespräche.

Über einige Korrespondenzen zwischen Theodor Fontanes *Effi Briest* (1895), Johann Wolfgang von Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809) und Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855)

Oliver Sill

Theodor Fontanes Verhältnis zu Goethes literarischem Werk war überaus zwiespältig. Mit Blick auf *Die Wahlverwandtschaften* bemerkt er am 23. Juli 1870 in einem Brief an Karl Zöllner: »[...] ich bewundre es und finde es tief-langweilig.«¹ Doch ist es nicht allein entstehende Langeweile des Lesers Theodor Fontane, die ihn in kritischer Distanz zu Goethes Ehebruchsroman hielt. Auch die Figurenanlage, namentlich Ottilies Wandlung nach dem von ihr verschuldeten Tod des Kindes, erschien ihm unglaublich, nicht »psychologisch richtig«² – so Fontane in seinen *Notizen über die Wahlverwandtschaften* aus dem Jahre 1870.

Viele Jahre später, im Februar 1896, schickt Friedrich Spielhagen das Manuskript seines Essays *Einst und Jetzt. »Die Wahlverwandtschaften« und »Effi Briest«* an den Schriftstellerkollegen Theodor Fontane – wohl auch in der Hoffnung, dass Fontanes gute Beziehung zum Verleger Julius Rodenberg behilflich sein könnte bei dem Versuch, seine Studie in der *Deutschen Rundschau* zu publizieren. Wie von Fontane vermutet, lehnte Goethe-Bewunderer Rodenberg ab, während Fontane selbst in seiner Korrespondenz mit Friedrich Spielhagen dessen Kernthese ausdrücklich beipflichtet, dass die Erzähltechnik der *Wahlverwandtschaften* »antiquiert«³ sei. Woran sich Spielhagen und mit ihm Fontane rieben, war insbesondere die auktoriale Erzählhaltung in Goethes Roman, die beständige Präsenz einer Erzählinstanz, die in souveräner Manier das gestaltete Geschehen unterbricht und kommentiert. »Das Hineinreden des Schriftstellers ist fast immer von Übel, mindestens überflüssig«, so Fontane an Spielhagen am 15. Februar 1896: »Und was überflüssig ist, ist falsch. Allerdings wird es mitunter schwer festzustellen sein, wo das Hineinreden beginnt. [...] Nur des Urteilens, des Predigens, des klug und weise Seins muß er sich enthalten.«⁴

Sei es im Jahre 1870 oder ein Vierteljahrhundert später: Theodor Fontanes Verhältnis zu Goethes *Wahlverwandtschaften* war und blieb von skeptischer Distanz gekennzeichnet. Aber, so fragt sich, worin lag dann für Fontane das Bewundernswerte dieses Romans? Sollte sein Hinweis gegen-

über Karl Zöllner sich bewundere es (nichts anderes gewesen sein als eine pflichtschuldige Verbeugung, zu der auch Theodor Fontane sich genötigt sah in einer Zeit nahezu grenzenloser Goetheverehrung? Ich meine: nein. Um allerdings näher zu bestimmen, worin denn wohl das Bewundernswerte des Goethe-Romans für den Autor von *Effi Briest* bestanden haben könnte, bedarf es eines genaueren Vergleichs beider Romane. Dabei möchte ich mich an dieser Stelle beschränken auf die jeweils ersten beiden Kapitel: Eingangskapitel, die in ihrem expositorischen Charakter sowohl in den *Wahlverwandtschaften* als auch in *Effi Briest* für den weiteren Verlauf der jeweiligen Handlung von überragender Bedeutung sind.

Bereits ein erster Blick offenbart deutliche Parallelen. Zunächst einmal sind die Schauplätze vergleichbar: dort ist es die schattige »Mooshütte«⁵ im Park des ländlich gelegenen Schlosses von Eduard und Charlotte; hier ist es ein schattiger Ort auf der »Gartenseite«⁶ des Herrenhauses Hohen-Cremmen mit seiner weitläufigen parkähnlichen Anlage. In beiden Romanen handelt es sich also um Schauplätze, die durchaus geeignet sind, um Unterhaltungen von erstem Charakter zu führen. In den *Wahlverwandtschaften* führen Eduard und Charlotte ein solches Gespräch; ein Gespräch, in dem es nicht zuletzt um die Zukunft Ottilies geht. In *Effi Briest* hingegen unterhält sich Luise von Briest mit ihrer Tochter. Doch auch hier geht es, wenn auch verdeckt, um die Zukunft Effis, über die letztlich allerdings schon vorher entschieden worden ist. Dabei finden beide Unterhaltungen gewissermaßen in Fortsetzung statt. Das Gespräch zwischen Eduard und Charlotte wird im ersten Kapitel aufgenommen und »des andern Tags«⁷ im zweiten Kapitel fortgeführt. Auch das Gespräch zwischen Effi und ihrer Mutter beginnt im ersten Kapitel, wird dann durch das Spiel Effis mit den eben eingetroffenen Freundinnen unterbrochen, um im zweiten Kapitel seine Fortsetzung und seinen Abschluss zu finden. Damit nicht genug: Nahezu beiläufig wird in beiden Romanen die so entscheidende Vorgeschichte in Handlung und Dialog der Auftaktkapitel eingeflochten: dort die wechselvolle Liebesgeschichte Eduards und Charlottes bis zum heutigen Tag; hier die amouröse Vorgeschichte zwischen der damals noch jugendlichen Luise und dem ebenso jungen Leutnant Geert von Innstetten.

»Der Anfang ist immer das entscheidende. Hat mans darin gut getroffen, so muß der Rest mit einer Art von innerer Nothwendigkeit gelingen«⁸, betont Theodor Fontane im Brief vom 3. Juni 1879 an Mathilde von Rohr. *Effi Briest* stellt dies unter Beweis – nicht anders als Goethes *Wahlverwandtschaften*. Und deshalb verdienen die beiden Romananfänge auch besondere Aufmerksamkeit.

In der vollständigen Symmetrie seiner beiden Hälften erscheint das Gespräch zwischen Eduard und Charlotte zu Beginn der *Wahlverwandtschaften* geradezu als Idealtypus einer von wechselseitigem Respekt getragenen Kommunikation auf Augenhöhe. Am ersten Tag ist es Eduard, der den

Anfang macht: »Da wir denn ungestört hier allein sind, sagte Eduard, und ganz ruhigen, heiteren Sinnes, so muß ich dir gestehen, daß ich schon einige Zeit etwas auf dem Herzen habe, was ich dir vertrauen muß und möchte [...].«⁹ Charlotte, »freundlich entgegenkommend«¹⁰, fragt, worum es gehe. Und Eduard verleiht wortreich seinem Wunsch Ausdruck, den gemeinsamen Freund, den Hauptmann, aufs Schloss holen zu wollen, um ihn aus einer recht betrüblichen Lage zu befreien. Dazu aufgefordert, nun auch »recht frei«¹¹ zu sprechen, formuliert Charlotte ihre Bedenken und bittet um etwas Aufschub vor einer Entscheidung. Am nächsten Tag ist es Charlotte, die den Auftakt macht: »Wenigstens, mein Lieber, fuhr sie fort, sollst du gewahr werden, daß deine Wünsche, die freundliche Lebhaftigkeit, womit du sie ausdrückst, mich nicht ungerührt, mich nicht unbewegt lassen. Sie nötigen mich zu einem Geständnis. Ich habe dir bisher auch etwas verborgen. Ich befinde mich in einer ähnlichen Lage wie du [...].«¹² Und nun verleiht Charlotte wortreich ihrem Wunsch Ausdruck, das geliebte Pflegekind Ottilie aufs Schloss holen zu wollen, um sie aus einer recht betrüblichen Lage zu befreien. Und Charlotte schließt mit den Worten: »Du siehst, wir tragen beiderseits dieselben Sorgen in einem treuen, freundschaftlichen Herzen.«¹³ Die vollständige Offenlegung der jeweiligen Beweggründe, das ruhige Zuhören, der Verzicht auf jeden raschen Einwurf, die ruhige Erörterung des Für und Wider ohne den leisesten Vorwurf: das gestaltete Gespräch zwischen Charlotte und Eduard wird zum Spiegel einer Ausgangssituation, in der alle Kräfte ausbalanciert zu sein scheinen, in der eheliche Harmonie das alltägliche Miteinander bestimmt. Schließlich ist es Eduard überlassen, die einzig mögliche Schlussfolgerung zu ziehen: »Nimm Ottilien, laß mir den Hauptmann, und in Gottes Namen sei der Versuch gemacht!«¹⁴

Das Auftaktgespräch in *Effi Briest* führen nicht die Eheleute, sondern Luise von Briest mit ihrer siebzehnjährigen Tochter Effi. Das aber ist längst nicht der einzige Unterschied. Fontane übernimmt die Idee des so folgenreichen Eingangsdialogs, um sie in ihr krasses Gegenteil zu verkehren. Denn was dort zwischen Mutter und Tochter zur Sprache kommt, hat nichts zu tun mit einem Gespräch auf Augenhöhe. Das Ziel einer glänzenden Partie für die – noch ahnungslose – Tochter fest im Blick, ist es hier Luise von Briest, die die Regiefäden in der Hand hält. Was da gesprächsweise vorgeführt wird, ist eher ein abgekartetes Spiel. Wohl wissend, dass es ohne Effis Zustimmung nicht gehen wird, ertastet Luise gleich zu Beginn die Gefühls- und Stimmungslage ihrer Tochter. Auf Effis scherzhaft gemeinten Vorwurf, »Warum kriege ich keine Staatskleider? Warum machst du keine Dame aus mir?«, antwortet Luise mit einer Gegenfrage: »Möchtest du's?« Würde Effi dies bejahen, könnte Luise ihre Tochter an ihre eigenen Worte erinnern, wenn Effi zögern sollte, den Antrag Geert von Innstettens anzunehmen. Doch Effi durchkreuzt vorerst die mütterliche Strategie und antwortet:

»Nein.«¹⁵ Unterhalb des vermeintlich von Liebe und Fürsorge getragenen Gesprächs öffnet sich ein Raum des Ungesagten, dessen Konturen im Wissen um die Beweggründe Luises nur noch deutlicher hervortreten, wenn es unmittelbar im Anschluss an Effis »Nein« heißt: »Und dabei lief sie auf die Mama zu und umarmte sie stürmisch und küßte sie.«

Damit nicht genug. Luises vorgebliche Sorge, »Nicht so wild Effi, nicht so leidenschaftlich«¹⁶, ist in Wahrheit Ausdruck ihrer Befürchtung, dass Effis kindlicher Übermut unvorteilhaft auf Geert von Innstetten wirken könne. Doch die noch immer ahnungslose Tochter, erhitzt und zerzaust vom übermütigen Spiel mit den Freundinnen¹⁷, weiß die Mutter zu beruhigen: »[...] du weißt, ich kann auch rasch sein, und in fünf Minuten ist Aschenpuddel in eine Prinzessin verwandelt.«¹⁸ Dann aber besinnt sich Luise eines Besseren und erkennt, dass es für einen Mann womöglich sehr viel reizvoller ist, ein Aschenpuddel vorgeführt zu bekommen. Indem sie Effi anweist, so zu bleiben, wie sie ist, verdeutlicht sich ein weiteres Mal der Charakter eines Gartengesprächs, in dem das verheimlichte Wissen und das strategische Geschick der Mutter dazu dienen, die hoffnungslos unterlegene Tochter den eigenen Wünschen gemäß zu lenken: »Frau von Briest aber [...] hielt plötzlich die schon forteilende Effi zurück, warf einen Blick auf das jugendlich reizende Geschöpf, das [...] wie ein Bild frischesten Lebens vor ihr stand, und sagte beinahe vertraulich: »Es ist am Ende das beste, du bleibst wie du bist. Ja, bleibe so. Du siehst gerade sehr gut aus. [...] Ich muß dir nämlich sagen, meine süße Effi [...], daß Baron Innstetten eben um deine Hand angehalten hat.«¹⁹ Zuletzt zückt Luise die höchste aller mütterlichen Trumpfkarten und gibt der überrumpelten Effi mit auf den Weg, was sie »von meiner klugen Effi« erwartet: »Er ist freilich älter als du, was alles in allem ein Glück ist, dazu ein Mann von Charakter, von Stellung und guten Sitten, und wenn du nicht »nein« sagst, was ich von meiner klugen Effi kaum denken kann, so stehst du mit zwanzig da, wo andere mit vierzig stehen.«²⁰

In Goethes Roman steht das Gespräch zwischen Eduard und Charlotte am Anfang einer Entwicklung, in der sich die wahlverwandtschaftliche Dynamik Zug um Zug entfaltet: Nach dem Erscheinen des Hauptmanns und dann Ottilies wird die auf dem Schloss herrschende Harmonie zwischen den Eheleuten zunächst unmerklich, dann immer rascher aus dem Gleichgewicht gebracht und schließlich zerstört. Es ist ein den Menschen Entzogenes – man mag es eine höhere Macht, ein Verhängnis oder Schicksal nennen – das die Katastrophe heraufbeschwört. Anders im Falle von *Effi Briest*. Hier markiert das Auftaktgespräch zwischen Mutter und Tochter den Ausgangspunkt einer nicht minder verhängnisvollen Entwicklung, in der die noch junge Effi im weiteren Verlauf ihres kurzen Lebens zum Spielball unterschiedlichster Interessen wird und schließlich daran zerbricht. Hier aber wäre es falsch, von einer höheren, den Menschen entzogenen Macht zu sprechen. Denn hier sind es die Wünsche und Interessen Luise von Briests,

die letztendlich die Katastrophe heraufbeschwören. Wie ein unsichtbarer Faden durchzieht die Schuld der Mutter den ganzen Roman und liefert die Antwort auf jene Frage, die Luise, am Grab ihrer Tochter stehend, zuletzt an ihren Mann richtet: »Ob *wir* nicht doch vielleicht schuld sind?«²¹

Bevor Charlotte im ersten Kapitel der *Wahlverwandtschaften* ihre Gedanken äußert, den Hauptmann aufs Schloss einzuladen, erinnert sie Eduard noch einmal an die verwickelten Umstände, die zu ihrem jetzt gemeinsam genossenen Glück geführt haben: »Mag ich doch so gern unserer frühesten Verhältnisse gedenken! Wir liebten einander als junge Leute recht herzlich; wir wurden getrennt; du von mir, weil dein Vater, aus nie zu sättigender Begierde des Besitzes, dich mit einer ziemlich älteren, reichen Frau verband; ich von dir, weil ich, ohne sonderliche Aussichten, einem wohlhabenden, nicht geliebten, aber geehrten Manne meine Hand reichen mußte. Wir wurden wieder frei; du früher, indem dich dein Mütterchen im Besitz eines großen Vermögens ließ; ich später, eben zu der Zeit, da du von Reisen zurückkamst. So fanden wir uns wieder. Wir freuten uns der Erinnerung, wir liebten die Erinnerung, wir konnten ungestört zusammenleben.«²² Erst das Ableben gleich beider Ehegatten, mithin ein doppelter Zufall, ebnete also den Weg für die späte Heirat Eduards und Charlottes.

Im Vergleich dazu ist die Vorgeschichte in *Effi Briest* sehr viel einfacher. Jener Baron, der in Kürze Effi zum Traualtar führen wird, war einst die Jugendliebe ihrer Mutter Luise. Doch nicht aus deren Mund erfahren wir Lesende von den damaligen Ereignissen. Es ist Effi überlassen, ihren Freundinnen (und damit uns) das wiederzugeben, was sie von ihrer Mutter in Erfahrung gebracht hat: »Also Baron Innstetten! Als er noch keine Zwanzig war, stand er drüben bei den Rathenowern und verkehrte viel auf den Gütern hier herum, und am liebsten war er in Schwantikow drüben bei meinem Großvater Belling. Natürlich war es nicht des Großvaters wegen, daß er so oft drüben war, und wenn die Mama davon erzählt, so kann jeder leicht sehen, um wen es eigentlich war. Und ich glaube, es war auch gegenseitig.« / »Und wie kam es nachher?« / »Nun, es kam, wie's kommen mußte, wie's immer kommt. Er war ja noch viel zu jung, und als mein Papa sich einfand, der schon Ritterschaftsrat war und Hohen-Cremmen hatte, da war kein langes Besinnen mehr, und sie nahm ihn und wurde Frau von Briest.«²³

Eduard und Charlotte wurden von ihren Eltern verheiratet aus familiopolitischem Kalkül. Dasselbe Kalkül ließ Luise die Gattin des Ritterschaftsrats von Briest werden. Damals auf der Strecke blieb dort die Liebe zwischen Eduard und Charlotte, hier die Liebe zwischen Luise und Geert von Innstetten. Über diese offenkundigen Parallelen hinaus lässt sich zeigen, wie Fontane die komplizierte Vorgeschichte in Goethes Roman entflechtet, um sich gleichwohl mit *Effi Briest* einzuschreiben in das von Goethe kreierte Genre des Ehebruchsromans.²⁴ Zugespitzt formuliert: Mit der Figur Luise von Briest entwirft Theodor Fontane *auch* eine andere Geschichte

der Charlotte. Im Unterschied zu Goethes Charlotte ist Luise von Briest noch immer mit ihrem ersten Mann verheiratet, dem sie aus familienpolitischem Kalkül das Ja-Wort gegeben hat, geben musste. Allerdings stirbt der erste Gatte bei Fontane nicht, um den Weg frei zu machen für eine auf Liebe gegründete Wiederverheiratung (mit Geert von Innstetten) – im Gegenteil: der Ritterschaftsrat von Briest ist ein »wohlkonservierter Fünziger von ausgesprochener Bonhommie«²⁵. Folglich gilt die Sorge auch nicht einer »geliebten Pflgetochter«²⁶, wie bei Goethe, sondern der eigenen Tochter und deren Zukunft. Und da passt es glänzend ins familienpolitische Kalkül, dass der »alte Freund aus ihren Mädchentagen«²⁷, der jetzige Baron von Innstetten, nicht nur eine außerordentliche Karriere hingelegt hat, sondern überdies noch immer ledig ist, trotz seiner achtunddreißig Jahre. Anders als Eduard für Charlotte, ist Geert für Luise nicht zu haben. Und so rückt Effi – als Stellvertreterin – an jene Stelle an der Seite Geerts, die die Liebe eigentlich Luise zudedacht hatte.

Damals, als Charlotte sich noch auf ewig gebunden glaubte an den »nicht geliebten, aber geehrten«²⁸ ersten Gatten, hatte sie eine Verbindung zwischen dem bereits frei gewordenen Eduard und Ottilie in Erwägung gezogen. Dies erfahren wir aus einem Einschub des Erzählers im zweiten Kapitel der *Wahlverwandtschaften*: »Sie [Charlotte] hatte nämlich damals dem von Reisen zurückkehrenden Eduard Ottilien absichtlich vorgeführt, um dieser geliebten Pflgetochter eine so große Partie zuzuwenden; denn an sich selbst in bezug auf Eduard dachte sie nicht mehr.« Der Plan scheiterte jedoch, weil Ottilie – jedenfalls damals – nicht »den mindesten Eindruck«²⁹ auf Eduard machte. Anders bei Fontane: Denn Effi, »das jugendlich reizende Geschöpf«³⁰, hat durchaus Eindruck auf Geert von Innstetten gemacht. Und deshalb wird er gleich eintreffen, um nun um Effis Hand anzuhalten.

All dies zeigt, wie Theodor Fontane – auf der Grundlage einer genauen Lektüre der *Wahlverwandtschaften* – das Vorgefundene aufgegriffen und in durchaus eigenständiger Weise umgearbeitet hat. Und dennoch wird Goethes Roman als zentrale Bezugsfolie von *Effi Briest* erkennbar. Neunzig Jahre nach dem Erscheinen der *Wahlverwandtschaften* bedient sich Fontane dieses Romans als Vorlage, um seinerseits einen Ehebruchsroman zu verfassen, der der veränderten historisch-gesellschaftlichen Situation des Kaiserreichs Rechnung trägt. – Dabei könnte man es belassen, wäre da nicht ein weiterer Roman, der in unübersehbarer Weise Fontane als zweite Bezugsfolie bei der Gestaltung seiner beiden Eingangskapitel von *Effi Briest* gedient hat. Ich meine Gustav Freytags *Soll und Haben* aus dem Jahre 1855.

Bereits im Jahr seines Erscheinens hatte Theodor Fontane im *Literaturblatt des deutschen Kunstblattes* Freytags Roman besprochen und als »erste Blüte des modernen Realismus«³¹ ausdrücklich hervorgehoben. Nun aber gestaltet Fontane die Eingangskapitel seines berühmtesten Romans nicht nur in Auseinandersetzung mit Goethes *Wahlverwandtschaften*, sondern

auch in deutlicher Anlehnung an jene frühen Kapitel von *Soll und Haben*, in denen das Herrenhaus, der Garten und der Teich des Freiherrn von Rothsattel vorgestellt werden; frühe Kapitel, in denen sich die Mutter zunächst mit ihrer noch kindlich verspielten Tochter Lenore unterhält und in denen gleich im Anschluss der Freiherr Oscar von Rothsattel und seine Gattin Elsbeth ein ernstes Gespräch über Lenores Zukunft führen, an dessen Ende wiederum eine Entscheidung von unabsehbaren Folgen getroffen wird.

Im weit verzweigten Handlungsgeflecht von *Soll und Haben* bildet die Geschichte der Rothsattels nur einen, wenn auch bedeutenden Handlungsstrang. Im Mittelpunkt aber steht zweifellos Anton Wohlfart, der nach dem Tod seiner Eltern im Alter von achtzehn Jahren seine Heimatstadt verlässt, um nach Breslau zu wandern. Sein Weg führt ihn zufällig am Herrenhaus der Rothsattels vorbei, zufällig begegnet er dort Lenore und verliebt sich sogleich in die schöne, »fast erwachsene«³² Adelstochter, die dem aus bescheidenen Verhältnissen stammenden Anton wie eine Prinzessin erscheint. Effi wird später mit den Freundinnen auf den Teich von Hohen-Cremmen hinausrudern; hier rudert Lenore den »verzauberten« Anton über den Teich, damit er »drüben«³³ seinen Weg fortsetzen kann. Eingebettet in dieses übergeordnete Handlungsgefüge ereignen sich die eben erwähnten Gespräche zwischen Mutter und Tochter bzw. zwischen Elsbeth und Oscar von Rothsattel, übrigens ein »Baron im besten Mannesalter«³⁴ – wie schon Eduard und später Geert von Innstetten.

Effi, temperamentvoll, schlagfertig, verspielt; diese Effi ist in wesentlichen Zügen nach dem Bilde Lenores gezeichnet, wie es Fontane in Gustav Freytags Roman vorgefunden hat. Während Elsbeth von Rothsattel »in einer Gartenlaube [...] in den neuen Journalen«³⁵ blättert, sitzt Luise von Briest mit »ihrer Stickerei«³⁶ auf dem schattigen »Fliesengang« auf der bevorzugten »Gartenseite«³⁷ des Herrenhauses. Beide schauen auf und beobachten ihre Töchter: Lenore treibt allerlei Unfug mit ihrem Pony, dem sie »aus Blumen und Zeitungspapier eine groteske Halskrause«³⁸ geformt hat; Effi hingegen macht »nach links und rechts ihre turnerischen Drehungen«³⁹. Lenore, durch die Blicke der Mutter aufmerksam geworden, »flog wie eine Libelle zu den Füßen der Mutter«⁴⁰; ihr gleich »flog Effi von neuem über das Rondell hin«⁴¹. Beide, Lenore und Effi, sind voller Ungestüm und dabei von graziler Leichtigkeit. Deshalb ist es auch kein Wunder, dass beide Mütter ihre fast erwachsenen Töchter in einer Mischung aus Zuneigung und Sorge betrachten. Elsbeth bemerkt zu Lenore: »Du bist mein gutes, wildes Mädchen«, ergänzt jedoch, dass es nun an der Zeit sei, »daß du etwas Ordentliches lernst«⁴². Die stürmische Effi wiederum wird von der aufblickenden Mutter mit den Worten empfangen: »Effi, eigentlich hättest du doch wohl Kunstreiterin werden müssen.«⁴³ Eben daran denkt auch Anton, als er »die schlanke Gestalt« Lenores auf ihrem »schwarzen Pony«⁴⁴ zum ersten Mal

erblickt: »Nur einmal hatte Anton eine Kunstreiterin gesehen [...]. Schon damals hatte er mit unsäglicher Bewunderung die schöne Reiterin betrachtet, und jetzt war er ganz der Mann, dasselbe Gefühl womöglich in stärkerem Grade zu empfinden.«⁴⁵

Lenore und Effi – beide bieten »ein Bild frischesten Lebens«, beide sind »jugendlich reizende Geschöpf[e]«⁴⁶. Die Figuren Lenore und Effi sind eingebunden in eine jeweilige Gartenszene, die bis in einzelne Handlungselemente hinein parallel gestaltet sind. Doch darf man darüber nicht außer Acht lassen, dass der jeweilige Kontext ein höchst unterschiedlicher ist. In *Soll und Haben* ist in der Tat noch alles eitel Sonnenschein. Denn das Unglück der Familie Rothsattel beginnt erst mit dem fatalen Entschluss des Freiherrn, sich auf die windigen »Geldgeschäfte«⁴⁷ des Geschäftsmanns Ehrenthal einzulassen. Fontane hingegen baut den Kontext des sonnigen Idylls in radikaler Weise um. Hier ist es allein noch Effi, die arglos die letzten Stunden jugendlicher Unbeschwertheit genießt. In *Soll und Haben* ist es allmählich an der Zeit, über Lenores Zukunft nachzudenken und zu sprechen; in *Effi Briest* ist hingegen bereits entschieden worden über die Zukunft der Tochter.

Luise von Briest ist hier die treibende Kraft. Folglich tritt Briest erst am Ende des zweiten Kapitels in Erscheinung, unmittelbar nachdem die Würfel gefallen sind, nachdem Effi von ihrer Mutter ins Bild gesetzt worden ist. Briest, der keinen Vornamen hat und immer nur Ritterschaftsrat ist, dieser Briest, der sich stets dann ins vermeintlich »weite Feld« flüchtet, wenn sich die Frage nach der eigenen Verantwortung stellen wird – dieser Briest ist das Gegenstück zum Baron von Rothsattel, der zu Beginn von *Soll und Haben* noch ganz in dem Bewusstsein lebt, als Familienoberhaupt eine glückliche Hand zu besitzen. Wie Eduard und Charlotte zu Beginn der *Wahlverwandtschaften* in der Mooshütte, führen Oscar und Elsbeth von Rothsattel in der Gartenlaube ein ernstes Gespräch über die Zukunft ihrer Tochter. Einigkeit besteht nicht nur darin, dass es beiden schwerfallen würde, auf Lenores Anwesenheit zu verzichten, sondern auch darin, dass Lenore in der Stadt eine bessere Erziehung erhalten könnte. So gehen Ottilie und Lenore entgegengesetzte Wege. Ottilie wird das städtische Mädchenpensionat verlassen, um sich fortan unter dem erzieherischen Einfluss Charlottes auf dem ländlich gelegenen Schloss weiterzuentwickeln; Lenore dagegen verlässt das Land, um fortan in der höfischen Umgebung der Stadt jene Erziehung zu erhalten, die für eine Tochter aus vornehmem Hause unabdingbar ist. Und so beschließt der Baron – wie damals Eduard in der Mooshütte – das so harmonisch und einvernehmlich verlaufende Gespräch mit seiner Gattin, indem er verkündet: »Wir ziehen schon diesen Winter nach der Hauptstadt.« / Überrascht erhob sich die Baronin. »Guter Oscar!« rief sie gerührt aus.«⁴⁸

Johann Wolfgang von Goethes *Wahlverwandtschaften*, Gustav Freytags *Soll und Haben* und Theodor Fontanes *Effi Briest*: alle drei Romane entfalten im Fortgang ihrer jeweiligen Handlung weit auseinander strebende

Darstellungsabsichten. Das aber ändert nichts an der Nähe eines ästhetischen Verfahrens, in dem in der vermeintlichen oder tatsächlichen Idylle gepflegter Gärten gesprächsweise Entscheidungen getroffen werden, die nicht nur für die Zukunft von Otilie, Effi und Lenore von entscheidender Bedeutung sind, sondern auch Folgen zeitigen, die nicht absehbar gewesen sind und durchaus verhängnisvollen Charakter besitzen.

Anmerkungen

1 Theodor Fontane: *An Karl Zöllner*. In: HFA IV, 2. 1979, S. 324 f, hier S. 325.

2 Theodor Fontane: *Notizen über die Wahlverwandtschaften*. In: Theodor Fontane: *Aufsätze und Aufzeichnungen. Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Jürgen Kolbe. Frankfurt/M. u.a. 1979, S. 273 f, hier S. 273.

3 Theodor Fontane: *An Friedrich Spielhagen*. In: HFA IV, 4. 1982, S. 536 f, hier S. 537.

4 Theodor Fontane: *An Friedrich Spielhagen*. In: Fontane, wie Anm. 3, S. 533.

5 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Band 6. Romane und Novellen I. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese. München 1982, S. 242–490, hier S. 243.

6 Theodor Fontane: *Effi Briest. Roman*. Mit einem Nachwort neu hrsg. von Helmuth Nürnberger. München 1995, S. 7.

7 Goethe, wie Anm. 5, S. 250.

8 Theodor Fontane: *An Mathilde von Rohr*. In: HFA IV, 3. 1980, S. 23 f, hier S. 23.

9 Goethe, wie Anm. 5, S. 243.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 245.

12 Ebd., S. 250.

13 Ebd., S. 252.

14 Ebd.

15 Fontane, wie Anm. 6, S. 9.

16 Ebd.

17 Zum Spiel mit Bertha, Hertha und Hulda, in dessen Mittelpunkt der von Effi ausgerufene ›Trauervokal u‹ steht, vgl. Oliver Sill: *Theodor Fontane – neu gelesen. Aktualität und Geschichtlichkeit eines Klassikers. Fontane-Studien I*. Bielefeld 2019, S. 23–27.

18 Fontane, wie Anm. 6, S. 17.

19 Ebd., S. 17 f.

20 Ebd., S. 18.

21 Ebd., S. 295.

22 Goethe, wie Anm. 5, S. 246.

23 Fontane, wie Anm. 6, S. 12 f.

24 Zur ungebrochenen Strahlkraft der *Wahlverwandtschaften*, die selbst noch Gegenwartsautoren wie Martin Walser, Dieter Wellershoff, Uwe Timm oder Bodo Kirchhoff in manchen ihrer Werke maßgeblich beeinflusst, vgl. Oliver Sill: *Sitte – Sex – Skandal. Die Liebe in der Literatur seit Goethe*. Bielefeld 2009 sowie: Oliver Sill: *Sexualität und Sehnsucht. Die Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2016.

25 Fontane, wie Anm. 6, S. 18.

26 Goethe, wie Anm. 5, S. 253.

27 Fontane, wie Anm. 6, S. 10.

28 Goethe, wie Anm. 5, S. 246.

29 Ebd., S. 253.

30 Fontane, wie Anm. 6, S. 17.

- 31 Theodor Fontane: *Gustav Freytag. Soll und Haben. Ein Roman in drei Bänden*. In: Fontane, wie Anm. 2, S. 95–110, hier S. 96.
- 32 Gustav Freytag: *Soll und Haben. Roman in sechs Büchern*. Waltrop und Leipzig 2002, S. 14.
- 33 Freytag, wie Anm. 32, S. 17.
- 34 Goethe, wie Anm. 5, S. 242.
- 35 Freytag, wie Anm. 32, S. 31.
- 36 Fontane, wie Anm. 6, S. 8.
- 37 Ebd., S. 7.
- 38 Freytag, wie Anm. 32, S. 31.
- 39 Fontane, wie Anm. 6, S. 8.
- 40 Freytag, wie Anm. 32, S. 31.
- 41 Fontane, wie Anm. 6, S. 16.
- 42 Freytag, wie Anm. 32, S. 32.
- 43 Fontane, wie Anm. 6, S. 8.
- 44 Freytag, wie Anm. 32, S. 14.
- 45 Ebd., S. 15.
- 46 Fontane, wie Anm. 6, S. 17.
- 47 Freytag, wie Anm. 32, S. 29.
- 48 Ebd., S. 34.

Obsoleter Gesten – Siegel und Brief in Theodor Fontanes Romanen

Nils C. Ritter

Einleitung oder: Können Kulturtechniken obsolet werden?

1865, am Vorabend der Einführung von Postkarten, bezeichnet der spätere Generalpostdirektor des Deutschen Reiches, Heinrich von Stephan in einer Denkschrift die Wandlung des Briefes von antiker Schriftrolle zum modernen Briefumschlag als Geschichte der Vereinfachung und Verkleinerung. Diese sei geprägt durch »achtbare Bräuche, [...] flüchtige Moden wie [...] geschäftliche Bedürfnisse«.¹ Von Stephan beschreibt damit die wesentlichen materiellen und logistischen Bedingungen des »Gedankentransports«² Brief und ebenso die Vitalität und Kontingenz einer Kulturtechnik. Von Stephan übersieht jedoch, dass sich Gebrauchsroutinen von ihren Bedingungen lösen können. Denn die alten und langlebigen Kulturtechniken, die das System Brief formen und prägen, unterliegen nicht unbedingt quasi-evolutionären Wandlungen, sondern können sich im Reproduzieren mitunter selbst überleben. Ab dem Moment ihrer technischen, administrativen oder auch gesellschaftlichen Überholung werden sie dann zu Relikten kultureller Praktiken und gehen in ein Bewusstsein über, das man durchaus als ein archäologisches bezeichnen kann. Denn Archäologie kann auch die jeweilige Gegenwart erforschen, sie sucht nicht unbedingt nur nach dem Alten, sondern nach dem heute noch wirksamen, indem sie Bedingungen der Gegenwart offenlegt, die mitunter in uralten Kulturtechniken zurückverfolgt werden können.³ Häufig manifestieren sich solche Praktiken in der Reproduktion von Mensch-Ding-Bewegungen. Die Büroklammer beispielsweise ist so ein Ding, das trotz ubiquitärer Präsenz nicht ins Bewusstsein eindringt, jedoch stets präsent ist. Sie ist dem Gestaltungstheoretiker Gert Selle zufolge Teil einer Struktur, die aus Ritualen, Gesten und Erfahrungsinterpretationen täglicher Wahrnehmung besteht.⁴ Dinge können also selbstverständlich werden, kollektive Gebrauchserfahrungen vertreten, die teils unbewusst ablaufen, sich scheinbar von selbst reproduzieren und unterhalb

des Radars eines Bewusstseins in alltägliche Handlungen und Bewegungen integriert sind.

Die Widerspenstigkeit, Banalität und Obsoleszenz einer archäologisch gewordenen, einer überdauernden Kulturtechnik, kann paradigmatisch anhand der Objektkategorie der Siegel in den Romanen Theodor Fontanes als eines aufmerksamen Beobachters der Präsenz, Ökonomie und auch Obsoleszenz solcher scheinbar unbewusster Prozesse nachgezeichnet werden, wie bei kaum einem anderen Autor des 19. Jahrhunderts.⁵ In den Texten Fontanes wird die Kulturtechnik des Siegelns, die aus fernsten Vergangenheiten stammt, nicht nur mit der jeweiligen Gegenwart verbunden, sondern Fontane geht noch einen Schritt weiter: In der Kulturtechnik des Siegelns offenbaren seine Figuren von *Vor dem Sturm* bis *Mathilde Möhring* scheinbar *en passant* ein beginnendes Schwellenbewusstsein für die eigene Zeitlichkeit, für zeitliche Widerstände, für die Prozessualität und Abgeschlossenheit von Vergangenheiten. Damit, so die zentrale These dieses Beitrags, werden Fontanes Texte zum Seismographen und gleichermaßen Produzenten beginnender Kommunikations- und Mentalitätswandel im späten 19. Jahrhundert.

Siegel als Akteure – die Botschaft des Siegelns

Doch bevor wir einen kursorischen Blick auf die siegelnden Figuren in Fontanes Romanen werfen, sei kurz auf die grundständigen Funktionen von Siegeln, die eingeschriebenen Eigenschaften und Botschaften des Versiegelns und darin die poetischen Potentiale dieser uralten Kulturtechnik verwiesen.

Versiegeln ist seit dem Altertum in administrativen, ökonomischen wie privaten Kommunikationsprozessen Signum von Autorität, Authentizität, Sicherung und Identität. Zudem ist es als Surrogat des Siegelnden persönliche oder institutionelle Signatur. Ein Siegel bürgt für den Absender, bestätigt und reproduziert zugleich ein ganzes Ordnungssystem. Ein Siegel ist Materielles und Ideelles zugleich, Werkzeug und Symbol. Siegelungen sind in nahezu allen Schriftkulturen belegt. Die Anfänge reichen zurück in die beginnende Schriftlichkeit in Mesopotamien in der frühen Bronzezeit.⁶ Ein Siegel besitzt eine Oberfläche mit negativ eingravierter Darstellung figürlicher, heraldischer, schriftlicher Natur. Beim Abdruck auf eine zunächst weiche, später erhärtende Masse, also Ton, Wachs oder Lack, hinterlässt es einen Abdruck in Relief. Erst jetzt ist seine Botschaft im Raum präsent und wirksam. Im Akt des Siegelns kann sich das Objekt theoretisch endlos reproduzieren und in den Raum einschreiben. Dies hat für die Bildlichkeit von Siegeln Konsequenzen, zumal für in funktionale Prozesse eingebundene Bilder und deren Strategien zur Aufmerksamkeitszuwendung.⁷

Bilder erzeugen – wahrnehmungspsychologisch gesprochen – ein Glaubhaftigkeitsplus. Wie Klaus Sachs-Hombach betont, ist die Neigung des Betrachters, etwas für wahr und gültig zu halten, bei Bildern höher als bei Schrift.⁸ Sie ermöglichen durch die hohe Geschwindigkeit der optischen Aufnahme auch ohne verbale Übersetzung eine rationale oder emotionale Erschließung und schaffen eine spezifische Dynamik des Erkennens und Erinnerns.⁹ Mittels dieses Effekts legitimiert das Bild den Siegelnden und dessen Absicht.

Im Gegensatz zu Schriftträgern und Kommunikationsweisen haben sich die Praktiken und Funktionen des Siegelns kaum verändert. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bestand ein Brief in der Regel aus einem zusammengefalteten Papierbogen ohne Umschlag mit Versiegelung. Danach sind Siegelungen durch die Einführung von Briefumschlägen, Poststempel, einheitlichem Porto für Standardbriefe mit Briefmarken (ab 1867), Briefkästen und standardisierten Postzeiten im Grunde obsolet geworden. Dennoch wurden v.a. private Briefe weiterhin versiegelt, mit einer Ausnahme: Bei der 1870 eingeführten Postkarte, die zunehmend briefliche Kurzkommunikation ersetzte, wurde auf das Siegeln weitgehend von Beginn an verzichtet.¹⁰ In den Texten des 19. Jahrhunderts ist das Versiegeln von Briefen und sonstigen schützenswerten oder zirkulierenden Objekten ubiquitär. Doch als kollektive Gebrauchserfahrung werden Siegel vor dem Hintergrund ihrer ab Mitte des Jahrhunderts zunehmenden Obsoleszenz auffallend. Sie treten als Träger einer uralten Kulturtechnik auf, zugleich präsentieren sie sich als Produzenten eines sich selbst reproduzierenden Ordnungssystems. Der Akt des Versiegeln transformiert das Schriftstück in einen Zwischenstatus: Es ist markiert und verschlossen, Absender und Adressat werden deutlich, ein Innen und Außen geschaffen, Kommunikation affirmiert. Der Text wird durch den applizierten Siegellack in seiner Materialität bestätigt und verstärkt. Zugleich verschließt und schützt die Siegelung den Text, was sie zu einem temporären Akt macht, da Siegelungen erbrochen werden, sobald der Text lesbar werden soll. Der Abdruck reichert das Geschriebene also mit eigener Materialität an, die – nach Aleida Assmann – zu einem unablösbaren Teil seiner Bedeutung wird.¹¹ Hierzu bedarf es also folgender materialer Grundlagen: Petschaft, Siegelwachs, Kerze, Papier, Stift, Umschlag.

Der profane Charakter des Verschließens qua Siegel erscheint in den meisten Texten Fontanes in einer frappanten Häufigkeit und Geläufigkeit. Doch seine Texte bergen noch eine singuläre Besonderheit, findet doch in den Partien der Romane, in denen Briefe geschrieben, versendet, zugestellt, geöffnet und gelesen werden, eine Wandlung im Bewusstsein der schreibenden/siegelnden und lesenden Figuren statt, wie ein exemplarischer Überblick zur epistolaren Kommunikation in *Vor dem Sturm*, *Graf Petöfy*, *Cécile*, *Unwiederbringlich*, *Effi Briest*, *Der Stechlin* und *Mathilde Möhring* offenbart.

Versiegelung als Schwellenbewusstsein

In Fontanes Roman *Vor dem Sturm* (1878) ist die Welt der Politik im Winter 1812/13 in Aufruhr, doch die Welt des Siegelns ist noch in Ordnung. Gutsherr Bernd von Vitzewitz erhält im Zuge seiner Planung zur Konspiration gegen die Franzosen Briefe in großem Format mit großem Siegel: »Jeetze übergab einen Brief, großes Format mit großem Siegel. Berndt erkannte Turganys Handschrift.«¹² Und sein Sohn Lewin findet in der seiner Wohnung einen Brief des Freundes Tubal: »Was ihm am meisten auffiel, war das unverhältnißmäßig große Siegel. Es war ersichtlich, daß der Inhalt gegen unbefugte Neugier hatte sichergestellt werden sollen.«¹³ Gemeint sind jedoch nicht die Franzosen, sondern Lewins geschwätzige Vermieterin.

Auch in *Unwiederbringlich* (1892) ist Siegel an sich wenig auffällig. Gesiegelte Briefe verweisen als äußere Authentifizierung auf die Absender: »Asta aber eilte zurück, auf die Terrasse zu, und als sie halb herauf war, hielt sie schon einen Brief in die Höhe, an dessen Format und großem Siegel Graf und Gräfin unschwer erkannten, daß es ein dienstliches Schreiben sei«¹⁴.

Im Roman *Der Stechlin* (1898) kippt die Wahrnehmung. Das Versiegeln eines Briefs ist nicht nur obsolet geworden, auch Briefformat und Größenverhältnis des Siegels und Siegelns sind am Ende des Jahrhunderts nun auffallend unzeitgemäß, wie Woldemar beim Empfang eines Briefs seiner konservativen Tante Adelheid konstatiert:

Der andre Morgen rief Woldemar zeitig zum Dienst. Als er um neun Uhr auf sein Zimmer zurückkehrte, fand er auf dem Frühstückstisch Zeitungen und Briefe. Darunter war einer mit einem ziemlich großen Siegel, der Lack schlecht und der Brief überhaupt von sehr unmodischer Erscheinung, ein bloß zusammengelegter Quartbogen. Woldemar, nach Poststempel und Handschrift sehr wohl wissend, woher und von wem der Brief kam, schob ihn, während Fritz den Tee brachte, beiseite, und erst als er eine Tasse genommen und länger als nötig dabei verweilt hatte, griff er wieder nach dem Brief und drehte ihn zwischen Daumen und Zeigefinger. »Ich hätte mir, nach dem gestrigen Abend, heute früh was andres gewünscht als gerade diesen Brief.«¹⁵

Wie Tante Adelheid, so ist auch die Kulturtechnik des Siegelns ein wohlkonserviertes Stück Mittelalter. Mehr noch, die Dopplung von Briefsiegel und Poststempel bildet einen Konflikt der Übertragung: Im gespeicherten Wissen von Siegelabdruck und Poststempel treffen zwei Zeitalter aufeinander und kulminieren in der Materialität des Briefes. Briefbögen wurden in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zum Schutze des Briefgeheimnisses und auch ganz banal zum Verschließen versiegelt.¹⁶ 1849 wurde dies durch die Einführung von genormten Briefumschlägen aufgehoben, das Postwesen war zur Staatsangelegenheit geworden, und Briefe wurden mit der weiterschreitenden Verbreitung öffentlicher Medien, Telegramme,

Post- und Korrespondenzkarten nach und nach zu einer privateren Kommunikation.¹⁷ Gleichzeitig sank die Qualität des Papiers, weil sich industriell gefertigte Einheitspapiere mit hohem Säuregehalt durchsetzen.¹⁸

Die Verwendung des Quartbogens in Zeiten der Reichspost ist ebenso wie das alte Siegel Reflex, Rudiment oder Widerstand ständischen Bewusstseins. Fontanes Figuren beobachten oftmals anhand kommunikationstechnischer und -ökonomischer Entwicklungen Veränderungen und nehmen mittels dieser Beobachtungen kommunikative Justierungen von alt/veraltet und neu/modern vor. Mehr noch, in Korrespondenzen werden »mit kleinen Ausschlägen und Irritationen«¹⁹ ferne und mitunter große Ereignisse angezeigt. Siegel, Papierform, Format und Umfang der Briefsendung sind Gegenstand dieser Wahrnehmungen. Für Woldemar stiften gesiegelte Quartbögen in Anbetracht der Absenderin zwar keine Verwirrung, triggern aber innere Widerstände.

Ein retardierendes Moment – auch als Gegenbewegung zur modernen Kommunikation der Telegrafie – stellt sich in *Cécile* (1886) ein, wie Gordon in Berlin feststellt:

Als er nach einer Stunde müd' und abgespannt nach Hause kam, übergab ihm der Portier einen Brief und ein Telegramm. Der Brief war von Cécile, soviel sah er an der Aufschrift, und die Frage, woher die Depesche komme, war ihm deshalb, momentan wenigstens, gleichgültig. Er stieg hastig in seine Wohnung hinauf, um zu lesen [...]. Endlich erbrach er den Brief.²⁰

Wie selbstverständlich versiegelt die aristokratische Cécile ihren Brief an Robert von Leslie-Gordon, während Kommunikation und Neuigkeiten ihrer Zeit fast ausschließlich über die viel moderneren Telegramme, Zeitungsanzeigen oder Billets übermittelt werden und die Adressaten zu früh oder zu spät erreichen.²¹

Das Prüfen der Oberfläche und der Materialität des Briefes, die Begutachtung von Poststempel, Beschriftung und vor allem Versiegelung führt bei Fontanes Briefempfängern regelmäßig zu einem Innehalten, zu inneren Widerständen oder auch zu neuen Erwartungen. Das Siegel ist hierbei Überträger und Übertragenes zugleich: Wie eine Urkunde beglaubigt der gesiegelte Brief weniger den Inhalt als dessen Echtheit, »weswegen das beglaubigte Papier, anders als der Text, weniger in der ontologischen Ordnung der Lesbarkeit als in der Sichtbarkeit existiert: Man *sieht* ein Siegel, während man einen Text *liest*«²², so der Philosoph Knut Ebeling. Anders in *Graf Petöfy* (1883); Judith von Gundolskirchen, die Schwester des Grafen wendet sich in Form eingelegerter Briefe an dessen junge Frau, die *moderne* und weltläufige Schauspielerin Franziska:

»Im übrigen«, nahm der Graf wieder das Wort, während er unter Papieren umhersuchte, die neben ihm auf dem Tisch lagen, »im übrigen hat der Brief an mich auch eine Einlage. Da! Schwester Judith scheint sich,

wie gewöhnlich, nicht ganz kurz gefaßt zu haben. Im Briefeschreiben ist sie noch ganz die Dame des vorigen Jahrhunderts, obschon sie dem unsrigen angehört und sich sogar den Tag von Austerlitz als ihren Geburtstag ausersehen hat. Beiläufig die wenigst patriotische Tat ihres Lebens.« [...] Franziska nahm den Brief zurück und las: »Ich bin noch altmodisch genug, meine liebe Franziska, Briefe durch Einlage zu schicken, in meiner Jugend tat man dies oft und gern, jetzt lächelt man darüber. Jede neue Zeit dünkt sich eben klüger als die vorausgegangene.«²³

Mit der Einlage von Briefen schafft der Erzähler narratologisch eine doppelte Perspektivierung, wie die ältere Germanistik gerne betont.²⁴ Interessanter hinsichtlich einer kulturhistorischen Analyse des Textes ist jedoch die mentale Botschaft, die sich in der materialen Botschaft verbirgt: Durch die Einfuhr eines Portos für Standardbriefe stieg die Anzahl privater Briefsendungen rasant an, Briefe wurden schmaler, flacher, die Tradition eingeseigelter Einschlässe sank rapide, war dies doch einst primär ökonomisch bedingt.²⁵ Eingelegte Briefe oder versiegelte Quartbögen weisen in abgeschlossene Vergangenheiten und stehen zugleich *ex contrario* für die Langlebigkeit obsoletter Kulturtechniken. Obsolet ist auch der Brief Melusines an den alten Dubslav im *Stechlin* und zwar im doppelten Sinne. Dass der Brief gesiegelt ist – mit Familienwappen – fällt dem Empfänger auf, ebenso, dass er eine Einlage seiner Schwiegertochter Armgard beinhaltet: »Die meisten [Briefe] waren offen, Anzeigen und Anpreisungen, nur einer war geschlossen, ja sogar versiegelt. Poststempel: Berlin.«²⁶

Während die Botschaft des Siegelns im *Stechlin* mit dessen Materialität zusammenfällt, erzählt Fontane in *Graf Petöfy* nicht nur die ökonomische wie historische Obsoleszenz von Briefeinlagen und Versiegelungen, sondern Fontane verdeutlicht, wie in einem Siegel Botschaften kulminieren. Denn, in der Botschaft der Dinge sind Hermann Bausinger zufolge »stets die Ablagerungen der Gebrauchs- und Gefühlswerte enthalten, mit denen Menschen im Lauf der Geschichte die Dinge überzogen und ausgestattet haben.«²⁷

Der kleine Siegelring, den die fremdgehende Ehefrau des Grafen verwahrt, trägt einen, wie der den Ring bewundernde Numismatiker Graf Pejjevics anmerkt,

Ring oder Petschaftsspruch eines Protestanten. [...] »Eines Protestanten?« fragte Judith neugierig. »Wessen?«

»Thomas Carlyles.«

»Und der Spruch selbst?«

»Entsage!«

Niemand antwortete.²⁸

Der Spruch besteht aus einem Wort, ist also kein Spruch und zielt damit bereits die gesamte Stempelfläche des Siegels, welches nicht zum Siegeln taugt, aber für die Geschichte steht: Denn die Ehe zwischen dem alten Grafen und der jungen Schauspielerin ist im Grunde keine. Nach Bruno Latour

hat jedes Objekt ein Script und damit ein Potential, einen eigenen Aufforderungscharakter mit der Option, Akteure zu versammeln, auch in der Erzählung des Dings.²⁹ Die gescheiterte Ehe des Grafen ist in den Siegelring eingeschrieben und gleichermaßen ausgelagert, denn hier entsagt vorerst niemand.

Die Tatsache, dass Siegelringe seit jeher mit Formen der Machtübertragung und Legitimation verbunden sind, macht das Ringlein Franziskas umso faszinierender, zumal hier keine Übertragungen von Autorität, sondern von tieferliegenden Wahrheiten geschehen.³⁰

Die Dämonie der Post

Im *Stechlin* sind versiegelte Briefe immer auffällig, nicht nur für den jungen Woldemar. Brief und Siegel sind miteinander verbundene Topoi und verweisen auf die intersubjektive Verbindung zwischen Absender und Adressat. Die Selbstverständlichkeit dieser Handlungsabläufe wird im Fehlen der Versiegelung augenfällig.

Ganz nebenbei erfahren wir *ex negativo* in *Effi Briest* (1896), wie sich diese Artefakt-Kategorie selbst überlebt hat. Der *moderne* Alonzo Gieshübler, Apotheker und heimlicher Bewunderer Effis im Örtchen Kessin durchbricht die Tradition des Siegelns: Erstens schreibt er keine Briefe, sondern Billetts und zweitens siegelt er nicht, sondern beklebt seine Billetts mit albernen Abziehbildchen. Und genau dies stiftet Verwirrung und Bewunderung:

Aller Unmut auf Effis Antlitz war sofort verschwunden; schon bloß Gieshüblers Namen zu hören tat Effi wohl, und ihr Wohlgefühl steigerte sich, als sie jetzt den Brief musterte. Zunächst war es gar kein Brief, sondern ein Billett, die Adresse »Frau Baronin von Innstetten, geb. von Briest« in wundervoller Kanzleihandschrift und statt des Siegels ein aufgeklebtes rundes Bildchen, eine Lyra, darin ein Stab steckte. Dieser Stab konnte aber auch ein Pfeil sein. Sie reichte das Billett ihrem Mann, der es ebenfalls bewunderte.³¹

Dem Anthropologen André Leroi-Gourhan zufolge existiert ein Werkzeug, ein Artefakt real nur in der Geste, in der es technisch wirksam wird.³² Fontane überschreibt diese Gesten und zeigt von *Graf Petöfy* über *Effi Briest* bis zum *Stechlin* konsequent ihr *Obsoletwerden* im Modus der Auffälligkeit. Wie Gert Selle betont, ist es »oft das Nichtbeachtete, in dessen Schatten sich unbemerkte kulturelle Prozesse vollziehen«.³³ Genau dieser Prozess ist bei Effi und Innstetten voll im Gange. Es handelt sich bei dem Abziehbildchen gewissermaßen als Siegel-Surrogat um ein scheinbar triviales Detail einer Kommunikation. Doch »Das unscheinbare Ding entzieht sich dem Denken am hartnäckigsten«, um mit Martin Heidegger zu sprechen.³⁴ Das

An-Sich-Sein des Dings wird erst bemerkt, wenn die Beziehung zum Menschen in der Weise gestört ist, dass die *Zuhandenheit* des Dings als Zeug abhandenkommt, wenn also das Ding auffällig, aufdringlich oder aufsässig wird.³⁵ Genau dies geschieht in Blick und Hand Effis. Die unbewusste Erwartung einer versiegelten Botschaft weicht der bewussten Erfahrung ihrer Überwindung oder zumindest Infragestellung im Fehlen eben jener.

Das Billett Gieshüblers bleibt hier aber vorerst eine moderne Ausnahme. Die Versammlung von Ding und Mensch und die darin scheiternde Repräsentation lässt sich – noch einmal nach Bruno Latour – als Auflösung einer Sozialstruktur mit *a priori* gegebener Form ansprechen. Das Handeln im Siegeln oder Bekleben von Briefen und Billets offenbart sich als eigentümliche Bewegung des Wiederversammelns und erneuten Assoziierens und öffnet letztlich das Soziale auf alle Entitäten, die an einer Handlung beteiligt sein können.³⁶

Ordnung in die Erwartung an die Dinge bringt schließlich Briefträger Böselager nach Bad Ems zu Effi:

»Nun, Böselager, was bringen Sie?«

Der Angeredete war mittlerweile bis an den Tisch herantreten und packte aus: mehrere Zeitungen, zwei Friseuranzeigen und zuletzt auch einen großen eingeschriebenen Brief an Frau Baronin von Innstetten, geb. von Briest.

Die Empfängerin unterschrieb, und nun ging der Postbote wieder. Die Zwicker aber überflog die Friseuranzeigen und lachte über die Preisermäßigung von Shampooing.

Effi hörte nicht hin; sie drehte den ihrerseits empfangenen Brief zwischen den Fingern und hatte eine ihr unerklärliche Scheu, ihn zu öffnen. Eingeschrieben und mit zwei großen Siegeln und ein dickes Kuvert. Was bedeutete das? Poststempel: »Hohen-Cremmen«, und die Adresse von der Handschrift der Mutter. Von Innstetten, es war der fünfte Tag, keine Zeile.

Sie nahm eine Stickschere mit Perlmuttergriff und schnitt die Längsseite des Briefes langsam auf. Und nun harrete ihrer eine neue Überraschung. Der Briefbogen, ja, das waren eng beschriebene Zeilen von der Mama, darin eingelegt aber waren Geldscheine mit einem breiten Papierstreifen drum herum, auf dem mit Rotstift, und zwar von des Vaters Hand, der Betrag der eingelegten Summe verzeichnet war. Sie schob das Konvolut zurück und begann zu lesen, während sie sich in den Schaukelstuhl zurücklehnte. Aber sie kam nicht weit, die Zeilen entfielen ihr, und aus ihrem Gesicht war alles Blut fort. Dann bückte sie sich und nahm den Brief wieder auf.

»Was ist Ihnen, liebe Freundin? Schlechte Nachrichten?«

Effi nickte, gab aber weiter keine Antwort und bat nur, ihr ein Glas Wasser reichen zu wollen. Als sie getrunken, sagte sie: »Es wird vorü-

bergehen, liebe Geheimrätin, aber ich möchte mich doch einen Augenblick zurückziehen ... Wenn Sie mir Afra schicken könnten«. ³⁷

Hier fallen zwei Zeitläufte ineinander: Shampoo-Werbeanzeigen und versiegelte epistolare Kommunikation. Einschreiben, zwei große Siegel und das dicke Kuvert affirmieren die »Damonie der Post«³⁸ und lassen keine Zweifel zu, nicht über den Absender und nicht über den Ernst der Lage. Die Zeit der Abziehbildchen ist vorbei. Die kulturtechnische Überkompetenz des Absenders ist erdrückend. Und dennoch: Brief und Siegel sind Stellvertreter einer sich in Auflösung befindenden Sozialstruktur. In diesem Schwebezustand offenbart sich das Versiegeln oder Bekleben von Briefen und Billetts als eigentümliche Bewegung zwischen Altem und Neuem, zwischen Konvention und Innovation, mehr noch, das Versiegeln materialisiert jene Prozesse. Nach Latour kann Repräsentation die Dynamik eines Kollektivs bezeichnen, also alle Fragen der gemeinsamen Welt und Welterfahrung beständig neu präsentieren und darin die Zuverlässigkeit der Wiederaufnahme prüfen.³⁹

Bei Fontane scheitern letztlich Absender wie Adressaten in der Repräsentation und Dynamik der Kommunikationsstrukturen, sowohl Tante Adelheid und Woldemar, als auch – subtiler – Gieshübler, Effi und ihre Eltern. Der von Adelheid durch das altertümliche Siegel und den ebenfalls unmodischen Quartbogen evozierte Wille zu Repräsentation scheitert durch ihre Unfähigkeit, Autorität herzustellen, ganz im Gegenteil, Brief und Siegel agieren kontrafaktisch. Für Effis Wahrnehmung gilt dies tragischerweise nicht. Das Scheitern ihres Aufbegehrens wird mit Brief und Siegel quittiert und zwar doppelt mit zwei Siegeln und ebenso im Verlust von Ehe, Kind und gesellschaftlichem Status.

Überkommene Konventionen und das Ende der Metapher

Poststempel und Versiegelungen dienen Fontanes Figuren als erste Orientierung über den Absender der von ihnen empfangenen Post, wie dies am deutlichsten in der epistolaren Kommunikation von Tante Adelheid im *Stechlin* hervorgeht. Dass auch die Handschrift sowie die Titulatur der Anrede Hinweise auf den oder die Absender geben oder zumindest Unruhe stiften, erfährt Gert von Innstetten in *Effi Briest*:

Nun war es eine Viertelstunde nach acht, und er klingelte. Johanna brachte das Frühstückstablett, auf dem neben der Kreuzzeitung und der Norddeutschen Allgemeinen auch noch zwei Briefe lagen. Er überflog die Adressen und erkannte an der Handschrift, daß der eine vom Minister war. Aber der andere? Der Poststempel war nicht deutlich zu lesen, und das »Sr. Wohlgeboren Herrn Baron von Innstetten« bezeugte eine glückliche Unvertrautheit mit den landesüblichen Titulaturen. Dem entsprachen auch die Schriftzüge von sehr primitivem Charakter. Aber die

Wohnungsangabe war wieder merkwürdig genau: W. Keithstraße I C, zwei Treppen hoch.⁴⁰

Innsetten erbricht zunächst den offiziellen versiegelten Brief, um dann »den zweiten Brief mit dem unleserlichen Poststempel«⁴¹ und der ungelenkten Anrede, über die sich sein Kollege und Freund Wüllersdorf bereits amüsiert, zu lesen. Der Brief des Hausmädchens Roswitha Gellenhagen aus Kessin, in dem sie Innsetten bittet, den Hund Rollo der leidenden Effi überlassen zu dürfen, stellt sich genau zwischen die mit Selbstverständlichkeit gesiegelten Briefe von Fontanes aristokratischen Figuren und denjenigen Briefen, denen jede Konvention verlustig geht, beziehungsweise nie inhärent war.

In *Mathilde Möhring* (postum 1906) geht den Figuren jede überkommene Briefkonvention verlustig. Der Brief der Mutter an Mathilde verrät den Hiatus zwischen sozialer Herkunft und gesellschaftlichen Vorstellungen, wie Mathilde beim Entgegennehmen der Briefe erahnt:

Einer war aus Breslau, also wahrscheinlich eine Rechnung oder ein Verzeichnis, der andre eine Vermählungsanzeige Rybinski[s] (aber mit einer andern Dame) und der dritte von der alten Frau Möhring. »Frau Burge-meister Großmann, geb. Möhring. Woldenstein in Westpreußen.« Die Buchstaben waren so steif gekritzelt wie auf einem Waschzettel. »Gott«, sagte Thilde, »wenn Mutter bloß nicht immer geborne Möhring schreiben wollte. Möhring ist doch zu wenig«⁴².

Bei der alten Möhring bricht die sonst bei Fontanes Briefeschreiberinnen und Briefeschreibern so auffallende Akkuratess ab: Eine Schrift wie auf einem Waschzettel, keine Angabe von Absender und natürlich kein Siegelabdruck. Woher auch? Siegel ist Anspruch, der als Signatur des Absenders diesen historisch legitimiert. Dass sich bestimmte Milieus nicht selbst dokumentieren und perpetuieren, zeigt die Briefkultur der alten Möhring. Mit Didier Eribon gesprochen: Die Gesellschaft weist Plätze zu, errichtet Grenzen und bringt Individuen und Gruppen in eine hierarchische Ordnung. Als ein Faktor erweist sich dabei das weitgehende Fehlen von Historizität, Genealogie der sog. *Arbeiterklasse* und das quasi automatische Auf- und Fortschreiben von Geschichte in großbürgerlichen und aristokratischen Schichten:

Abgesehen von wenigen mündlichen Überlieferungen, die meist konfus und bruchstückhaft sind und sich mit den Jahren verlieren, haben Menschen aus der Arbeiterklasse praktisch keine Ahnung von ihrer eigenen Geschichte. Für Arbeiter sind die drei Generationen, die noch am Leben sind und die wenigen kleinen Gegenstände und Anekdoten, die man besitzt, meistens schon alles. In aristokratischen oder bürgerlichen Familien ist das völlig anders. [...] In der zyklischen Wiederkehr der Generationen [...] vermischt sich die Familiengeschichte mit der Geschichte schlechthin. Das Haus [der Familie] ist Zeuge der Abstammung und des Stammbaums, der materielle und symbolische Träger einer Genealogie.⁴³

Materielles Signum wie symbolische Geste dieser Aufschreibesysteme sind im 19. Jahrhundert Siegel, durch die sich adlige wie bürgerliche Familien quasi von selbst fortschreiben.

Die alte Möhring indes hat keine genealogische Fortschreibung qua Siegel zu perpetuieren, Mathilde ebenso wenig, auch wenn sie den sozialen Aufstieg geschafft und den Namen Großmann – *nomen est omen* – behalten wird.

Mathilde braucht keine Siegel, sie wird sich selbst zum Siegel, mehr noch, zur Gemme, also einem einst ebenso zum Siegeln produzierten Schmuckstein: Dies geschieht mittels einer Übertragung, und zwar der damals gängigen Gleichsetzung von Spiegelbild und Fotografie, mitsamt der darin befindlichen Problemstellungen von Ausschnitthaftigkeit und der Frage nach Authentizitätsanspruch des Mediums.⁴⁴ Die Medienwandel in *Mathilde Möhring* gestalten sich dann auch rasant: Die Selbstwahrnehmung der Protagonistin wandert von der Fotografie bzw. der eigenen Betrachtung im Spiegelbild in den Vergleich zu einer klassischen Gemme. Mathilde hat ein Gemmengesicht – sagt man –, zumindest schnappt sie die Bemerkung eines Halenseer Keglers über sie auf, und »von diesem Worte lebt sie seitdem.«⁴⁵ Zunächst stellt sich Mathilde dann auch nur noch *en profil* vor den Stehspiegel. Und tatsächlich

sie hatte wirklich ein Gemmengesicht, und auf ihre Photographie hin hätte sich jeder in sie verlieben können, aber mit dem edlen Profil schloß [es] auch ab, die dünnen Lippen, das spärlich angeklebte, aschgraue Haar, das zu klein gebliebne Ohr, daran allerhand zu fehlen schien, alles nahm dem Ganzen jeden sinnlichen Zauber, und am nüchternsten wirkten die wasserblauen Augen. Sie hatten einen Glanz, aber einen ganz prosaischen, und wenn man früher von einem Silberblick sprach, so konnte man hier von einem Blechblick sprechen.⁴⁶

Der Erzähler lässt Mathildes Spiegelbild in keinem guten Licht erscheinen.⁴⁷ Doch dem verträumten Hugo Großmann geht das Profil über alles: »Des Menschen Bestes sind Ahnungen. Und sie hat solch Profil, Gemme, streng und edel und einen kleinen Fehler am Auge.«⁴⁸ Der Fehler, der Blechblick also macht den Unterschied.⁴⁹ Ein Gemmengesicht ist auch nicht immer das, was es auf den ersten Blick zu sein scheint. Im Grunde ist es bloß Silhouette, Seitenansicht, Ausschnitt, Kontur. Denn, die Halbedelsteine, aus denen in der Antike Gemmen geschnitten wurden, hatten nicht selten kleine Einschlüsse im Stein, also Materialfehler. Dies spielte beim Abdruck des eingeschnittenen Profils jedoch keine Rolle, fällt ja nicht einmal auf. Jedes Gemmengesicht ist also zunächst negativ in den Stein geschnittenes Bild, welches sich im Akt des Siegeln entfaltet. Eine nicht zum Siegeln bestimmte Gemme wird ihrer eingeschriebenen Funktion nicht gerecht und bleibt letztlich Tand. Und als Schmuckstück lebt es sich auf Dauer nicht gut, Cécile, Franziska Franz und Effi können ein Lied davon singen.

Mathildes Blechblick, ihr *prosaischer Glanz* beschert ihr eine solide Menschenkenntnis und gelassenen Pragmatismus. Und das wiederum sichert ihr emotionales und ökonomisches Überleben in einer durch gesellschaftliche Normen und Grenzen von Männern dominierten Welt. Damit tritt sie gewissermaßen aus der Metapher und ebenso aus der Obsoleszenz des Siegelns heraus. Und Fontanes moderne Mathilde ahnt das auch: »Das mit dem Gemmengesicht mag ja wahr sein, und ich glaube selbst, daß es wahr ist. Aber ich kann doch nicht immer von der Seite stehn«⁵⁰.

Nicht von der Seite stehen und die Briefe nicht mehr zu versiegeln, das ist die Moderne, die *Mathilde Möhring* eröffnet.

Fazit

Das ubiquitäre Siegel in den Romanen Fontanes reflektiert Pedanterie, Lust an Ordnung und Markierung, in gewissem Sinne auch Legitimierung durch Verfahren, um mit Niklas Luhmann zu sprechen.⁵¹ Fontane erzählt, wie der Akt des Versiegeln Ordnungssysteme sichtbar macht, wie Gebrauchsroutinen fortgeschrieben werden und vor allem, wie diese im Moment ihrer zunehmenden Obsoleszenz hinterfragt werden. Fontanes Figuren selbst sind es, die diese Bewegungen verzeichnen, sie verhalten sich im Moment des Kontakts mit versiegelten Briefsendungen auffällig: Nach und nach dringt den Figuren, besonders Woldemar im *Stechlin*, Franziska Franz in *Graf Petöfy* und natürlich Effi, Alonzo und Innstetten in *Effi Briest* – in einem hier ganz historistischen Sinne – ins Bewusstsein, dass sie sich in einer historisch gewordenen Zeit befinden, die sich nicht unbedingt ausschließlich abstrakt auf einem Zeitstrahl, sondern mitunter in Materialitäten, Traditionen, Gesten und Kulturtechniken bemerkbar macht. Mit einem zunehmenden Wissen um die vielen jeweils für sich gültigen und in sich abgeschlossenen historischen Zustände und der damit verbundenen Erkenntnis, dass »alles und jedes geschichtlich geworden und geschichtlich vermittelt ist«⁵², empfinden Fontanes Figuren die Bedingtheit der eigenen Zeit zunehmend als zeitgebunden, und Wandlungen machen sich nach und nach bemerkbar, gipfelnd in Mathilde Möhring, die dann wirklich jede obsoletere Geste zu überwinden vermag. Effi, Woldemar und in diesem Falle besonders Mathilde Möhring spüren die Obsoleszenz tradierter Formen epistolarer Kommunikation und darin auch sich selbst an einer Epochenschwelle befindend.

Die Obsoleszenz des Versiegeln führt zwar nicht zur Eigenerfahrung einer Zeitenwende, aber zu einem Schwellenbewusstsein *en miniature*. Diese Schwelle tritt Fontanes Figuren immer dann ins Bewusstsein, wenn die Materialität des Siegelns, die Formate des Papiers, die Techniken des Versands auffällig werden, widerspenstig, sprich, wenn die Ordnung der Dinge anfängt, unordentlich zu werden.

Anmerkungen

- 1 Zitiert in Martin Fontius: *Post und Brief*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main 1988, S. 267–279, hier S. 267.
- 2 Sahra Schmidt: *Brief*. In: Susanne Scholtz und Ulrike Vedder (Hrsg.): *Handbuch Literatur und materielle Kultur*. Berlin/Boston 2018. (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6), S. 392–394, hier S. 392.
- 3 Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien I. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*. Berlin: 2012, S. 13, vgl. Giorgio Agamben: *Signatura rerum. Zur Methode*. Frankfurt am Main 2009. S. 130.
- 4 Gert Selle: *Siebensachen. Ein Buch über Dinge*. Frankfurt am Main 1997, S. 44.
- 5 Alle Nachweise zu Theodor Fontane im Text beziehen sich auf die Große Brandenburger Ausgabe (GBA).
- 6 Vgl. Nils C. Ritter: *On the development of Sasanian seals and sealing practice: A Mesopotamian Approach*. In: Kim Duistermaat et al. (Hrsg.): *Seals and Sealing Practices in the Near East*, Leiden 2012. (Orientalia Lovaniensia Analceta 219), S. 99–114, hier S. 106–108; Nils C. Ritter: *Gemstones in pre-Islamic Persia: Social and Symbolic Meanings of Sasanian Seals*. In: Dieter Quast (Hrsg.): *Gemstones in the first Millennium AD: Mines, Trade, Workshops and Symbolism*. Mainz 2017, S. 277–292, hier S. 286.
- 7 Stephan Schwan/Carmen Zahn: *Der Bildbetrachter als Gegenstand bildwissenschaftlicher Methodik*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bild und Medium, Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln 2006, S. 214–232, hier S. 226; vgl. Régis Debray: *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*. [2. Aufl.] Berlin 2007, S. 269–270.
- 8 Klaus Sachs-Hombach: *Kann die semiotische Bildtheorie Grundlage einer allgemeinen Bildwissenschaft sein?* In: Ders. (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001, S. 9–27.
- 9 Matthias Bruhn: *Das Bild. Theorie–Geschichte–Praxis*. Berlin 2009. (Studienbuch Kulturwissenschaften), S. 17.
- 10 Vgl. Rainer Baasner, *Briefkultur im 19. Jahrhundert. Kommunikation, Konvention, Postpraxis*. In: Ders. (Hrsg.): *Briefkultur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 1999, 1–36, hier 22; Reinhard M.G. Nickisch: *Brief*. Stuttgart 1991, S. 218.
- 11 Vgl. Aleida Assmann: *Archive im Wandel der Mediengeschichte*. In: Knut Ebeling und Stephan Günzel (Hrsg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Berlin 2009, S. 165–175, hier S. 175.
- 12 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 2. *Vor dem Sturm*, S. 261.
- 13 Ebd., S. 228 f.
- 14 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 13. *Unwiederbringlich*, S. 47.
- 15 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 17. *Der Stechlin*, S. 187.

- 16 Zum Briefgeheimnis vgl. Nickisch, wie Anm. 10, S. 218 f.
- 17 Zu den Strukturreformen des Postwesens im Zeitraum von 1800 bis 1900 vgl. Baasner, wie Anm. 10, S. 6–13; Nickisch, wie Anm. 10, S. 58; Christopher Clark: *Von Zeit und Macht. Herrschaft und Geschichtsbild vom Großen Kurfürsten bis zu den Nationalsozialisten*. München 2018, S. 17 f.
- 18 Baasner, wie Anm. 10, S. 21.
- 19 Joseph Vogl et al.: *Remix. Ein Gespräch über Fontanes Texte, ihre Entstehung und ihre Wörter*. In: Heike Gfrereis (Hrsg.): *fontane.200/Autor. Das Bilder-Wörter-Stimmen-Lesebuch*. Berlin 2019, S. 100 f., hier S. 100.
- 20 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 9. *Cécile*, S. 188.
- 21 Vgl. Joseph Vogl: *Telephon nach Java: Fontane*. In: Stephan Braese und Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): *Realien des Realismus. Wissenschaft–Technik–Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Berlin 2010, S. 117–128.
- 22 Knut Ebeling: *Wilde Archäologien II. Begriffe der Materialität der Zeit von Archiv bis Zerstörung*. Berlin 2016, S. 24.
- 23 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 7. *Graf Petöfy*, S. 161 f.
- 24 Vgl. Gottfried Honnefelder: *Die erzähltechnische Konstruktion der Wirklichkeit bei Theodor Fontane: Zur Funktion des Briefes im Roman*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Sonderheft 92 (1973), S. 1–36, hier S. 34; Nickisch, wie Anm. 10, S. 164.
- 25 Baasner, wie Anm. 10, S. 11.
- 26 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 17. *Der Stechlin*, S. 399–400.
- 27 Hermann Bausinger: *Die Botschaft der Dinge*. In: Joachim Kallinich und Bastian Bretthauer (Hrsg.): *Botschaft der Dinge*. Berlin 2003, S. 10–12, hier S. 11.
- 28 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 7. *Graf Petöfy*, S. 213.
- 29 Vgl. Bruno Latour: *Technical Mediation*. In: *Common Knowledge* 3/2 (1994), S. 29–62, hier S. 31 f.
- 30 Vgl. Lothar Müller: *Freuds Dinge. Der Diwan, die Apollokerzen und die Seele im technischen Zeitalter*. Berlin 2019, S. 311.
- 31 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 15. *Effi Briest*, S. 93 f.
- 32 André Gourhan-Leroi: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt am Main 1984, S. 264.
- 33 Selle, wie Anm. 4, S. 31.
- 34 Martin Heidegger: *Holzwege*. Hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann. [9. Aufl.] Frankfurt am Main 2015, S. 9.
- 35 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. [19. Aufl.] Tübingen 2006, S. 68–76 §15–16.
- 36 Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. [3. Aufl.] Frankfurt am Main 2014, S. 19.
- 37 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 15. *Effi Briest*, S. 299 f.
- 38 Vogl, wie Anm. 19, S. 101.

- 39 Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main 2001, S. 298 f.
- 40 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 15. *Effi Briest*, S. 336 f.
- 41 Ebd. S. 339.
- 42 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 20. *Mathilde Möhring*, S. 108.
- 43 Didier Eribon: *Gesellschaft als Urteil: Klassen, Identitäten, Wege*. Frankfurt am Main 2017, S. 160.
- 44 Nora Hoffmann: *Visualität und Gender in Theodor Fontanes Mathilde Möhring*. In: *Focus on German Studies* 16 (2009), S. 57–72, hier S. 60.
- 45 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 20. *Mathilde Möhring*, S. 7.
- 46 Ebd. S. 8.
- 47 Nora Hoffmann betont die Übertragung einer zur Fotografie analogen Ausschnitthaftigkeit und den dadurch negierten Objektivitätsanspruch des Mediums auf Mathilde. Hiermit öffnet Hoffmann einen Blick auf den Text unter der Prämisse neuer und besonders in den poetologischen Diskursen des programmatischen Realismus äußerst umstrittener Medien. Das ist durchaus richtig. Gleichmaßen wird hier jedoch auch ein archäologischer Blick reproduziert, bzw. eine uneigentliche Eigen- und Fremdwahrnehmung konstruiert, die nur auf dem objektbasierten Wissen um Siegel und Gemmen vorstellbar ist. Es geht nämlich nicht um Bilder oder um Schmuck per se, es geht um ein in negatives Relief geschnittenes Profil, das bereits in der bloßen Ansicht seine Darstellung zu erkennen gibt, eigentlich jedoch erst im Akt des Siegelns, also im Abdruck auf weicherer Material sich völlig entfaltet; vgl. Hoffmann, wie Anm. 44.
- 48 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 20. *Mathilde Möhring*, S. 27.
- 49 Nils C. Ritter: *Bleichblick*. In: Heike Gfrereis (Hrsg.): *fontane.200/Autor. Das Bilder-Wörter-Stimmen-Lesebuch*. Berlin 2019, S. 121.
- 50 GBA Das erzählerische Werk. Bd. 20. *Mathilde Möhring*, S. 19.
- 51 Niklas Luhmann: *Legitimierung durch Verfahren*. Frankfurt am Main 1983.
- 52 Otto Gerhard Oexle: *Die Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Bemerkungen zum Standort der Geschichtsforschung*. In: *Historische Zeitschrift* 238 (1984), S. 17–55, hier S. 17 f.

Der »jüdische Fontane«.

Anmerkungen zu Georg Hermann (1871–1943)

(mit einem unbekanntem Brief Fontanes)

Rudolf Muhs

Pauline Paucker
zum 90. Geburtstag

»Mir waren und sind etwa zwanzig Personen bekannt, die alle von sich behaupten, den Begriff vom »jüdischen Fontane« erfunden zu haben, – und auch ich gehöre zu ihnen.« So erklärte Arnold Paucker (1921–2016) zum Auftakt einer Tagung über Georg Hermann, die 2001 im Londoner Institute of Germanic Studies stattfand.¹ Der Erfolgsautor von *Jettchen Geberts Geschichte* und anderer Berliner Gesellschaftsromane war, nachdem er 1933 Zuflucht im holländischen Exil gefunden hatte, während der deutschen Besetzung nach Auschwitz verschleppt und dort ermordet worden. Mit Georg Hermann und Theodor Fontane hat sich Arnold Paucker wiederholt auseinandergesetzt auf seinem Lebensweg, der ihn von der Berliner »Mommstraße to Devonshire Street« in London führte², wo er jahrzehntelang als Direktor des Leo-Baeck-Instituts amtiert und, unweit von Fontanes zeitweiliger Adresse in Camden Town, seinen (mit erheblicher Verspätung angetretenen) Ruhestand verbracht hat. Insofern wären die nachfolgenden Anmerkungen zu Georg Hermann, seiner Beziehung zu Theodor Fontane und zum Epitheton des »jüdischen Fontane« für ihn vielleicht weniger aufschlußreich gewesen als für manchen anderen Leser dieser Blätter.

Im Gegensatz zur umfassenden und anhaltenden Fontane-Renaissance seit den 1950er Jahren ist nämlich eine Wiederbelebung des Interesses an Georg Hermann nur in höchst bescheidenem Rahmen erfolgt. Der durch das Dritte Reich bewirkte Rezeptionsbruch scheint irreversibel zu sein. Im deutschsprachigen Lesepublikum, selbst in Berlin, sind seine Werke kaum noch präsent, und auch akademische Studien haben sich seiner lange Zeit recht selten angenommen.³ Einzelne Romane Georg Hermanns sind zwar von Zeit zu Zeit neu aufgelegt worden, namentlich zu DDR-Zeiten durch den

Verlag »Das neue Berlin«, aber eine 1996 mit großem Elan in Angriff genommene Gesamtausgabe seiner Werke und Briefe in 21 Bänden mußte einige Jahre später »mangels Nachfrage« abgebrochen werden.

Dabei hatte Georg Hermann über die Jahrzehnte von Kaiserreich und Weimarer Republik hinweg große Popularität genossen. Von *Jettchen Geberts Geschichte* wurde 1910, vier Jahre nach Erscheinen, bereits die 32. Auflage gedruckt, 1919 die 85. Eine Volksausgabe von 30.000 Exemplaren war 1932 binnen weniger Monate vergriffen. Auch der 1908 herausgekommene Folgeroman *Henriette Jacoby* verkaufte sich mehr als hunderttausend Mal, und obwohl spätere Titel daran nicht heranreichen konnten, blieben die Zahlen doch höchst respektabel. Alles in allem dürfte Georg Hermann bis 1933 fast eine halbe Million Bücher abgesetzt haben.⁴ Hinzu kamen Bear-



Felix Borchardt:
Porträt Georg
Hermann, 1914.
Öl auf Lwd.,
74,5 cm x 56,0 cm.
Stiftung Stadt-
museum Berlin,
Inv.Nr.: VII 73/132 x

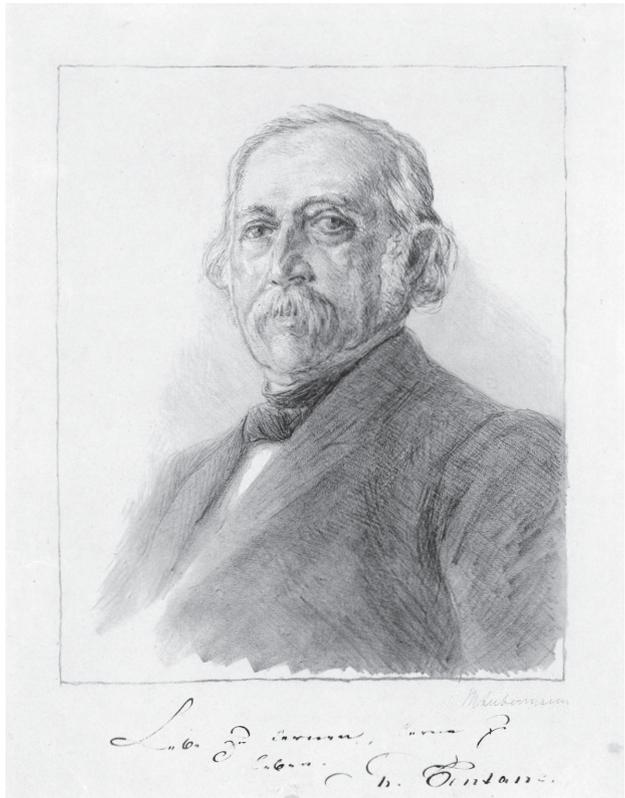
beitungen des »Jettchen Gebert«-Stoffes für die Bühne wie für den (Stumm-) Film und sogar eine Singspielfassung (bzw. Operette). Auch die Geschichte von »Kubinke«⁵, einem Vorläufer des Franz Bieberkopf aus Döblins »Berlin Alexanderplatz«, war schon 1926 im Kino zu sehen gewesen, beworben mit einem von Heinrich Zille entworfenen Plakat. Der Stoff ist später, nunmehr mit Ton, noch zweimal verfilmt worden, 1962 vom DDR-Fernsehen und 1966 vom Sender Freies Berlin.⁶ In seinen besten Zeiten hatte Georg Hermann also Erfolge und mithin auch Einnahmen zu verzeichnen, von denen sein Vorbild kaum zu träumen gewagt hätte. Die bloßen Zahlen lassen aber auch erkennen, dass der »jüdische Fontane« eine breite Leserschaft ansprach und nicht nur Juden, obwohl seine Stoffe fast ausnahmslos im Berliner jüdischen Milieu angesiedelt waren.

Die ersten literarischen Schritte des jungen Georg Hermann mag der alte Fontane sogar noch verfolgt haben. Der Roman *Spielkinder* und *Moderne. Ein Skizzenbuch*, beide aus dem Jahre 1897 und nur mäßig erfolgreich, sind nämlich im Verlag von Friedrich Fontane & Co., dem Sohn des Dichters, erschienen, desgleichen 1898 der Band *Die Zukunftsfrohen. Neue Skizzen*. In einer erst 2004 aus dem Nachlaß veröffentlichten, autobiographisch inspirierten Novelle Georg Hermanns erzählt der Protagonist, wie er spontan beschlossen habe, sein Erstlingsmanuskript einzureichen, weil »unten an der Tür »Verleger« stand« und ihm der Name Fontane bekannt war: »Und ein junger Mensch mit einem Backenbärtchen hatte gesagt, daß es gelesen werden würde und man mir Bescheid geben würde. Und dann hatte ich sehr schnell wieder, ohne den Packen, mich auf der Straße befunden. Ich hatte das Gefühl, als ob ich ein Kind ausgesetzt hätte.« Wie der Erzähler weiter berichtet, habe er, als einige Zeit später Post von Fontane & Co. einging, den Brief zunächst liegen lassen, entsprechend seiner Gewohnheit, Umschläge vermutlich unangenehmen Inhalts nicht gleich zu öffnen, um sich schließlich aber doch einen Ruck zu geben: »Her mit dem Wisch! Was ist denn das?! Bitten um freundlichen Besuch! Seit wann sind Verleger so höflich ... wenn sie retournieren?! »Weil wir vor der Drucklegung Ihres Romans, den wir gern acceptieren, da wir uns einen Erfolg davon versprechen ... und den auch unsere Lektoren uns einmütig empfohlen haben, gern über alles Weitere mit Ihnen uns unterhalten würden.«⁷

Spielkinder erzählt, in Form und Sprache dem Naturalismus verpflichtet, von einer Berliner Jugend in den 1870er Jahren, wäre also für den alten Fontane durchaus von Interesse gewesen. Inwieweit er den Roman aber tatsächlich zur Kenntnis genommen hat, ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden. Eine schriftliche Äußerung fehlt jedenfalls. Allerdings will Georg Hermann später gehört haben, »daß sich der alte Herr keineswegs ungünstig über das Buch ausgesprochen haben soll«⁸, was ihn in einem autobiographischen Rückblick von 1915 zu der Feststellung veranlaßte: »Aufnahme bei der Jugend besser als ich ahnte. Auch Fontane spricht günstig.«⁹ Vermutlich unter

Bezug auf diese Stellen wird Georg Hermann in der einflussreichen Literaturgeschichte von Paul Wiegler, der vor 1933 lange für Ullstein tätig war und nach 1945 für den Aufbau-Verlag, als Autor eingeführt, »den noch Fontane belobt hat.«¹⁰

Möglich, wiewohl nicht zu belegen, ist es durchaus, dass Friedrich Fontane Georg Hermann von positiven Äußerungen seines Vaters über *Spielkinder* erzählt hat. Was indes feststeht, ist, dass der junge Autor die Beziehung zu seinem Verleger und seine persönliche Bekanntschaft mit Max Liebermann¹¹ genutzt hat, um sich ein Unikat zu verschaffen – nämlich ein handsigniertes Exemplar der Fontane-Lithographie des Malers mit einem Autograph des Dichters: »Lebe zu lernen, lerne zu leben. Th. Fontane.« So steht es in unverkennbaren Schriftzügen unter der bekannten Porträtzeichnung, die, rechts unten mit Liebermanns Bleistiftparaphe versehen, jahrzehntelang über Georg Hermanns Schreibtisch hing und sich heute im



Max Liebermann:
Theodor Fontane.
Berlin, 1896.
Lithografie nach
Kreidezeichnung.
36,90 cm x 27,60
cm. Stiftung
Stadtmuseum
Berlin, Inv.-Nr.: VII
69/46 w

Diese Lithographie wurde mir kurz vor dem Ableben
 Fontanes von M. Liebermann geschenkt
 und durch dessen (Fontanes) Sohn seinem Vater für mich zur Un-
 terschrift vorgelegt.
 Grunew. 15/8 1914
 Georg Hermann-Borchardt

Berliner Stadtmuseum befindet. Hilde Villum-Hansen, die nach Kopenhagen emigrierte Tochter des Schriftstellers, hat das Blatt 1967 dem Märkischen Museum in Ostberlin geschenkt.¹² Leider nicht mehr erhalten sind der Rahmen und vor allem die Rückpappe, auf der, in Hermanns Handschrift und datiert vom 15. August 1914, folgender Vermerk zu lesen war: »Diese Lithographie wurde mir kurz vor dem Ableben Fontanes von M. Liebermann geschenkt und durch dessen (Fontanes) Sohn seinem Vater für mich zur Unterschrift vorgelegt. Grunew. 15/8 1914. Georg Hermann-Borchardt.« (Letzteres war sein eigentlicher Familienname, Hermann der Vorname seines Vaters, unter dem er als Schriftsteller auftrat.) Dank einer 1974 publizierten Reproduktion (vgl. Anm. 3) kann aber auch das seither verloren gegangene Georg-Hermann-Autograph hier abgebildet werden.

Näheres über seine frühen Verlagsbeziehungen dürfte nicht mehr zu ermitteln sein. Den letzten Titel aus Georg Hermanns Feder brachten Friedrich Fontane & Co jedenfalls im Jahre 1900 heraus¹³, geraume Zeit also, bevor *Jettchen Gebert* dem Autor 1906 zum Durchbruch verhalf. Seine späteren Werke erschienen bei Egon Fleischel, dem 1903 ausgeschiedenen Kompagnon des Fontane-Sohnes. Von dort gingen sie nach dem Ersten Weltkrieg an die Deutsche Verlagsanstalt über. Dem Vater seines ersten Verlegers blieb Georg Hermann aber dennoch vielfältig verpflichtet. Unter anderem sammelte er Fontane-Autographen, von denen sich unter seinen nachgelassenen Papieren allerdings nur noch eines vorfindet.

Es handelt sich um einen bislang unveröffentlichten kleinen Brief an Mathilde von Rohr, der im Wortlaut wie folgt lautet:

»Montag, d. 12: März 1860. Mein gnädigstes Fräulein. Das Befinden meiner Frau macht es nöthig, daß ich zu Hause bleibe, deshalb überbringt meine Schwester das Buch, das ich heut Nacht durchgelesen und fleißig (natürlich nicht die Skandal-Stellen) excerptirt habe. Nochmals meinen allerherzlichsten Dank für die große Freundlichkeit. Bei Herrn von Strubberg bitte ich mich zu entschuldigen, so gut es geht. Es war

wirklich so wie ich Ihnen sagte. Ihr ganz ergebenster Th. Fontane. Den Baron H. von H. von vorgestern hab ich noch immer nicht ganz verwunden.«¹⁴

Eine gute Woche später, am 21. März 1860, wurde Fontanes Tochter Mete geboren, was die Rücksichtnahme auf Emilies Zustand erklärt. Von welchem Buch hier die Rede ist, und wer der Baron H. v. H. war, hat sich nicht ermitteln lassen.

Bei dem zweiten im Nachlaß von Georg Hermann als Fontane-Autograph ausgewiesenen Stück handelt es sich um einige auf Ende April 1847 zu datierende Zeilen an Emilie Rouanet-Kummer, die Verlobte des Dichters, mit dem Text des Gedichts *Der alte Ziethen*.¹⁵ Einem Besitzerstempel zufolge stammt das Blatt »Aus der Sammlung Paul H. Emden«¹⁶, der davon bereits 1928 auch ein Faksimile für eine bibliophile Vereinigung hatte anfertigen lassen. Im Gefolge des New Yorker Börsenkrachs sollte der Privatbankier 1929 bankrott gehen, woraufhin seine Fontane-Sammlung zerstreut wurde.¹⁷ Emden war 1927 auch Gründungsmitglied des Berliner Fontane-Abends gewesen, einer Gesellschaft von Literaturliebhabern, die sich der Pflege des Dichterverbes und allgemein des schönen Buches widmete. Zu Georg Hermanns sechzigstem Geburtstag richteten die Mitglieder dem Jubilar 1931 eine großzügige Geburtstagsfeier aus und trugen ihm zugleich die Ehrenmitgliedschaft an. Seine Gegengabe bestand in einem kleinem Vortrag »Pro Berlin«, der anschließend in limitierter Auflage als Privatdruck verbreitet wurde.¹⁸ Mit dem Aufstieg des Dritten Reiches sollte der Fontane-Abend nur zwei Jahre später schon wieder untergehen, denn Juden oder jüdischer Abstammung waren nicht nur drei der vier Initiatoren, sondern auch mehr als die Hälfte der insgesamt etwa 60 Mitglieder, die der Vereinigung während der sechs Jahre ihres Bestehens angehört hatten.¹⁹

Für die schriftstellerische Entwicklung von größerer Bedeutung als derlei indirekte Verbindungen war natürlich die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Werk eines etablierten älteren Kollegen. Zwar hat Georg Hermann später behauptet, nur wenig an Literatur gekannt zu haben, bevor er selbst zu schreiben begonnen habe²⁰, wie denn überhaupt, einem von ihm gern zitierten Wort Ralph Waldo Emersons zu Folge, die 50 bedeutendsten Autoren der Welt die Werke der jeweils 49 anderen nicht gelesen hätten.²¹ Tatsächlich hat er aber Fontane von Jugend an geschätzt, sich bewusst in seine Nachfolge gestellt und zeitlebens zur Selbstdeutung auf ihn Bezug genommen. Einem autobiographischen *Rückblick zum Fünfzigsten* stellte er 1921 ein Zitat aus Fontanes Gedicht *Summa summarum* voran, das selbstkritische Fazit: »Lirum Larum Löffelstiel, – Alles in allem: es war nicht viel.«²² Der melancholische Zug, der ihm seit jeher zu eigen war, ließ Georg Hermann auch schon mit 57 Jahren die Mahnung aufgreifen, die sein großes Vorbild mehr Grund zu beherzigen gehabt hatte, als er 1898, den nahen Tod vor Augen, »zwei dicke Bände ... auf einmal« herausgab: »Was du tun willst,

tue bald.«²³ Auch sonst hatte Georg Hermann für jede Situation ein Fontane-Zitat parat. Als ihm zur Hochzeit seiner Tochter 1934 nichts Rechtes einfallen wollte, entschuldigte er sich mit den Worten: »Als jüdischer Fontane – wie ich oft genannt wurde – fehlt mir natürlich wie jenem jeder Sinn für Feierlichkeit, und das Wort »Mein Sohn, du kommst nicht weit, dir fehlt der Sinn für Feierlichkeit« hat sich an mir auch in noch höherem Sinne wie bei dem alten Theodor bewahrheitet.«²⁴ Beckmesserische Kritik an der leicht verbogenen Gedichtzeile hätte der Fontane-Kenner möglicherweise mit Hinweis auf die schulterzuckende Bemerkung Leo von Poggenpuhls aus dem gleichnamigen Roman quittiert: »Es wird wohl falsch zitiert sein; die meisten Zitate sind falsch.«²⁵

Gefallen aneinander finden können hätten beide Schriftsteller auch in ihrer Freude am Plaudern, zumal Georg Hermann ähnlich wie Fontane als autodidaktisch gebildeter Kunstkritiker gelten darf. Als relativ wohlhabender Mann konnte er sich sogar eine stattliche Gemäldesammlung leisten. Allerdings hätte Fontane bei aller Verbundenheit wohl nie von Adolph Menzel als »mein oller Freund« gesprochen, wie der berlinernde Georg Hermann das mit Bezug auf Max Liebermann tat. Gemeinsam war ihnen vor allem eine einfühlsame Teilnahme am Leben und Leiden namentlich von Frauen in Berlin. Das »tyrannische Gesellschafts-Etwas«, an dem Effi Briest zugrunde geht, wird auch Jettchen Gebert zum Verhängnis, allerdings in einem gänzlich anderen sozialen Kontext. Während Fontane besonders von Adel und Militär fasziniert war, spielen Georg Hermanns Romane ausnahmslos im bürgerlich-jüdischen Milieu. Handlungsbestimmend aber waren gleichwohl nicht spezifisch jüdische, sondern eher alltägliche Schicksale, mit denen sich Juden und andere Deutsche gleichermaßen identifizieren konnten. Was die Darstellungsweise betrifft, wußten sich beide Autoren, ungeachtet des Altersunterschieds von einem halben Jahrhundert, einig in ihrem Bekenntnis zum Realismus. Hatte Fontane seinerzeit Dickens und Thackeray zum Ideal erklärt, bei denen »der letzte Knopf am Rock und die verborgenste Empfindung des Herzens ... mit gleicher Treue wiedergegeben« würden²⁶, so wollte Georg Hermann die »Zeit verlebendigen bis auf den letzten Hosenknopf.«²⁷ Auf strukturelle Analogien in ihren Romanen, wie etwa die Technik ihrer Romaneingänge und -schlüsse, ihre narrativen Strategien, die Rolle von Gesprächen im Handlungsablauf und ähnliches soll hier nicht weiter eingegangen werden, zumal Cornelis van Liere und Godela Weiss-Sussex diese Aspekte in jüngerer Zeit eingehend gewürdigt haben.²⁸

Wie nicht anders zu erwarten, ist die Wesensverwandtschaft beider Autoren von der Literaturkritik schon früh kommentiert worden. So empfahl die *Kölnische Zeitung* ihren Lesern 1912 den Roman *Die Nacht des Doktor Herzfeld* mit dem Hinweis, »daß in diesem Kunstwerk der Geist des alten Fontane sehr deutlich spukt.«²⁹ Ähnlich, und unabhängig davon, äußerte

sich 1920 Arthur Schnitzler in Wien. Er hatte, seinem Tagebuch zu Folge, im Laufe des Jahres schon *L'Adultera*, *Die Poggenpuhls*, *Stine*, *Effi Briest* und *Kriegsgefangen* gelesen, einige davon zum wiederholten Male, bevor er nach der Lektüre von Georg Hermanns Roman *Schnee* lapidar vermerkte: »jüdischer Fontane (cum grano)«. ³⁰ Zum 50. Geburtstag des Autors ein Jahr später war diese Charakterisierung im Feuilleton bereits fest etabliert. ³¹ In seiner (unveröffentlicht gebliebenen) Fontane-Bibliographie konnte Paul Emden noch eine ganze Reihe ähnlicher Belege verzeichnen. ³² Aufmerksame Interpreten notierten allerdings auch, dass Georg Hermann »als Nachfolger (nicht Epigone), als Erbe (nicht Nachahmer), als Fortsetzer des Werkes Theodor Fontanes« anzusehen sei. So die Formulierung von Heinz Stroh 1926 in der *CV-Zeitung* ³³, dem Organ des Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens, dessen Abwehrkampf gegen Antisemitismus und Nationalsozialismus Arnold Paucker seine Dissertation gewidmet hat. ³⁴ Wie gekannt Georg Hermann »Fontanesche Überlieferungen aus dem Geist einer jüngeren Generation aufnahm und fortbildete«, vermerkte 1927 auch die Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Ullstein-Verlags. »Seit dem Jahre 1906, da ›Jettchen Gebert‹ in der ›Vossischen Zeitung‹ seinen Siegeszug antrat«, so hieß es dort, habe sich Georg Hermann »immer wieder am gleichen Platz an das Publikum gewandt«, an dem seinerzeit *Irrungen*, *Wirrungen* in Fortsetzungen erschienen sei. ³⁵

Der Aphorismus von Georg Hermann als »Statthalter von Fontanopolis« geht auf Moriz Seeler zurück, einen seinerzeit bekannten Schriftsteller, Theaterleiter und Filmproduzenten, der später ebenfalls dem Holocaust zum Opfer fallen sollte. ³⁶ Seine »literarischen Porträts«, die, gewissermaßen als verbale Karikaturen, in aller Knappheit »das Wesen eines Dichters zu umreißen« suchten, bildeten 1920 den Auftakt zu einem Band mit Parodien auf die gleichen Autoren aus der Feder des Schauspielers Hans Heinrich von Twardowski, dessen Karriere vom expressionistischen Stummfilmklassiker *Das Cabinet des Dr. Caligari* bis hin zu *Casablanca* reicht, wo er, ein typisches Los für deutsche Emigranten in Hollywood, einen NS-Offizier spielen mußte. Vorgeblich einem Roman mit dem Titel *Henriette Manasse* entnommen, wird Georg Hermanns Stil wie folgt persifliert:

... Und es kam, wie es kommen mußte, und alles ward so, wie es geworden ist. Vielleicht wäre alles anders gekommen, wenn damals die schöne Henriette nicht Leibscherzen gehabt hätte, aber niemand war da, der so etwas ahnen konnte. Das Schicksal nahm seinen Lauf, und es geschah, wie es nun einmal geschehen sollte, und keiner hätte es ändern können. Es vollzog sich alles ganz ruhig und still, und schließlich war es so weit, und niemand konnte da helfen. Alles trug sich so zu, wie es sich eben zutragen musste, und wenn es sich anders zugetragen hätte, so wäre das eben auch so bestimmt gewesen. Es ging alles so vor sich, wie es vor sich gehen sollte, und doch blieb alles beim Alten. Menschen starben, und

Menschen wurden geboren, und es spielte sich ab, wie es sich abspielen musste, und wenn es sich anders abgespielt hätte, so wäre das sehr seltsam gewesen. Henriette und der blonde Heinz wussten, daß alles vergebens und umsonst sei, und deshalb ward alles so, wie es geworden ist, und nur manchmal noch sah man den blassen Onkel Ephraim bei Josty oder bei Schilling eine Torte verzehren oder eine Schokoladenspeise mit einer einsamen Träne im Auge.³⁷

Nur wenige Jahre später – ob in Unkenntnis oder Imitation des Bändchens von Twardowski/Seeler ist nicht zu ermitteln – veröffentlichte der österreichische Schriftsteller Robert Neumann, der seine Fertigkeit *Mit fremden Federn* zu schreiben nach der Rückkehr aus dem Londoner Exil in der Hamburger *ZEIT* fortsetzen sollte, 1927 eine weitere Georg-Hermann-Persiflage. Unter dem Titel *Der Sturz* wird zweimal ein Skiunfall beschrieben, zunächst behäbig-gravitätisch nach Art Thomas Manns und dann, in amüsantem Kontrast dazu, à la Georg Hermann:

Vielleicht wäre alles anders gekommen, wenn damals die schöne Modistin von Oranienstraße das Geld der kranken Rieke gegeben hätte, statt damit nach Partenkirchen zu fahren. Aber so kam es, wie es kommen mußte, und als sie mit einem kleinen Zucken im Herzen auf ihren geborgten Skiern den Abhang hinunterglitt, da hätte auch der Krämer Senneke von Ecke Hallesches Tor, bei dem sie abends die Wurststulle holte, sie nicht mehr erkannt. So schmerzlich bleich verklärt war sie. Und da ahnte keiner, daß es nur der losgegangene Knopf der Reformhose war, der ihr Angst machte. Doch dann geschah es eben, wie es eben geschah, und wer weiß, wie es noch gekommen wäre, wenn ihr nicht der Mann von der Schutzhauskantine mit dem dollen süddeutschen Namen in seiner ulkigen Sprache zugerufen hätte, sie solle sich vorsehen. Aber da war es zu spät, und da war nichts mehr zu ändern. Sie stürzte, und wäre sie nicht gestürzt, so wäre das sehr verwunderlich gewesen. Es wurde Tag und es wurde Nacht und es wurde wieder Tag, die Tram bahnen bimmelten, und dann wurde es Sommer und wieder Winter und nur manchmal an klaren Abenden konnte man Auguste noch begegnen, wie sie zur Station Oranienstraße der Ringbahn hinaufstieg, aufrecht, doch mit der einsamen Bleichheit der Erinnerung auf den Zügen.³⁸

Eine Parallele anderer Art zwischen Georg Hermann und Thomas Mann zog die lange vor 1933 in vielen Auflagen verbreitete völkische Literaturgeschichte von Adolf Bartels, der *Jettchen Gebert* wie folgt charakterisiert:

Das Werk ist mit Manns »Buddenbrooks« vielleicht die beste Leistung der Fontane-Schule, doch biedermeiert Hermann ein bißchen zuviel, die Stimmung des Romans ist sozusagen vielfach »antiquarisch«, und die Menschen sind zuletzt nicht voll überzeugend herausgekommen.

Darüber ließe sich rechten, wenn der militante Antisemit nicht fortführe:

Das Judentum schildert Hermann im ganzen echt, manche Dinge, die,

wie das gewohnheitsmäßige Schwängern deutscher Dienstmädchen durch einen der »Helden« des Romans, als absolut selbstverständlich hingestellt werden können, ja müssen deutsche Menschen erbittern, wie denn Hermann überhaupt kein angenehmer Judentyp ist. Das zeigt am deutlichsten sein nächster Roman »Kubinke«, die humoristisch sein sollende Geschichte eines Berliner Friseurs, in der denn auch der »deutsche Mann, im Jägerhemd, mit der rauhen und unverhüllten Männerbrust« auftaucht. »Die Nacht des Doktor Hirschfeld« gestattet Studien über die jüdische Sentimentalität und enthält ein Bekenntnis zu Eduard VII. von England, ist übrigens durch gewisse Berliner Stimmungen bemerkenswert; der Roman »Heinrich Schön jun.« stellt die Judenfamilie Schön sozusagen als Kulturträgerin von Potsdam hin und biedermeiert auch wieder ein bißchen zuviel.³⁹

Dass Georg Hermann 1933 sofort *poeta non gratus* wurde, kann somit kaum überraschen. Von *Kubinke* wurden, laut einer brieflichen Äußerung des umgehend in die Niederlande übergesiedelten Verfassers, unmittelbar nach der Machtübernahme 125.000 Exemplare eingestampft.⁴⁰ Zuflucht vor dem Unheil des Dritten Reiches suchte und fand der Verfemte aber nicht nur im Exil, sondern auch in der deutschen Literatur. Neben Ludwig Börnes *Heringsalat*, einer beißenden Polemik gegen Willibald Alexis (Pseudonym für Georg Wilhelm Häring), die ebensogut »heute als Parodie gegen den Arierfimmel und das neue Heidentum geschrieben sein« könnte, empfahl Georg Hermann seiner nach Dänemark entkommenen Tochter 1935 »die beiden Bände der Fontaneschen Familienbriefe, immer wieder eine Quelle der heiteren und weniger heiteren Wahrheiten und so lebensnah wie selten ein Roman überhaupt sein kann.«⁴¹ Von Willibald Alexis hatte Fontane allerdings eine entschieden höhere Meinung als Georg Hermann.⁴²

Die Schwierigkeit, im Exil zu publizieren und der unterbundene Absatz seiner Bücher im Dritten Reich sollten den Autor bald in finanzielle Bedrängnis bringen, wofür ihn das gesteigerte Interesse an seinen Werken unter den in Deutschland zurückgebliebenen Juden nicht entschädigen konnte. Insbesondere Bearbeitungen seiner Romane für die Bühne erfreuten sich großer Popularität, nachdem die zunehmend vom »arischen« Kulturbetrieb ausgeschlossene Minderheit für selbstorganisierte Ersatzveranstaltungen gesetzlich auf ein »jüdisches Programm« beschränkt wurde. Die Frage, ob und wie er von Holland aus Tantiemen für diese Nutzung seiner Werke beanspruchen könnte und auch für eine amerikanische Verfilmung von *Jettchen Gebert*, hat Georg Hermann in jenen Jahren stark beschäftigt. Die Vorspiegelung einer, bei aller Tragik des Einzelschicksals, im großen und ganzen heilen Welt war geeignet, im deutschjüdischen Publikum Nostalgiegefühle zu wecken, auch wenn sich die Realität des drohenden Unheils bestenfalls auf Stunden verdrängen ließ. Bezeichnend ist insofern die gespaltene Reaktion von Betty Scholem auf die Lektüre von »Jettchen Gebert,

nachdem ich das Stück im Kulturbund gesehen habe. Ist natürlich nichts wert, gefiel mir aber sehr!«⁴³

In der Auseinandersetzung mit Fontane und Georg Hermann darf das Beispiel der Familie Scholem als geradezu repräsentativ gelten für das gehobene Berliner Judentum.⁴⁴ Religiös indifferent, kulturell assimiliert und politisch freisinnig, waren sie in ihrem Selbstverständnis als patriotische Bürger durch die Jahre seit 1914 schwer erschüttert worden. Die seit Generationen im Familienbesitz befindliche Buchdruckerei wurde von den beiden älteren, national-liberal gesinnten Söhnen Reinhold und Erich weitergeführt, die 1927 wie selbstverständlich zu den Gründungsmitgliedern des Fontane-Abends gehörten, während die beiden jüngeren aus Rebellion gegen den Geist ihres Elternhauses, zumal den autoritären Vater, und den Chauvinismus der Kriegsjahre, neue Wege gegangen waren.⁴⁵ Werner Scholem hatte sich, durch das Fronterlebnis zum Pazifisten geworden, dem Sozialismus verschrieben und sollte in den Zwanziger Jahren zeitweilig als KPD-Abgeordneter wirken. Obwohl seit Jahren aus der Partei ausgeschlossen, wurde er im Gefolge des Reichstagsbrandes Ende Februar 1933 verhaftet und 1940 im Konzentrationslager Buchenwald ermordet.⁴⁶ Der jüngste Scholem-Sohn Gerhard dagegen suchte und fand Erfüllung in der zionistischen Jugendbewegung, wobei es ihm zuvörderst um eine Wiederbelebung des jüdischen kulturellen Erbes ging, weniger um Staatsbildung.

Auch für Georg Hermann markierte die Erfahrung des Ersten Weltkriegs einen Wendepunkt in seinem Selbstverständnis.⁴⁷ Als Dichter »derer, die im Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft den kürzeren ziehen«, so hatte helllichtig eine im übrigen sehr wohlwollende Würdigung seines Werkes bereits im Dezember 1914 gemutmaßt, passe er nicht recht in eine Zeit, »deren wundervollstes Erlebnis in der heroischen Unterordnung der Einzelpersönlichkeit unter die Not und den Willen der großen Allgemeinheit besteht.«⁴⁸ In der Tat fiel es Georg Hermann schwer, vorbehaltlos in den Ruf nach nationaler Geschlossenheit einzustimmen. Sein Individualismus und seine Weltoffenheit ließen ihn zum Außenseiter selbst unter den deutschen Juden werden, die sich von einem bedingungslosen Kriegseinsatz ihre endliche Anerkennung als vollgültige Deutsche versprochen. Zunehmend desillusioniert, aber unfähig zur Arbeit an einem größeren Werk, entstand eine Vielzahl kurzer, unverbundener Texte – Aphorismen, Reflexionen, Anekdoten aus dem Alltag und Marginalien zur Zeitungslektüre –, die 1919 unter dem Titel *Randbemerkungen* gesammelt als Buch erschienen.⁴⁹

Auf seiner Suche nach Orientierung hatte sich der lesehungrige Gerhard Scholem, von früher her mit einigen von Georg Hermanns Werken vertraut, einiges von der Lektüre versprochen. Die Distanzierung des Autors von der »Gemeinheit« des wilhelminischen Deutschland während der Kriegsjahre imponierte ihm auch, obwohl er sich fragte, »was etwa in der *Vossischen Zeitung* 1914 von ihm geschrieben sein mag?« Dass sich Georg Hermann da

nichts vorzuwerfen hatte, ließ den Kern von Scholems Kritik allerdings unberührt: Einige »sehr gute und selbst ein paar tiefe Sätze« ausgenommen, sei das »sehr müde und fast verhärmte Buch« letztlich »Zeugnis einer verwirrenden Undifferenziertheit«. Der Autor halte sich abseits, untergrabe aber nicht einmal, vom Aufbauen ganz zu schweigen. Die bloße Abkehr von einem nationalistisch aufgeladenen Deutschtum, »untätig und rein betrachtend«, ohne gleichzeitig für eine nationale Wiedergeburt des Judentums einzutreten, empfand der 22-jährige Kritiker, der 1923 nach Palästina auswandern sollte und sich seither Gershom nannte, als Ausweis von Altersschwäche. Dabei zählte Georg Hermann 1919 gerade einmal 48 Jahre. In seiner Äquidistanz nach beiden Seiten hin, so Scholem, pflege der Autor ein Bewusstsein, »das ihn überall in der Welt zuhause sein lässt (jedenfalls glaubt er das)«. Sein abschließendes Urteil über die *Randbemerkungen* mußte folglich negativ ausfallen: »Diese Art Weltbürgertum der Juden, das er kritiklos anzuerkennen scheint, ist ja unfruchtbar und mehr: es ist nur allzu häufig verflucht, was gleichmäßig von flüchten und fluchen kommt.«⁵⁰

Zweifellos wollte Georg Hermann weder ausschließlich Jude sein, noch auch als Deutscher sich zur Unterdrückung anderer Elemente seiner Identität verpflichtet fühlen. Beides gleichermaßen zu pflegen und in dieser Doppelung respektiert zu werden, erwies sich aber während der Nachkriegsjahre mit ihrem wachsenden Antisemitismus als immer schwieriger. Niemand habe früher daran gedacht, so heißt es 1926, »im Buch und Stück eines Schnitzler das Werk eines Juden und Semiten, in dem eines Hauptmann das eines Christen und Germanen zu sehen. Beides war deutsche Literatur. Oder in dem eines Stephan George die Dichtung eines Christen, in dem eines Hofmannsthal oder Werfel die Dichtung eines Juden. Beides waren formal vollendete Verse in deutscher Sprache.« Jetzt würde ständig gefragt: »Hat's ein Jude oder ein Christ geschrieben, ein Semit oder ein Germane?«⁵¹ Infolgedessen sei er, wie im Buchtitel *Der doppelte Spiegel* angedeutet, auch selber ins Schwanken geraten »über meine Abkunft, über meine Rasse, über meine Mentalität, meine Zugehörigkeit zu einer Religionsgesellschaft, in die ich hineingeboren wurde, und über den Wert oder Unwert meiner Umgebung, des Volkes, dem ich der Nationalität nach angehöre.«⁵² In der Diskussion, ob Volkszugehörigkeit nun religiös oder ethnisch begründet sei, nur biologisch zu ererben oder auch kulturell zu erwerben, rief Georg Hermann einmal mehr Fontane zum Zeugen auf. Herkunft von außen müsse kein Mangel, könne vielmehr von Vorteil sein, weshalb er für sich als deutscher Schriftsteller »das große Glück, Jude zu sein«, reklamierte, »wie Fontane das Glück hatte, deutschsprechender Franzose zu sein. Das heißt, ich hatte das Glück, hineingeboren zu sein in den Herzensmittelpunkt des damaligen Deutschlands, und zugleich Distanz zu haben. Ich wurde weder gefördert noch allzusehr behindert.«⁵³ Letzteres hätte Fontane zweifellos

unterschrieben, obwohl es ihm, bei allem Stolz auf seine hugenottischen Vorfahren, wohl nie eingefallen wäre, sich als deutschsprechender Franzose auszugeben.

Von der Möglichkeit und Wünschbarkeit einer kulturellen »Amalgamierung«⁵⁴ von religiösen Minderheiten, seien es Calvinisten oder Juden, war er allerdings überzeugt. Auch der aus dem Posenschen gebürtige jüdische Völkerpsychologe Moritz Lazarus hatte neben sich selber zweifellos seinen Freund Fontane vor Augen, als er 1880, während des sogenannten Berliner Antisemitismusstreites, über die Frage »Was ist national?« nachdachte. Wie Menschen germanischer Abstammung Schweizer oder Amerikaner werden könnten, so argumentierte er, könnten Menschen mit nichtgermanischen Vorfahren zum deutschen Volk gehören, ob sie nun jüdischer oder slawischer Abkunft seien oder eben auch französische Kolonisten: »Wird es jemand wagen, ihnen die deutsche Nationalität abzusprechen? Sie *stammen* von Franzosen, aber sie *sind* Deutsche, obgleich ihre Geschlechter meist viel kürzere Zeit in deutschen Landen leben als die Juden.«⁵⁵

Antisemiten hätten damals wohl noch ausnahmslos dagegen protestiert, die Nachfahren von protestantischen Glaubensflüchtlingen in einem Atemzug mit Juden zu nennen, aber zwei Generationen später war auch jemand wie Fontane nicht mehr vor rassistischer Ausgrenzung sicher. Etablierte Germanisten wie Julius Petersen pflegten zwar weiter sein Werk, aber ambitionierte Nachwuchskräfte zogen klare Schlüsse aus der nationalsozialistischen Ideologie. So heißt es 1938 in einer Leipziger Dissertation, Fontanes »französische Wesenszüge« könnten dem Leser zwar Freude »an einem geschlossenen, heiter-liebenswürdigen Kunstwerk« verschaffen, doch:

Wer mit ausgesprochen deutschen Lebensfragen und -forderungen besonders an die Werke der Mittelzeit herangeht, wer Antwort auf eigenes Fragen bei ihm zu finden hofft, der wird zu einem großen Teil enttäuscht sein, da Fontane nicht in die Lebensmitte des deutschen Menschen vorstößt. Je stärker eine Zeit sich auf die eigene nationale Wesenheit besinnt, desto mehr werden ausgesprochen deutsche Dichter die literarische Anteilnahme auf sich ziehen.⁵⁶

Eine Fontane-Renaissance hätte es jedenfalls auch bei längerer Dauer des Dritten Reiches kaum gegeben. Wohl aber mag die ambivalente Stellung des Dichters, einerseits zum deutschen Kulturbetrieb zu gehören und doch etwas abseits zu stehen, für Georg Hermann und andere jüdische Leser seiner Werke von besonderer Attraktivität gewesen sein.

Was seine eigene Position angeht, so darf Georg Hermann als jemand, der aller religiösen Praxis fern stand und von betont deutsch-nationalen Juden ebenso wenig hielt wie von national-jüdischen Bestrebungen, als Prototyp der von ihm so genannten »Westjuden« gelten, die sich, kosmopolitisch, aufgeklärt-säkular und gleich weit entfernt von Orthodoxie und Zionismus,

in Deutschland, der deutschen Sprache und Kultur verwurzelt fühlten und somit der europäischen Moderne zugehörig.⁵⁷ »Die Weste unter dem Rock des anständigen Europäers« sei das Judentum für ihn immer gewesen, heißt es in einem Essay aus dem Jahre 1935, eng anliegend, aber eben nicht der ganze Anzug. Insofern kann es kaum überraschen, dass ostjüdische Charaktere in seinen Romanen durchweg kritisch gezeichnet sind. Mit dieser Einstellung, die assimilierte Juden in ihren Vorbehalten bestätigte und ihnen daher ebenso gefiel wie Antisemiten der mildereren Observanz, dürfte Georg Hermann lange repräsentativ gewesen sein für seine deutsch-jüdischen Zeitgenossen, bis der Aufstieg des Nationalsozialismus ihre Identität in den Grundfesten erschütterte. Revisionsbedürftig erschien nach 1933 nicht zuletzt der tief verwurzelte Anti-Zionismus, wie sich Gershom Scholems Mutter kopfschüttelnd eingestehen mußte: »Wenn ich bedenke, was für ein Geschrei sich in der deutschen Jüdischkeit erhob, als der Zionismus begann! Unser Vater u. Väterchen Hermann L. u. der ganze Centralverein schlugen sich überzeugt an die Brust »Wir sind Deutsche«. Jetzt wird uns mitgeteilt, daß wir *keine* Deutschen sind.«⁵⁸

Georg Hermann sah dagegen in der Vertreibung aus Deutschland keinen Grund, seine Meinung zu ändern: »Der Zionismus und Palästina sind ein Zurückdrehen der Uhr um Jahrhunderte für den europäisierten Juden.«⁵⁹ So oder ähnlich lautet es immer wieder in seinen Stellungnahmen aus dem Exil. Dass er recht behalten hatte mit seiner im Ersten Weltkrieg gewonnenen Überzeugung, übersteigter Nationalismus sei kein Mittel zur vollständigen Integration der deutschen Juden, sondern letztlich eine Existenzbedrohung, dürfte mit dazu beigetragen haben, dass ihm jüdischer Nationalismus ebenfalls suspekt blieb. Während rings um ihn alle Gewißheiten zerfielen, brach Georg Hermann noch 1937 trotzig *Eine Lanze für die Westjuden*.⁶⁰ Als seine Tochter zwei Jahre später zionistische Sympathien zu erkennen gab, hielt er ihr entgegen, erstens sei die Welt schon aufgeteilt und nirgendwo Platz für einen Judenstaat. »Zweitens bin ich aber dagegen, weil ich 50 Jahre fast ohne jeden Antisemitismus zugebracht habe, in einer Welt, in der er als der niedrigste, barbarischste Geschmack des letzten Pöbels galt, und überwundenen Zeiten angehörig. Und diese Zeiten werden wiederkommen, ... selbst wenn Rückschläge und starke Rückschläge sogar eintreten.« Nach den Ausschreitungen der »Kristallnacht« geschrieben und nur wenige Monate vor Beginn des Zweiten Weltkriegs, in dessen Verlauf die nationalsozialistische Judenverfolgung zum Völkermord eskalieren sollte, lassen sich diese Sätze als Zeugnis eines verzweifelten Optimismus interpretieren oder schlicht als Verblendung. Die Wiederkehr besserer Zeiten möge zwar, so heißt es weiter, »für ein einzelnes Menschenleben etwas langsam« kommen, aber dass sie kommen würde, »und zwar nach bestimmten Gesetzen und in bestimmten Zeitläuften«, stand für Georg Hermann fest.

Drittens sei er gegen den Zionismus,

weil ich einen Judenstaat als ein Unglück für die Juden betrachte, und als ein noch größeres Unglück für die gesamte Kulturwelt. Denn allen Vor- teil, den diese von den Juden bisher hatte (und es gibt kein Gebiet, wo sie sie missen konnte in den letzten hundert Jahren) wird sie bei einem großen Judenstaat aufgeben müssen; und die Juden werden, staatlich ge- bunden, genau so beschränkt werden wie die andern Esel.⁶¹

Was von letzterer Prognose zu halten ist, sei dahingestellt. Jedenfalls erklärt sich so, wie Georg Hermann im Glauben an eine universale Mission des Ju- dentums, die im Falle seiner nationalen Verengung gefährdet werde, zu dem frappierenden Schluß kommen konnte: »Ich begrüße für die Juden der Welt den Zusammenbruch des Zionismus mit allem Enthusiasmus, dessen ich noch fähig bin – und mit mir insgeheim Tausende der *besten* Juden, auch wenn sie es *nicht* sagen, genauso wie ich es ja auch nicht sage!!«⁶² Außer in einem Familienbrief eben.

Ob es nun die von Gershom Scholem etwas vorzeitig diagnostizierte Al- tersmüdigkeit war oder aber Fontanescher Fatalismus: Für seine Person scheint sich Georg Hermann jedenfalls mit dem abgefunden zu haben, was er im Hinblick auf seine Romangestalten wiederholt in die Formel gefaßt hatte: Es kam wie es kommen mußte.⁶³ Bevor es aber so kam, verriet er sei- ner Tochter, die schriftstellerische Ambitionen zu erkennen gegeben hatte, noch sein Erfolgsrezept, das, ganz abgesehen von dem Schlußsatz, eine Viel- zahl Fontanescher Zutaten enthielt:

Das Wichtigste ist nicht *was* du schreibst, sondern daß *du* schreibst. Das heißt, dein persönlichstes Ich, das einmalig auf der Welt ist und, wenn du redest und erzählst, ja so nett seinen Ausdruck findet. Das heißt, das Beste an guten Büchern ist ja doch das persönliche Ich – die Gesamtfär- bung des Wesens des Schreibenden – das durch die Geschichten hin- durch leuchtet. Sei unverziert und aufrichtig und kümmere dich einen Dreck um den sogenannten Leser. – Man schreibt für sich, zur Selbstent- lastung und um über Teile seines Daseins hinwegzukommen, an denen man sonst leidet, wie an eingeklemmten Affekten. ... Sei einfach, aber nicht plump und *zu* simpel, und hüte dich vor allen Verstiegenheiten. Schreibe für *gebildete* Menschen – und denke daran: Gefühl ist alles. Bleibe jedoch durchaus unsentimental (ein häufiger Fehler der Frauen- literatur!). Du mußt ganz ruhig bleiben, die anderen müssen die Tränen in die Kehle kriegen. Habe den Mut auch in Wut zuzuhämmern. Bei be- wegter Handlung kurze Sätze; bei Beschreibung, Ironie und Humor: lan- ge, ja sogar vielleicht etwas verschnörkelte. ... So: und nun schreib in Gottes Namen los! Aber denk an keine Kritik; du sollst für *dich* und nicht für *andere* schreiben. Ich habe mich nie um den Leser gekümmert – und er ist zu mir gekommen. Gedruckt-oder-nicht-gedruckt-werden ist eine

zweite und davon ganz unabhängige Sache, und hat nichts mit der Selbstentlastung und seelischen Entspannung zu tun, die dir das Schreiben bringen soll. ... Kümmere dich nie um eine *Richtung*, kümmere dich nie um eine *Mode*, kümmere dich nie um einen *-ismus*. Man hat das alles unbewußt, denn man lebt ja in der Zeit. Und denke an das hübsche Wort Fontanes: »Ich verlaß mich auf meinen Instinkt. Die dumme Kuh trifft schon das richtige Gras.«⁶⁴

Abschließend ist noch zu erwägen, ob ein Wegbrechen von Georg Hermanns Publikum – weniger plötzlich zweifellos, aber unweigerlich – auch ohne Intervention des Dritten Reiches erfolgt wäre. Vermutlich ja, so hat der niederländische Literaturwissenschaftler Cornelis van Liere schon 1974 argumentiert und dies ausdrücklich mit dem Verweis auf das Beispiel Holland begründet, wo seine Werke, die in der Zwischenkriegszeit eine große Lesergemeinde angezogen hatten, ebenfalls vergessen sind, obwohl die Einwirkung des Nationalsozialismus auf das Kulturleben dort kürzer und weit weniger nachhaltig war als in Deutschland.⁶⁵ Seither haben sich zwar immer wieder Autoren von Rang wie Peter Härtling⁶⁶ und Germanisten wie Gert Mattenklott⁶⁷ oder Hans-Otto Horch⁶⁸ für Georg Hermann und sein Oeuvre eingesetzt. Dass die erhoffte Breitenwirkung ausgeblieben ist, hat freilich auch seine Gründe.

Die Divergenzen zwischen Fontanes Werk und dem Georg Hermanns sind nämlich ebenso wenig zu bestreiten wie ihre Affinität. Am erfolgreichsten waren seine frühen, in der »Großvaterzeit« spielenden Romane. Die Biedermeierwelt⁶⁹ ist jedoch längst zu weit entfernt, um vom Stoff her noch viele Leser anzusprechen. Dafür spräche unter anderem, dass Fontanes *Vor dem Sturm* und *Schach von Wuthenow* mit ihrer historisch-geographischen Verortung im Preußen des frühen 19. Jahrhunderts heutzutage auch weniger Anklang finden als *Irrungen Wirrungen*, *Effi Briest* oder *Der Stechlin*. Der Großteil von Georg Hermanns Romanen ist jedoch nicht nur lange nach Fontanes Tod erschienen; sie handeln auch von Gegenwartsproblemen deutlich späterer Zeiten und sind doch weniger frisch geblieben. Was Fontanes Werken bleibende Anziehungskraft verleiht, dürfte nicht zuletzt ihre sprachliche Form sein. Dass Georg Hermanns Stil weitaus weniger kunstvoll ausgefeilt ist, hatte schon Arthur Schnitzler nach der Lektüre von *Schnee*, einer Fortsetzung des Romans *Die Nacht des Doktor Herzfeld* zu dem Kommentar veranlaßt: »Feines Buch, doch manchmal gar zu salopp.«⁷⁰ Und während ein Hauch von Resignation über Leben und Werk beider Autoren liegt, ist von dem hintergründigen Humor, mit dem Fontane seine Stoffe umkleidet, bei Georg Hermann wenig zu finden. Er neigte mehr zur Melancholie, die mitunter in Sentimentalität übergeht.

Dafür ist das Spektrum dessen, was im Roman gesagt werden kann, bei Georg Hermann deutlich weiter gefaßt. Nicht ohne Grund wurde er von dem Karikaturisten Seeler als »feines, altes Fräulein, das mit Ironie und Wollust

schmust«, bezeichnet.⁷¹ Fontane wäre im Gegensatz dazu als vornehmer alter Herr zu charakterisieren, der mit poetischer Verklärung über manches hinweggeht (was jugendliche Leser heute oft nicht realisieren läßt, dass Effi Briest und Crampas eine Affäre hatten). Während sein oben vorgestellter Brief an Mathilde von Rohr ausdrücklich betont, er habe »natürlich nicht die Skandal-Stellen« aus dem entliehenen Buch exzerpiert, kam dergleichen bei Georg Hermann offen und ausführlich zur Sprache. Damit verbunden war auch eine Verschiebung der Schauplätze. Es gebe in Berlin »ein Georg Hermann-Gebiet, wie es ein Fontane-Gebiet gibt«, bemerkte der Literaturkritiker Arthur Eloesser in einer Würdigung zum 60. Geburtstag des Autors. »Er hat sich daneben angebau.«⁷² Die Ansiedlung einiger seiner späteren Romanstoffe im zwielichtigen Milieu des Berliner Westens war auch der Grund, weshalb Georg Hermann im Feuilleton gelegentlich als »Fontane des Kurfürstendamms« apostrophiert wurde.⁷³

Realismus ohne Verklärung entsprach zwar dem gewandelten Zeitgeist des frühen 20. Jahrhunderts, erregte aber zugleich den besonderen Ingrimm von Antisemiten. Bartels zum Beispiel hatte schon bei Erscheinen von *Jettchen Gebert* moniert, es werde »die Weiberjägeri der Juden« mit einem gewissen Stolze hervorgehoben. »Der Gedanke, daß die deutschen Leser seines Werkes sich darüber entrüsten könnten, daß Töchter ihres Volkes, und wenn es auch nur arme Dienstmädchen sind, hier als hilflose Beute frecher Juden gezeigt werden, scheint Hermann gar nicht gekommen zu sein.«⁷⁴ Ideologiekritische Überlegungen entgegengesetzter Art hat unlängst Franka Marquardt angestellt. Im Wissen um den Holocaust könnten Georg Hermanns Romane nicht mehr unbefangen gelesen werden, da die Schicksale der Hauptakteure einerseits »nicht jüdisch genug« seien, die Darstellung ostjüdischer Nebenfiguren aber vielfach anstößig wirken müsse.⁷⁵ Ob sich die nachlassende Rezeption im Kern auf diesen Faktor reduzieren läßt, darf jedoch bezweifelt werden.

Unbestreitbar ist, dass sich Georg Hermanns Werk als sehr viel stärker zeitgebunden erwiesen hat als dasjenige von Fontane, obwohl die Welt, in der jeder von ihnen lebte und die ihre Weltsicht prägte, gleichermaßen versunken ist. Unbeschadet der Einsicht in die Ohnmacht des Individuums gegenüber gesellschaftlichen Zwängen, wie sie am Schicksal seiner Romanfiguren deutlich wird, hatte sich Georg Hermann viel von dem charakteristischen Fortschrittsglauben der Reichsgründungsgeneration bewahrt. Diese Selbsttäuschung sollte nicht nur ihn das Leben kosten. Die Erinnerung an sein schreckliches Ende hat freilich nur begrenzt neues Interesse an seinen Werken erwecken können. Wertvolle Zeitzugnisse bleiben sie aber allemal, und als Repräsentant und literarischer Apologet der nicht-zionistischen »Westjuden« deutscher Sprache wird Georg Hermann im kulturellen Gedächtnis fortleben.

Auf eine breite Resonanz durfte Arnold Paucker daher kaum rechnen, als er 1970 mit einer Rezension in der *ZEIT* das Schlagwort vom »jüdischen Fontane« erneut in Umlauf brachte.⁷⁶ Wichtiger bleibt denn auch, dass es ihm gelang, den in Kopenhagen überlieferten Nachlaß des Autors in das Archiv des Leo Baeck Instituts zu überführen. Als historische Quelle für die Literatur- wie für die allgemeine Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts, zumal aber als Zeugnis der untergegangenen Kultur der deutschen Juden, ist dieser Bestand von großem Wert, weit hinaus über seine Relevanz für die Erforschung eines »guten Autors zweiten Ranges«, wie Georg Hermann in jüngerer Zeit charakterisiert worden ist⁷⁷. Arnold Paucker hat die Schriften des »jüdischen Fontane« nach eigener Aussage übrigens erst im Dritten Reich kennengelernt, denn »der Liebblingsschriftsteller der assimilierten deutschen Juden war natürlich Fontane selbst (trotz seiner gewiß zweideutigen Einstellung zu Juden und zum Judentum)«. Zwar dürfte jemand, der zum Zeitpunkt der Machtübernahme gerade einmal zwölf Jahre alt war, überhaupt erst wenig an Literatur gekannt haben. »Wie viele Jugendliche in der Berliner jüdischen Jugendbewegung« habe er jedoch auf Grund der von oben verordneten und schließlich trotzig angenommenen Ausgrenzung auch Georg Hermann gelesen.«⁷⁸

Eine ausgewogene Bewertung muß beides im Blick behalten, Fontanes unbestreitbare, wiewohl in ihrer Tragweite bisweilen überschätzte und anachronistisch mißdeutete Vorurteile gegenüber Juden wie auch die Verehrung, die ihm seitens eines jüdischen Lesepublikums entgegengebracht wurde und wird. Für Betty Scholem, die sich vor der lebensbedrohenden Verfolgung aus Berlin nach Australien gerettet hatte, wurde »dieser Preuße mit seiner großen Liebe für den märkischen Adel und seinem kleinen Schuß Antisemitismus« geradezu eine Art Heimatersatz, wie sie 1941 ihrer Schwiegertochter in Jerusalem gestand, die sich gerade in seine Romane vertieft hatte: »Die einzigen Bücher, die ich mitnahm, waren Fontanes Werke, und ich lese sie immer wieder. ... Ich bin eine begeisterte Fontänin.«⁷⁹ Noch auf dem Höhepunkt des Holocaust ließ sich mithin beobachten, was Fontane in seinem vielzitierten Gedicht *An meinem Fünfundsiebzigsten*, etwas herablassend, mit den Worten kommentiert hatte: »Abram, Isack, Israel, Alle Propheten sind zur Stell ... Jedem bin ich was gewesen, Alle haben sie mich gelesen.«⁸⁰ Auf seinem Irrweg durch die halbe Welt – von Berlin über Palästina, Ägypten, Italien und Amerika nach London – hat Arnold Paucker zwar keine Bücher mitnehmen können. Er hat sich jedoch im Antiquariatshandel alles wiederbeschafft, was er in seinem Elternhaus hatte zurücklassen müssen, und konnte so die lebenslange Fontane-Lektüre (»aber nur in Originalausgaben«) bis über seinen fünfundneunzigsten Geburtstag hinaus fortsetzen.

Anmerkungen:

Nach Abschluß des Manuskripts erschien eine umfassende und reich illustrierte Biographie aus der Feder eines Urenkels des Autors: John Craig-Sharples: *Georg Hermann. A Writer's Life*. Oxford 2019.

1 Arnold Paucker: *Zur Geschichte von Georg Hermanns Nachlaß. Ein Geleitwort*. In: Godela Weiss-Sussex (Hrsg.): *Georg Hermann. Deutsch-jüdischer Schriftsteller und Journalist, 1871–1943*. Tübingen 2004, S. 133–136, Zitat S. 133.

2 Arnold Paucker: *Mommsenstraße to Devonshire Street*. In: Peter Alter (Hrsg.): *Out of the Third Reich. Refugee Historians in Post-War Britain*. London und New York 1998, S. 175–193.

3 Bemerkenswert ist zudem, dass die frühesten monographischen Studien von Auslandsgermanisten herrühren: Vera Wentworth: *Georg Hermann und das Biedermeier*. Diss. Univ. of Maryland 1973; Cornelis G. van Liere: *Georg Hermann. Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes*. Amsterdam 1974.

4 Alle Angaben zur Verbreitung von Georg Hermanns Werken nach Liere (wie Anm. 3), S. 215 ff.

5 Zuletzt 2019 neu aufgelegt in der »Anderen Bibliothek«, hrsg. v. Lothar Müller. Für Parallelen zu *Irrungen Wirrungen* Helmut Peitsch: »Ein erster Roman soll wie ein Kirchhof enden.« *Berlin-Beschreibungen des 19. Jahrhunderts und Georg Hermanns Kubinke*. In: *Fontane Blätter* 81 (2006), S. 80–102.

6 Die Angaben zur Filmographie nach: Arpe Caspary: *Georg Hermann. Chronologie von Leben und Werk, 1871–1943*. In: Kerstin Schoor (Hrsg.): ... *Aber ihr Ruf verhallt ins Leere hinein. Der Schriftsteller Georg Hermann (1871 Berlin – 1943 Auschwitz)*. Berlin 1999, S. 319.

7 Georg Hermann: »*Bist du es oder bist du's nicht?*« In: Weiss-Sussex: *Georg Hermann* (wie Anm. 1), S. 137–253; Zitate S. 170 f. Im Vorwort zu einer Neuausgabe von *Spielkinder* aus dem Jahre 1911 liest sich die Geschichte etwas nüchterner: »Als ich nun wieder [vom Militärdienst in München] nach Berlin zurückkam, nahm ich das Manuskript unter den Arm und ging zu einem Verleger. Das heißt: ich hatte in der Lützowstraße den Namen Fontane & Co. gelesen, und da ich so unklar der Meinung war, der bekannte Schriftsteller wäre zugleich Verleger, oder er hätte zum mindesten mit diesem Verlage zu tun, so sagte ich mir: dieser Mann muß für mich Verständnis haben! Und nach einiger Zeit hielt ich wirklich ein Schreiben in Händen: man würde mein Buch bringen.« Wiederabdruck in: Georg Hermann: *Gesammelte Werke* (fortan: GW), Bd. 2. Berlin und Leipzig 1922, S. 3.

8 Im Vorwort zu einer Neuausgabe von *Spielkinder* aus dem Jahre 1911; zit. nach: GW 2, S. 6.

9 Georg Hermann: *Im Spiegel* (1913); zit. nach dem Wiederabdruck in: Ders.: *Vom gesicherten und ungesicherten Leben. Ernste Plaudereien*, Berlin 1915, S. 210; auch in: GW 5, S. 417.

10 Paul Wiegler: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 2, Berlin 1930, S. 779. Nach Bekanntwerden von Georg Hermanns Ende in Auschwitz hat Wiegler ihm auch einen warmherzigen Nachruf gewidmet, in: *Nacht-Express* 12. Okt. 1946.

11 Vgl. seine beiden Liebermann-Artikel in: Georg Hermann: *Skizzen und Silhouetten. Essays*. Darmstadt 1902, S. 119–127, sowie in: Martin Buber (Hrsg.): *Juedische Kuenstler*. Berlin 1903, S. 107–135.

12 Landesmuseum Berlin, Inventarnummer VII 69/46 w. Für freundlich erteilte Auskünfte danke ich Bettina Machner und Andreas Teltow.

13 Georg Hermann: *Aus dem letzten Hause. Ein neues Skizzenbuch*. Berlin 1900.

14 Leo Baeck Institute New York, Archives, Georg Hermann Collection, ser. 2, box 1, folder 6.

15 Ebd.; Abdruck u.a. in: GBA *Ehebriefwechsel* 1, S. 4 f.

16 Vgl. dazu demnächst meine Abhandlung: *Paul Hermann Emden und seine Fontane-Sammlung*.

17 Ein Exemplar des Faksimiledrucks, »Den Teilnehmern an der Hauptversammlung der Maximilian-Gesellschaft am 22. Januar 1928 in Berlin gewidmet von Paul H. Emden«, ist mit den übrigen Kleinschriften seiner Sammlung nach dem Zweiten Weltkrieg ins Fontane-Archiv gelangt; Slg. Emden 21/11.

18 Georg Hermann: *Pro Berlin*. o. O., o. J., mit folgendem Nachsatz unter dem Text: »Der sechzigjährige Georg Hermann schrieb diese Zeilen für den Fontane-Abend, der sie für die Teilnehmer an der Jahresversammlung der Gesellschaft der Bibliophilen in Berlin am 15. November 1931 bei Arthur Scholem in Breitkopf-Fraktur drucken ließ.« Die nummerierten Exemplare 163 und 239 der limitierten Auflage sind in der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz überliefert, Exemplar 249 im Nachlaß Georg Hermanns im New Yorker Leo Baeck Institute.

19 Lothar Sommer: *Fontane-Abend/ Berlin (1927–1933) – eine Dokumentation*. In: *Fontane Blätter* 49 (1990), S. 68–91.

20 So in einem Brief an seine Tochter Hilde, 24. Nov. 1940; zit. nach: Georg Hermann: *Unvorhanden und stumm, doch zu Menschen noch reden. Briefe aus dem Exil (1933–1941) an seine Tochter Hilde*. Hrsg. von Laureen Nussbaum. Mannheim 1991, S. 202 f.

21 Georg Hermann an seine Tochter Hilde, 19. Jan. 1941; zit. nach: ebd., S. 211.

22 Ursprünglich als »Ein Privatdruck (für meine Bekannten)« verbreitet; wiederabgedruckt in: GW 5, S. 423. Den betreffenden Fontanevers hat er auch sonst gern zitiert, so z. B. in dem Essay *Die Unstetheit des Schriftstellers*; Georg Hermann: *Vom gesicherten und ungesicherten Leben* (wie Anm. 9), S. 165; auch in: GW 5, S. 609.

23 Georg Hermann: *Meine Generation*. In: *Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung* 266, 11. Nov. 1928; Fontanes Gedicht *Als ich zwei dicke Bände herausgab*, in: GBA *Gedichte* 2, S. 495. Die auf das Johannesevangelium (Kap. 13, Vers 27) zurückgehende Devise hatte Fontane auch schon in *Unterm Birnbaum* (19. Kap.), *Cécile* (6. Kap.) und im *Stechlin* (42. Kap.) zitiert.

24 Georg Hermann an seine Tochter Hilde, 22. Aug. 1934; zit. nach: *Briefe aus dem Exil* (wie Anm. 19), S. 39 f. Für Fontanes 1888 entstandenes Gedicht *Was mir fehlte* vgl. GBA *Gedichte* 1, S. 29 f.

25 Theodor Fontane: *Die Poggenpuhls*, elftes Kapitel.

26 In seiner Besprechung von *Soll und Haben* aus dem Jahre 1855; NFA 21/1, S. 216 f.

- 27 Im Spiegel (1913), zit. nach: *Gesammelte Schriften* Bd., S. 419.
- 28 Liere (wie Anm. 3), S. 199–214, Godela Weiss-Sussex: *Metropolitan Chronicles. Georg Hermann's Berlin Novels, 1897–1912*. Stuttgart 2001, S. 122–30.
- 29 Zit. nach der Verlagswerbung von Egon Fleischel & Co. auf dem Rückeinband der unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs geschriebenen Fortsetzung zu *Dr. Herzfeld*; Georg Hermann: *Schnee*. Berlin 1921.
- 30 Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1920–1922*. Wien 1993, S. 211, Eintrag zum 1. Aug. 1921. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Ritchie Robertson: *Cultural Stereotypes and Social Anxiety in Georg Hermann's »Jettchen Gebert«*. In: Weiss-Sussex: *Georg Hermann* (wie Anm. 1), S. 16 mit Anm. 47.
- 31 Georg Hermann. In: *Heidelberger Tageblatt*, 7. Okt. 1921; zit. bei: Weiss-Sussex: *Chronicles* (wie Anm. 27), S. 122 mit Anm. 50.
- 32 British Library, London, Add. Mss. 45105, Bl. 193. Aufbauend auf seiner eigenen Sammlung von Hand- und Druckschriften war dieses Verzeichnis das einzige, was Emden nach dem Konkurs seines Bankhauses an Fontanematerial verbleiben sollte und das er 1933 mit ins Exil nach England genommen hat.
- 33 Heinz Stroh: *Georg Hermann*. In: *CV-Zeitung. Blätter für Deutschtum und Judentum*, 5, Jg. Nr. 2, 8. Jan. 1926, S. 20.
- 34 Arnold Paucker: *Der jüdische Abwehrkampf gegen Antisemitismus und Nationalsozialismus in den letzten Jahren der Weimarer Republik*. Hamburg 1968. Vgl. ferner seine gesammelten Aufsätze: *Deutsche Juden im Kampf um Recht und Freiheit. Studien zu Abwehr, Selbstbehauptung und Widerstand der deutschen Juden seit dem Ende des 18. Jahrhunderts*. Mit einer Einführung von Reinhard Rürup, Teetz 2003, sowie den Beitrag: *Das deutsch-jüdische Bürgertum und sein Widerstand*. In: *Transversal. Zeitschrift für Jüdische Studien* 11/2, 2010, S. 7–27.
- 35 50 Jahre Ullstein, 1877 – 1927. Berlin 1927, S. 274.
- 36 Moriz Seeler: *Literarische Porträts*. In: Hans Heinrich von Twardowski: *Der rasende Pegasus*. Berlin 1920, S. 13.
- 37 Twardowski, ebd., S. 54.
- 38 Robert Neumann: *Der Sturz*. In: Ders.: *Mit fremden Federn. Parodien*. Stuttgart 1927, S. 63 f. Wiederabdruck in: Ders.: *Mit fremden Federn. Der Parodien erster Band*, München 1961, S. 21.
- 39 Adolf Bartels: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 3, Leipzig 1928, S. 804.
- 40 Liere (wie Anm. 3), S. 217, Anm. 317.
- 41 Georg Hermann an seine Tochter Hilde, 20. Juni 1935; zit. nach: *Briefe aus dem Exil* (wie Anm. 20), S. 60. Gemeint ist die Ausgabe: *Theodor Fontanes Briefe an seine Familie*. 2 Bde, Berlin 1905; Neuausgabe 1924. 1937 erschien als Fortsetzung: Theodor Fontane: *Heiteres Darüberstehen. Familienbriefe*. Neue Folge. Hrsg. von Friedrich Fontane. 2 Bde.
- 42 Vgl. bes. Fontanes großen Essay aus dem Jahre 1872; NFA 21/1, S. 154–213.

43 Betty Scholem an ihren Sohn, 15. Juli 1935; zit. nach: Itta Shedletzky in Verbindung mit Thomas Sparr (Hrsg.): *Betty Scholem – Gershom Scholem. Mutter und Sohn im Briefwechsel, 1917–1946*. München 1989, S. 390.

44 Vgl. die neuerschienene Gesamtdarstellung von Jay Howard Geller: *The Scholems. A Story of the German-Jewish Bourgeoisie from Emancipation to Destruction*. Ithaca/N.Y. 2019.

45 Ausführlich beschrieben in seinen Memoiren: Gershom Scholem: *Von Berlin nach Jerusalem*. Frankfurt a.M. 1977. Vgl. ebd. S. 59 die Schilderung der Wiederbegegnung mit seinem 80-jährigen, aus Australien nach Zürich angereisten Bruder Reinhold. Dessen Antwort auf die Frage von Gershoms Frau Fania, »was er denn eigentlich sei«, habe gelaftet: »Ich bin Deutschnationaler. Was, sagte sie, und das nach Hitler? Ich werde mir doch meine Anschauungen nicht von Hitler vorschreiben lassen, erwiderte er. Sie blieb sprachlos.« Das sei natürlich nicht parteipolitisch im Sinne der DNVP gemeint gewesen, erläuterte Reinhold Scholem nachträglich in einem Brief, den er, als ehemaliges Mitglied der Stresemannschen DVP, mit »noch immer rechts-liberal« unterzeichnete. Gershom Scholem: *Briefe* III. Frankfurt 1999, S. 382.

46 Nachdem seine Person lange in Vergessenheit geraten war, sind neuerdings fast gleichzeitig zwei Biographien erschienen: Ralf Hoffrogge: *Werner Scholem. Eine politische Biographie*. Berlin 2014; Mirjam Zadoff: *Der rote Hiob. Das Leben des Werner Scholem*. München 2014.

47 Ausführlich reflektiert wird die »Bilanz eines Vorkriegsmenschen« noch einmal in einem Essay aus dem Jahre 1933; Georg Hermann: *Bilanz*. Zit. nach: Schoor (Hrsg.): *Georg Hermann* (wie Anm. 6), S. 235–282.

48 Anselma Heine: *Georg Hermann*. In: *Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde* 17/6, 15. Dez. 1914, Sp. 331.

49 Georg Hermann: *Ranbmerkungen*. Berlin 1919. Vgl. dazu auch: Laureen Nussbaum: »Wenn Deutschland die ganze Welt gewänne, nichts könnte den Kummer dieses Krieges gutmachen.« *Georg Hermanns Ranbmerkungen (1914–1917)*. In: Schoor (wie Anm. 6), S. 153–174.

50 Gershom Scholem: *Tagebücher*. 2. Halbband 1917–1923. Hrsg. von Karlfried Gründer u. a. Frankfurt a. M. 2000, S. 512 f.; Eintrag zum 13. August 1919.

51 Georg Hermann: *Der doppelte Spiegel*. Berlin 1926, S. 9.

52 Ebd., S. 4.

53 Ebd., S 6 f.

54 So Fontane in seiner Besprechung von Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855); zit. nach NFA XXI/1, S. 228.

55 Moritz Lazarus: *Was heißt national? Ein Vortrag*. Berlin 1880, S. 20.

56 Ursula Wiskott: *Französische Wesenszüge in Theodor Fontanes Persönlichkeit und Werk*. Leipzig 1938, S. 199 f.

57 Georg Hermann: *Weltabschied*. In: *Briefe aus dem Exil* (wie Anm. 20), S. 237.

58 Betty Scholem an ihren Sohn, 19. März 1933; *Briefwechsel* (wie Anm. 43), S. 285.

59 Georg Hermann an seine Tochter Hilde, 25. April 1936; zit. nach: *Briefe aus dem Exil* (wie Anm. 20), S. 94.

60 Georg Hermann: *Eine Lanze für die Westjuden*. In: Schoor (wie Anm. 6), S. 283–306.

61 Georg Hermann an seine Tochter Hilde, 25. Mai 1939; zit. nach: *Briefe aus dem Exil* (wie Anm. 20), S. 176. Ähnlich hatte er bereits während des Ersten Weltkriegs formuliert: »Das Beste an dem Juden – das hat Tolstoi richtig erkannt, als er sich gegen den Zionismus wandte –, liegt darin, daß er nicht staatenbildend ist und dadurch, wenn er zu einer gewissen Stufe gelangt ist, all seine kulturfördernden Kräfte freibekommt, statt sie in Rückständigkeiten staatlicher Institutionen zu verzetteln und sich in tausend staatlichen Hemmungen zu verbrauchen.« Georg Hermann: *Vom gesicherten und ungesicherten Leben* (wie Anm. 9), S. 36 f.

62 Alle Zitate aus dem gleichen Brief Georg Hermanns vom 25. Mai 1939; *Briefe aus dem Exil* (wie Anm. 20), S. 179.

63 So auch schon der Nachruf von Christian Coler in der New Yorker jüdischen Exilzeitschrift: »Es kam alles, wie es kommen mußte.« *Erinnerungen an Georg Hermann*. In: *Aufbau* 3, 1947, S. 182 f. Ein leicht veränderter Wiederabdruck u.d.T. »Georg Hermann. Dichter und Mahner« erschien in der von Alfred Döblin unter französischer Lizenz herausgegebenen Zeitschrift *Das Goldene Tor* 3, 1948, S. 31 ff.

64 Georg Hermann an seine Tochter Hilde; Hilversum, 19. Jan. 1941; zit. nach: *Briefe aus dem Exil* (wie Anm. 20), S. 208 ff. Das in den deutschen Sentenzenvorrat eingegangene Wort von der dummen Kuh stammt aus einem Brief Fontanes an Otto Brahm vom 14. Jan. 1895: »Wer rechnet, ist immer in Gefahr, sich zu verrechnen. Die einfache dumme Kuh trifft immer das richtige Gras.« HFA *Briefe* IV, 4, S. 417.

65 Liere (wie Anm. 3), S. 223 ff.

66 Peter Härtling: *Ein verlassener Held. Über Georg Hermanns »Kubinke«*. In: Ders., *Zwischen Untergang und Aufbruch. Aufsätze, Reden Gespräche*. Berlin und Weimar 1990, S. 131–135 (ursprünglich geschrieben 1987 als Nachwort zu einer Neuauflage des Romans).

67 Der 2009 verstorbene Gert Mattenklott und seine Frau Gundel waren die treibenden Kräfte hinter der abgebrochenen Gesamtausgabe; vgl. auch seinen Aufsatz: »Der doppelte Spiegel. Georg Hermann über Juden in Deutschland (vor 1933)«. In: Weiss-Sussex: *Georg Hermann* (wie Anm. 1), S. 103–114.

68 Hans-Otto Horch: *Über Georg Hermann. Plädoyer zur Wiederentdeckung eines bedeutenden deutsch-jüdischen Schriftstellers*. In: Ders. (Hrsg.): *Judentum, Antisemitismus und europäische Kultur*. Tübingen 1988, S. 233–253.

69 Georg Hermanns weitverbreitete Edition zum Biedermeier bedient sich ausgiebig bei Fontanes autobiographischen Schriften: *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. Briefe, Tagebücher, Memoiren, Volksszenen und ähnliche Dokumente, gesammelt von Georg Hermann*. Berlin 1913. Vgl. auch den Essay von Inge Rippmann: *Vormärz im Biedermeier. Zu Georg Hermanns Doppelroman Jettchen Gebert und Henriette Jacobi*. Bielefeld 2014.

70 Tagebucheintrag 1. Aug. 1921; Schnitzler: *Tagebuch* (wie Anm. 30), S. 211. Ähnlich bereits am 28. Juli: »ein recht kluger, schwatzhaft-poetisch-schnoddriger Roman«.

71 Seeler: *Literarische Porträts*. In: Twardowski (wie Anm. 36), S. 13.

72 Arthur Eloesser: *Georg Hermann. Zum 60. Geburtstag*. In: *Vossische Zeitung* 471, 6. Okt. 1931; vgl. auch: Ders.: *Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart*. Bd. 2, Berlin, S. 525 f.

73 Godela Weiss-Sussex: »Der Fontane des Kurfürstendamms«. *Georg Hermann und Berlin*. In: Jattie Enklaar und Hans Ester: *Das Jahrhundert Berlins. Eine Stadt in der Literatur*. Amsterdam 2000, S. 69–91.

74 Wiedergabe nach dem Selbstzitat in: Adolf Bartels: *Die deutsche Dichtung von Hebbel bis zur Gegenwart (Die Alten und die Jungen)*. Ein Grundriß. Bd. 3: *Die Jüngsten*. Leipzig 1922, S. 64 f.

75 Franka Marquardt: »Durchaus ein jüdischer Roman?« *Judentum, Antisemitismus und die wechselhafte Rezeptionsgeschichte von Georg Hermanns »Jettchen Gebert«*. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 67, 2015, S. 64–84.

76 Arnold Paucker: *Niedergang der Republik*. In: *Die Zeit* 38, 18. Sept. 1970, S. 56.

77 Michael Vanhelleputte: *Eine Stadt und dreierlei Gärten in Georg Hermanns Roman »Jettchen Gebert«*. In: Christian Drösch u.a. (Hrsg.): *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung*. Brüssel etc. 2006, S. 107–121, Zitat S. 107.

78 Paucker, in: Weiss-Sussex: *Georg Hermann* (wie Anm. 1), S. 133.

79 Betty Scholem an ihren Sohn Gershom und seine Frau Fania, Sydney, 26. April 1941; *Briefwechsel* (wie Anm. 43), S. 496. Als Reinhold Scholem einer Briefedition seines Bruders viele Jahre später amüsiert entnahm, daß der linksgerichtete Kulturkritiker Walter Benjamin sich während seines Exils in Ibiza ausgerechnet mit »Dubslav von Stechlins Leben und Sterben« beschäftigt hatte (»WB und Fontane, der Sänger des märkischen Junkertums!«), replizierte Gershom Scholem leicht pikiert, daß er »als leidenschaftlicher Jude« sich »ebenfalls gestatte, den Stechlin für ein außerordentlich gutes Buch zu halten, das zu den besten Prosaschriften der deutschen Literatur gehört.« Das sei schlicht »Respekt vor einer literarischen Großleistung« (und nicht politisch auszuschlachten, muß wohl ergänzt werden). An Reinhard Scholem, 8. Sept. 1976; zit. nach Scholem: *Briefe* III (wie Anm. 45), S. 147, mit Anm. S. 382.

80 Vgl. dazu auch meinen Beitrag: »*Kommen Sie, Cohn*«. *Variationen über ein Fontanesches Thema (mit einer englischen Teilübersetzung von »An meinem Fünfundsiebzigsten«*). In: *Fontane Blätter* 83 (2007), S. 111–120.

Sophies Sintflut-Gemälde in *Die Poggenpuhls* und ein Blick auf Stralau

James N. Bade

Stralau gehörte zu den Lieblingsausflügen der Familie Theodor Fontanes. Am 24. Mai 1875 wird im Haushaltsbuch eine »Parthie n. Stralau« erwähnt; am 6. April 1884 wird in Fontanes Tagebuch notiert, dass sein Sohn Friedrich Fontane mit Friedrich Witte und Karl Zöllner einen Ausflug nach Stralau und Rummelsburg unternimmt; und am 6. März 1891 schreibt Fontane in einem Brief an Herman Wichmann: »Reisen? Ganz Wrack. Charlottenburg, Treptow, Stralau – c'est tout. Auch die Lust ist hin. Ruhe.«¹ In *Meine Kinderjahre* (1893) schreibt Fontane ferner vom neuen Schifffahrtsdirektor in Swinemünde, er »hatte von Schiffen schwerlich mehr gesehen als eine Gondelflotte zwischen Treptow und Stralau«,² was darauf hinweist, wie bekannt Stralau damals war als Ausflugsziel. In den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* findet Fontane, dass die Spree zwischen Treptow und Stralau »ein reizender Punkt« ist; er schreibt, wie die Spree »in blauer Stattlichkeit am Stralauer Kirchturm« vorüberfließt, den er »eine *malerische* Feinheit« nennt.³ Von Schinkel schreibt Fontane: »Er verachtete unsere Landschaft keineswegs, wie so viele tun, die sich dadurch das Ansehn feineren Kunstverständnisses zu geben vermeinen. Neben Palermo oder Taormina malte er die Oderufer bei Stettin, und selbst ›Stralau und die Spree‹ erschienen seinem Künstlerrauge nicht zu gering.«⁴

In Fontanes literarischen Werken wird Stralau von Anfang an ambivalent behandelt: einerseits romantisch, oft mit einem zärtlichen Liebesverhältnis verbunden, und andererseits gefährlich, mit tragischer Liebe und Vorausdeutungen auf ein geradezu katastrophales Ende. Das, was Fontanes *Romane* von der »Normalnovelle« unterscheidet, wie es Iwan-Michelangelo D'Aprile ausdrückt, ist die Tatsache, dass die romantischen Ausflugsziele in Fontanes Romanen auch als Orte funktionieren, wo »die Konventionen und Standesschranken« zurückschlagen.⁵ Das trifft bei Stralau besonders zu.

In den Romanen Fontanes kommt Stralau zum ersten Mal in *L'Adultera* (1882) vor.⁶ Im Kapitel »Auf der Stralauer Wiese« schlägt Melanies Ehemann van der Straaten einen Ausflug nach Treptow und Stralau vor, so dass der

neue Hausgenosse Rubehn die »landschaftlichen Schätze«⁷ der Gegend kennenlernen kann. Bei der Rückfahrt im kleinen Boot von Stralau nach Treptow nimmt Rubehn Melanies Hand und »fühlte, daß sie fiebert«; das Boot treibt im Strom, und in Melanies Herzen »erklang es immer lauter: wohin treiben wir?«⁸ Die Liebesbeziehung, die folgt, führt zur Scheidung. In *Irrungen, Wirrungen* (1888) lernen sich Lene Nimptsch und Botho von Rienäcker in Stralau zum ersten Mal kennen. Auf die Frage von der Nachbarin Frau Dörr hin, »Nu, sage Du mal. Is es denn wahr, daß es in Stralau war?«⁹ erzählt Lene, dass sie zu Ostern mit ihrer Bekannten Lina und deren Bruder Rudolf einen kleinen Bootsausflug von Stralau aus machte – »um die Treptower Liebesinsel herum«,¹⁰ wie es Botho später Gideon Franke erklärt –, als von Treptow her ein Dampfschiff auf sie zukam, das sie angefahren hätte, wenn zwei Herren in einem zweiten Boot sie nicht gerettet hätten; »eine Minute später waren wir bis an Stralau heran und die beiden Herren, denen wir unsre Rettung verdankten, sprangen ans Ufer und reichten uns die Hand«.¹¹ So fängt eine zärtliche Liebesbeziehung an, die wegen der sozialen Unterschiede grundsätzlich aussichtslos ist.¹² Im aufschlussreichen 9. Kapitel des Romans *Stine* (1890) erzählt die Titelfigur dem jungen Grafen Waldemar von einem Geschäftsausflug, der ihr »ganz unvergeßlich« geblieben sei: ein Dampfschiff sei gemietet worden, das sie »die ganze Spree hinauf« mitgenommen habe, »an Treptow und Stralaw und dann an Schloß Köpenick und Grünau vorüber«.¹³ Stines Schilderungen helfen Waldemar, über seine Standesvorurteile hinwegzukommen und an eine gemeinsame Zukunft mit Stine zu denken. Das ganze Kapitel dient aber als Vorausdeutung auf das tragische Ende: in seinem letzten Brief an Stine schreibt Waldemar: »Die Stunden, die wir zusammen verlebten, waren, vom ersten Tage an, Sonnenuntergangsstunden, und dabei ist es geblieben. Aber es waren doch glückliche Stunden.«¹⁴

In *Frau Jenny Treibel* (1892) reitet Leopold Treibel die Spree entlang nach Treptow und frühstückt da im Freien. Während er die Boote beobachtet, die »vom Stralauer Ufer her herüber«¹⁵ kommen, sinnt er über sein von der Mutter missbilligtes Verhältnis mit Corinna nach. Es kommt dann ein mit Personen besetzter Dampfer den Fluss herauf. Sobald der Dampfer an der Liebesinsel vorbeifährt, fährt »auch Leopold aus seinen Träumereien auf«.¹⁶ Die Tatsache, dass der Dampfer dann an der Stralauer Liebesinsel vorbeifährt und außer Sichtweite gerät, zeigt uns die Realität, mit welcher Leopold konfrontiert wird, wenn er aus seinen Träumereien erwacht. Leopolds Liebes Traum, wenn er auf das Stralauer Ufer zublickt, fährt an den erhofften Liebesmöglichkeiten vorbei und gerät schließlich außer Sichtweite.¹⁷ In *Effi Briest* (1895) kommt Stralau an einer kritischen Stelle vor. Effi ist seit fast drei Wochen zusammen mit Frau Geheimrätin Zwicker bei einer Kur in Ems, und hat seit vier Tagen keinen Brief von ihrem Mann Innstetten erhalten; sie befürchtet, dass er oder ihre Tochter Annie krank sein könnte. Frau Zwicker

versucht, sie durch harmlose Plauderei auf anderes zu lenken, redet von Landpartien und Vergnügungsorten in der Umgegend von Berlin, und erwähnt »Treptow und Stralau«. ¹⁸ Der Postbote kommt mitten in diesem Gespräch an und bringt den Brief von Effis Mutter in Hohen-Cremmen, der klar macht, dass Innstetten Effis Geliebten Crampas zu einem Duell aufgefordert habe und dass Crampas im Duell gefallen sei; Effi werde von nun an »einsam leben« müssen. ¹⁹

Im *Stechlin* (1899) wird Stralau sowohl mit der tragischen Liebe wie auch mit dem gesellschaftlichen Umbruch in Zusammenhang gebracht. Die Berchtesgadens und die Barbys zusammen mit Woldemar von Stechlin machen auf den Vorschlag Melusines hin eine Dampferfahrt die Oberspree hinauf bis zum »Eierhäuschen«-Restaurant am Plänterwald. Während der Dampfer an Treptow vorüber »zwischen den kleinen Inseln« fährt, wendet sich Melusine an Woldemar und bemerkt, dass sie gehört habe, »hier zwischen Treptow und Stralau sei auch die »Liebesinsel«; da stürben immer die Liebespaare, meist mit einem Zettel in der Hand, drauf alles stünde.« ²⁰ Stralau kommt dann später im Gespräch zwischen Woldemar und Melusine über die Sehenswürdigkeiten Londons nochmals vor. Graf Barby hat Woldemar nämlich geraten, Melusine über Waltham Abbey auszufragen. Melusine zögert, aber Woldemar fährt fort: »Und doch weiß ich bestimmt, daß mir Ihr Herr Papa gerade am Abend vor meiner Abreise sagte: »das muß Melusine wissen; die weiß ja dort überall Bescheid und kennt, glaub´ ich, Waltham-Abbey besser, als Treptow oder Stralau.«« ²¹ Im Roman wird Melusine mit der Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Erneuerung verbunden. Ihre Aussage im Gespräch mit Pastor Lorenzen im 29. Kapitel wirkt fast wie das Motto des Romans: »Alles Alte, so weit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, den großen Zusammenhang der Dinge nie vergessen. Sich abschließen, heißt sich einmauern, und sich einmauern ist Tod.« ²²

In den *Poggenpuhls* (1896) spielt Stralau eine ganz besondere Rolle, denn Sophie verwendet die Aussicht auf den Rummelsburger See vom Bahnhof Stralau aus als Inspirationsquelle für ihr Kirchenbild der Sintflut. »Dritter Klasse Ringbahn und bis Bahnhof Stralau. Und als wir da hoch oben aufstiegen, hoch wie der Berg Ararat, da lag der Rummelsburger See mitsamt der Spree wie eine mächtige Wasserfläche vor uns. Dieses Panorama hab´ ich für mein Bild benutzt. Der Bahnhof ist der Ararat, der Rummelsburger See die Sündflut.« ²³ Das Sintflutbild Sophies ist in vielerlei Hinsicht von dezisiver Bedeutung. Erstens ist Sophie von Poggenpuhl im Grunde genommen die Hauptgestalt des Romans. Sie wird als die »Hauptstütze der Familie« vorgestellt, und zwar aus dem Grunde, weil sie »das besaß, was die Poggenpuhls bis dahin nicht ausgezeichnet hatte: Talente.« ²⁴ Die rettende Summe, die die Familie durch das Erbe von Sophies Onkel, General Eberhard von

Poggenpuhl, erhält, ist größtenteils Sophie zu verdanken, denn ohne Sophies enge Beziehung zu ihrem Onkel und ihrer Tante im schlesischen Adamsdorf wäre das Arrangement nicht zustande gekommen; das geht aus den Bemerkungen der Witwe Josephine im 14. Kapitel klar hervor.²⁵ Die Kirchenbilder, die Sophie für ihren Onkel malt, spielen da eine entscheidende Rolle. So wie bei Lehnert im Roman *Quitt* (1890), der auch nach besseren Alternativen zur vorherrschenden starren Gesellschaftsordnung Preußens sucht, erleidet Sophie in den Bergen einen Oberschenkelbruch, und wird in einem weiteren Hinweis auf *Quitt* von einem Arzt aus Lehnerts Heimatdorf Krummhübel behandelt. Infolge ihrer Verletzung muss sie mehrere Wochen ruhig liegen, und ihre Tante richtet für sie eine Stellage her, so dass sie zeichnen kann. Ihr Onkel beauftragt sie dann mit dem Malen biblischer Bilder für die protestantische Kirche. Sie schreibt ihrer Mutter, dass sie Bibelszenen nehmen will, »worin das Landschaftliche vorherrscht«; sie suche in der Bibel »nach Stoffen mit guter Scenerie«.²⁶

Landschaftliche Vorbilder für die meisten alttestamentarischen Szenen findet Sophie in der Umgebung von »Schreiberhau oder Hermsdorf oder Krummhübel,«²⁷ aber bei der Sintflut ist es eine andere Sache. Die Darstellung der Sintflut erfordert Sonderleistungen, wie sie in einem weiteren Brief an die Mutter berichtet: »Ich bin jetzt bei der Sündflut, die ja, wenn man will, auch ins Landschaftliche fällt. Wasser ist doch auch Gegend und Gegend ist Landschaft.«²⁸ Für das Sintflutbild hat der Onkel nämlich eine besondere Bitte:

Als ich noch in Berlin bei ›Alexander‹ stand, war ich ´mal auf Besuch in einer benachbarten Dorfkirche, drin viele Bilder waren, auch eine Sündflut. Und aus der Sündflut ragte nicht bloß, wie gewöhnlich, der Berg Ararat mit der Arche hervor, nein, neben dem Ararat befand sich auch noch in geringer Entfernung ein zweiter Berg und auf diesem zweiten Berge stand eine Kirche. Und diese Kirche war genau die kleine märkische Dorfkirche mit einem Laternenturm und sogar einem Blitzableiter, in der wir uns in jenem Augenblick gerade befanden. Und das hat damals einen so großen Eindruck auf mich gemacht, daß ich dich bitten möchte, du machtest es auch so und liebest auch zwei Kuppen aufsteigen und auf der zweiten Kuppe stände die Kirche von Adamsdorf.²⁹

Sophie schreibt, sie habe sich trotz anfänglicher Skepsis »in die Idee ganz verliebt«, weil es »eine tiefe Bedeutung« habe: »als die alte Sündenwelt unterging und die neue, bessere, sich aufbaute, war das erste, was neu erschien (denn die Tiere waren ja noch aus der alten Welt), die Kirche jenes kleinen märkischen Dorfes.«³⁰ Die Kirche verkörpert also eine Art Rettungsarche,³¹ mit anderen Worten »das Christentum, das ein Licht in die sündhafte Welt brachte«, wie es Hans Dieter Zimmermann erklärt,³² aber bei Sophie geht es weit darüber hinaus. Als ihr Vorbild für den Berg Ararat und die Sintflut nimmt sie den Ausblick vom Bahnhof Stralau auf den Rummelsburger See,

den sie von der herbstlichen Stralau-Partie, die die Poggenpuhls mit der Familie Bartenstein unternommen hatten, verinnerlicht hat. Die Poggenpuhls sind mit der jüdischen Familie Bartenstein eng befreundet; Sophies Bruder Leo soll Flora Bartenstein heiraten. Es ist also nicht zu verwundern, dass Sophie an die wohlhabenden Bartensteins denkt, wenn sie ihr alttestamentarisches Gemälde komponiert, aber bemerkenswert sind hier die Umstände: »alle dritter Klasse«. ³³ Sophies »neue, bessere« Welt ist offenbar eine freie gleichberechtigte Welt ohne Klassenunterschiede; der »Schlußakt der Sündflut«, ³⁴ den Sophie malt, stellt im Kontext des Romans den Schlussakt der Adelherrschaft dar. ³⁵ Aber Sophies Gemälde sind keine »Untergangsszenarien«, wie Hinrich Seeba es will. ³⁶ Im Gegenteil: Sophies Bilder enthalten, wie es Christian Grawe feststellt, »Andeutungen auf ein neues Menschenideal«. ³⁷ Bei ihrem Sintflut-Bild ist das erst recht der Fall. Martin Lowsky formuliert es so: »Dieses Zusammensehen von Berg Ararat und Bahnhof Stralau, von Sintflut-Ende und Ausflugsziel, setzt einen Akzent von Utopie. Er klingt nach Neubeginn und Freiheit und nach Ebenbürtigkeit aller Menschen; fand doch der Ausflug in der Ringbahn für alle, auch für die reichen Bartensteins, in der ›dritte[n] Klasse‹ statt.« ³⁸ Mit anderen Worten leitet Sophies Bild, wie Sylvain Guarda es ausdrückt, »zu einer verklärten Welt über«. ³⁹

Interessanterweise sagt Sophie auf eine Frage der Tante hin, sie fühle sich nicht in der Lage, ein Bild zur alttestamentarischen Szene von Jona und dem großen Walfisch anzufertigen, obgleich sie weiß, dass diese Szene mit der Auferstehung zusammenhängt, und die Tante findet, dass man sie »respektieren muß.« Die Reaktion »Gott sei Dank« von ihrer Schwester Manon auf Sophies Erklärung »Ich fühle mich der Aufgabe nicht gewachsen« ⁴⁰ ist verständlich, aber nicht nur deshalb, wie Lowsky vermutet, ⁴¹ weil es sich da um die Darstellung eines nackten Mannes handelt. Jonas Rettung steht auch für den Neuanfang, aber ein Bild eines aus einem Walfisch ausgespienen Propheten kann, malerisch gesehen, mit Sophies Gemälde der Sintflut kaum konkurrieren. Sophies Vorstellung der neuen Kirche auf einem Berg neben dem Ararat – »Es war, als ob Gott sie gleich dahin gestellt habe« ⁴² – ist eine geradezu frappante Vision einer neuen, besseren Welt. Fontanes Thema des Übergangs sowie der Erneuerung kommt hier klar zum Ausdruck. Man wird an Lorenzens Bemerkung im *Stechlin* erinnert: »Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube, eine bessere und eine glücklichere.« ⁴³

Das Vorbild für »die kleine märkische Dorfkirche«, die viele biblische Bilder enthält, »auch eine Sündflut«, ⁴⁴ die einen so großen Eindruck auf Onkel Eberhard macht, ist die Dorfkirche in Senzke, die Fontane im Jahre 1889 besuchte, wie aus seinen Notizen zum Entwurf *Das Ländchen Friesack und die Bredows* für die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* hervorgeht. ⁴⁵ Fontane schreibt, dass die alte Kirche, »wahrscheinlich Neubau nach Zerstörung der alten«, auf das Jahr 1680 zurückgeht, und dass die Bilder, die

da »an den Chorsthühlen« angebracht sind, »wohl auch alle aus der Zeit« stammen. »Sehr interessant in ihrer Naivität« findet er die biblischen Bilder, die er so auflistet: »Paradies, Sündenfall, Vertreibung, Kain und Abel, Sintflut (die Kirche in den Fluten), Lot und seine Töchter in der Höhle mit untergehendem Sodom und Gomorrha (zwei große Schornsteine), Moses, feuriger Busch, Sinai, Joseph, Rotte Korah etc.«⁴⁶ Die alttestamentarischen Bilder aus dem Jahr 1680 sind erhalten und in der Evangelischen Kirche Senzke noch zu sehen. Im Sintflut-Gemälde sieht man in der Tat die Arche auf dem Berg Ararat und daneben einen zweiten Berg mit einer Kirche darauf, die offenbar die neue Dorfkirche Senzke darstellt, wie sie damals aussah. Die heutige Dorfkirche ist ein Saalbau mit Apsis, der 1857 als Putzbau anstelle der Vorgängerkirche von 1866/67 errichtet wurde. Die alttestamentarischen Gemälde aus dem 17. Jahrhundert gehörten zur Inneneinrichtung, die erhalten blieb.⁴⁷

Das Sintflutgemälde gehört zu den bemerkenswertesten Kunstwerken der Dorfkirche Senzke. Die Landschaften, Gebäude, Personen und Tiere, die hier geschildert sind, beruhen vermutlich, ähnlich wie bei Sophie, in der »mittelalterlich-figurative[n] Tradition«,⁴⁸ auf Naturmerkmalen, Bauten, Menschen, Pferden und Rindern, die dem Maler aus der Umgebung bekannt sind. Es ist naiv im Stil aber beeindruckt durch seine direkte Einfachheit. Es zeigt die verheerende Wirkung einer kolossalen Flut, mit in Panik geratenen Menschen und Tieren, die sich bemühen, sich zu retten, indem sie zu schwimmen versuchen, auf kleinen Flößen hocken, sich an Tieren festhalten und Pferde reiten, bis sie ans Ufer klettern können. Die am Himmel kreisenden Adler schauen von oben auf das Chaos hinab und suchen sich offenbar neue Opfer aus. Ganz oben sieht man die Arche, und etwas weiter unten rechts sieht man die Kirche mit ihrem Turm und Blitzableiter. Die Kirche ist noch heil, aber von steigendem Hochwasser umgeben; direkt rechts und weiter unten befinden sich zwei total überschwemmte Häuser, von denen nur noch die Dächer zu sehen sind. Auf den ersten Blick sieht man nur die katastrophalen Folgen der Flut. Dann bemerkt man die beiden Strukturen, die das Hochwasser zu überleben scheinen. Die Erste ist die Arche, die Zweite ist die Kirche. Die Frage ist, ob das Wasser noch am Steigen oder ob es schon am Abebben ist und die Menschen, die man sieht, die letzten Opfer der Flut sind. Wenn das Wasser noch steigt, ist die Kirche in Gefahr; wenn es abebbt, hat die Kirche so wie die Arche die Flut überlebt.

Auffallend ist, wie Fontane durch seine Figur des Onkels Eberhard, das Bild der Sintflut ins Positive verwandelt. Das ist ein glänzendes Beispiel von Fontanes »künstlerischem Verfahren«, wie es Regina Dieterle erläutert, das darin besteht, »einen realen Ort, eine Figur, ein Bild in eine neue Landschaft, in eine neue Umgebung zu transponieren und in ein neues Licht zu setzen.«⁴⁹ Denn trotz der symboltragenden Kirche vermittelt das Senzker Vorbild eine Stimmung von Verzweiflung und Ausweglosigkeit. Durch seine Figuren



Sintflut-Gemälde, ca. 1680, Dorfkirche Senzke; Detail.
Foto: M. Bade

Eberhard und Sophie verwandelt Fontane das Vorbild in ein hoffnungstragendes Symbol für die Zukunft. In Sophies Version steht die Arche schon auf dem Ararat und die Kirche sitzt auf einem benachbarten Berg. Die Flut ist vorbei und ein neues Leben fängt an.

Das Bild artikuliert Sophies Wunsch nach einer neuen Auferstehung – » a final note of resurrection«,⁵⁰ wie es Alan Bance ausdrückt, und nicht nur der preußischen Werte, denn ihr Umzug von Berlin nach Adamsdorf symbolisiert die Abkehr von den beengten Verhältnissen der preußischen Klein- aristokratie in eine unbegrenzte universelle Perspektive: »an opening-out to a universal perspective«.⁵¹ Sophies Wahl des Bahnhofs Stralau als Vorbild

für den Berg Ararat bedeutet auch eine Säkularisierung, eine Verallgemeinerung der Perspektive, wie Todd Kontje betont: »Sophie uses a Prussian train station [...] for her mountain, secularising the religious reference.«⁵²

Die Poggenpuhls ist, wie Elisabeth Strowick hervorhebt, »ein literarischer Text der Zukunft«.⁵³ Für Hugo Aust ist Sophies Sintflut-Bild »der Ausdruck einer Verschmelzung von Endzeitbewußtsein und Rettungswunsch«; Sophies »neue, bessere« Welt, so Aust, »gehört zu Fontanes späten poetischen Zukunftsentwürfen und sollte gegenüber der anschließenden futurologischen Eloquenz des *Stechlin* nicht gering geachtet werden.«⁵⁴ In den *Poggenpuhls* sieht man Fontane den »Vorherseher«, den »prognostischen Denker«, wie Gotthard Erler ihn nennt,⁵⁵ in bester Form. Sophies Sintflut-Gemälde drückt ihre Hoffnungen aus, aber ist eben die Schilderung einer Katastrophe. Fontane mahnt uns durch das Thema Sintflut, dass der Weg in die ideale Zukunft, in die »neue, bessere« Welt, die sich Sophie vorstellt, durchaus nicht einfach sein wird. Sophies Ararat, Bahnhof Stralau, eröffnet einen eindrucksvollen Blick auf eine immerhin tragische Szene, die trotz der Präsenz der kleinen Dorfkirche die letzte Phase einer verheerenden Sintflut darstellt. Wie in den anderen Werken Fontanes wird Stralau auch hier mit Umbruch, Gefahr und Abschiedsstimmung verbunden. Der Wiederaufbau steht noch bevor; der Weg in die Zukunft ist unsicher. Sophies Träume einer besseren Welt müssen eine weite Strecke zurücklegen bis sie Realität werden. *Die Poggenpuhls* ist schließlich, wie Dieterle betont, »ein durchwegs politischer Roman«.⁵⁶

Anmerkungen:

1 Roland Berbig: *Theodor Fontane Chronik*. Berlin 2010. Band 3. 1871–1883, S. 1969; Band 4. 1884–1895, S. 2638, 3162.

2 Theodor Fontane: *Meine Kinderjahre*. In: NFA XXIV. 1975, S. 65.

3 Theodor Fontane: *Dörfer und Flecken im Lande Ruppin*. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin 1992, S. 41, 257.

4 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Teil. Die Grafschaft Ruppin*. Hrsg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau. Berlin 1998, S. 111.

5 Iwan-Michelangelo D'Aprile: *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*. Reinbek bei Hamburg 2018, S. 360.

6 In *Vor dem Sturm* (1878, GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 2, S. 49, 67) sowie im unvollendeten Roman *Mathilde Möhring* (GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 20, S. 64) kommt die Stralauer Straße im Zentrum Berlins vor, aber der Ort Stralau wird nicht erwähnt.

7 Theodor Fontane: *L'Adultera*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 4. 1998, S. 57.

8 Ebd., S. 77.

9 Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 10. 1997, S. 17.

10 Ebd., S. 151.

11 Ebd., S. 19.

12 Vgl. James N. Bade: *Fontane's Landscapes*. Würzburg 2011. (*Fontaneana* Bd. 7), S. 66–68.

13 Theodor Fontane: *Stine*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 11. 2000, S. 52.

14 Ebd., S. 102.

15 Theodor Fontane: *Frau Jenny Treibel oder ›Wo sich Herz zum Herzen find't‹*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 14. 2005, S. 114.

16 Ebd., S. 116.

17 Vgl. James N. Bade: »Das Auge der Landschaft«. *Contrasting Landscapes in Theodor Fontane's ›Frau Jenny Treibel‹*. In: *Journal of Language, Literature and Culture* 61/3 (2014), S. 160.

18 Theodor Fontane: *Effi Briest*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 15. 1998, S. 298.

19 Ebd., S. 301.

20 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2011, S. 164.

21 Ebd., S. 286.

22 Ebd., S. 320. Vgl. James N. Bade: »Märkische Frühlingslandschaft«. *Landscapes of Transition in Fontane's ›Der Stechlin‹*. In: *Forum for Modern Language Studies* 49/3 (2013), S. 313–331, hier S. 327.

23 Theodor Fontane, *Die Poggenpuhls*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 16. 2006, S. 94.

24 Ebd., S. 10.

25 Siehe auch Martin Lowsky: »Der Bahnhof ist der Ararat«. *Abstraktion, Modernität und mathematischer Geist in Theodor Fontanes Erzählung ›Die Poggenpuhls‹*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmut Nürnberger (Hrsg.): *Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts*. Würzburg 2000, S. 137–147, hier S. 139.

26 Fontane, wie Anm. 23, S. 82.

27 Ebd., S. 97.

28 Ebd., S. 92.

29 Ebd., S. 92 f.

30 Ebd., S. 93. Das Bild der Kirche in der Kirche soll auch, wie Michael Scheffel erläutert, »dem Betrachter die Vorstellung vermitteln, daß er sich an einem besonderen Ort befindet.« Michael Scheffel: *Auto(r)reflexionen in Theodor Fontanes ›Die Poggenpuhls‹*. In: *Fontane Blätter* 65/66 (1998), S. 346–363, hier S. 351.

31 Die Rettungsarche bezieht sich auf den Glauben an die Errettung durch die Arche; im ersten Petrusbrief wird betont, dass man durch das Taufwasser erlöst wird, genauso wie die acht Seelen in der Arche »behalten wurden durchs Wasser«. Die Errettung wird »durch die Auferstehung Jesu Christi« ermöglicht. (1 Petrus 3:20–21, *Heilige Schrift*, Luther Nürnberg-Ausgabe 1656, S. 1137 f.)

32 Hans Dieter Zimmermann: *Theodor Fontane. Der Romancier Preußens*. München 2019, S. 349.

33 Fontane, wie Anm. 23, S. 94.

34 Ebd., S. 94.

35 Marilyn Sibley Fries: *The changing consciousness of reality. The image of Berlin in selected novels from Raabe to Döblin*. Bonn 1980, S. 71: »Fontane, too, manages to do without tempestuous motion in this narrative; for he, in a sense, is painting the ›Schlußakt‹ of the aristocracy.« Vgl. Donald C. Riechel: *A Study of Irony in Theodor Fontane's Last Two Novels, ›Die Poggenpuhls‹ and ›Der Stechlin‹*. In: *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oscar Seidlin*. Tübingen 1976, S. 241–255, hier S. 250: »[Sophie] overcomes the utter pastness of the Poggenpuhl past by turning prose into poetry [...]; art gives substance where there is no substance. ›Gesinnung‹ and ›Geschicklichkeit‹ in Adamsdorf achieve a rescue and renewal, as it were, of ›the old Adam‹, out of the modern flood, out of the onomastic embarrassments of ›frog puddle‹ and pretension.« Das von Eda Sagarra hervorgehobene Thema der »Überholtheit« kommt hier klar zum Ausdruck. Siehe Eda Sagarra: *›Die Poggenpuhls. Roman‹*. In: Christian Grawe u. Helmut Nürnberger (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*. Tübingen 2000, S. 651–662, hier S. 661.

36 Hinrich C. Seeba: *Berliner Adressen. Soziale Topographie und urbaner Realismus bei Theodor Fontane, Paul Lindau, Max Kretzer und Georg Hermann*. Berlin 2018, S. 226: »Sophie, die mit ihrem Nachhilfeunterricht in Malerei und Dichtung selbst den sozialen Abstieg des Adels in die Künste verkörpert und, im zweiten Teil des Romans, für die Ausmalung der Kirche in Adamsdorf lauter biblische Untergangsszenarien wählt, [...]«.

37 Christian Grawe: *Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke*. Stuttgart 1996, S. 244. Grawe betrachtet Adamsdorf auch als »Ort des neuen Menschen, utopisches Modell«, wo

Sophies Onkel Eberhard und ihre Tante Josephine »Menschlichkeit ausstrahlen und in ihrer Ehe die Versöhnung von Adel und Bürgertum praktiziert haben.«

38 Lowsky, wie Anm. 25, S. 141.

39 Sylvain Guarda: »*Schach von Wuthenow*«, »*Die Poggenpuhls*« und »*Der Stechlin*«. Fontanes innere Reisen in die Unterwelt. Würzburg 1997, S. 62: »Sophies Bilder haben symbolischen Charakter: Sie beschwören die Welt des Alten Testaments herauf und leiten zugleich zu einer verklärten Welt über, deren Umbruch sich durch den Tod des Onkelgenerals vollzieht.«

40 Fontane, wie Anm. 23, S. 110.

41 Lowsky, wie Anm. 25, S. 141.

42 Fontane, wie Anm. 23, S. 93.

43 Fontane, wie Anm. 20, S. 324.

44 Fontane, wie Anm. 23, S. 93.

45 Theodor Fontane: *Senzke*. In: GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd 7. *Das Ländchen Friesack und die Bredows*. 1994, S. 261–265.

46 Ebd., S. 264.

47 Informationsblatt *Evangelische Kirche Senzke*. Hrsg. Evangelische Kirchengemeinde Havelländisches Luch, Paulinenaue. An dieser Stelle möchte ich Pfarrer Michael Jurk (Paulinenaue), Karl-Heinz Lauenstein (Haage) und Klaus-Dieter Szapiel (Senzke) für ihre freundliche Hilfsbereitschaft und Unterstützung bei diesem Forschungsprojekt recht herzlich danken. Gleichzeitig möchte ich Rev. Dr. Brian Findlay (Millom, Cumbria) sowie Dr. Kai-Uwe Hoffmann (University of Auckland) für ihre wertvollen Ratschläge zum Projekt danken.

48 Friedmar Coppoletta: »*Und er bückte sich wieder und schrieb auf die Erde*«. *Theodor Fontanes zunehmende Differenzierung der Bibel in seinem Romanwerk*. Potsdam 2017, S. 95.

49 Regina Dieterle: *Theodor Fontane. Biografie*. München 2018, S. 659.

50 Alan Bance: *Theodor Fontane. The Major Novels*. Cambridge 1982, S. 184.

51 Ebd., S. 183.

52 Todd Kontje: *Fontane and World Literature. Prussians, Jews and the Specter of Africa in »Die Poggenpuhls«*. In: John B. Lyon u. Brian Tucker (Hrsg.): *Fontane in the Twenty-First Century*. Rochester N.Y. 2019, S. 161–184, hier S. 180.

53 Elisabeth Strowick: »*Die Poggenpuhls*«. *Fontanes Realismus der Überreste*. In: Peter Uwe Hohendahl u. Ulrike Vedder (Hrsg.): *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*. Freiburg i. Br. 2018, S. 243–270, hier S. 224: »Fontanes Realismus kennt keine Nostalgie. Vielmehr scheint ausgerechnet das Überlebte, Übriggebliebene, Obsolete Schauplatz eines dezidiert Zukünftigen, Modernen zu sein. *Die Poggenpuhls* ist ein literarischer Text der Zukunft [...]«

54 Hugo Aust: *Theodor Fontane. »Die Poggenpuhls«. Zu Gehalt und Funktion einer Romanform*. In: Ders.: *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen u. Interpretationen seines Werks. Zehn Beiträge*. München 1980, S. 214–238, hier S. 232.

55 »*Macht endlich den Fontane!*« *Gotthard Erler im Gespräch mit Peer Trilcke*. In: *Fontane Blätter* 107 (2019), S. 88–95, hier S. 95.

56 Dieterle, wie Anm. 49, S. 662.

Freie Formen

Der Stechlin, ein politischer Zeitroman

Michael Stolleis

I.

Fontanes letzter Roman, *Der Stechlin*, im Vorabdruck 1898 und als Buch 1899 erschienen, ist viel analysiert und seit langem bewundert worden, spätestens seit Thomas Mann ihn rühmte.¹ Wenn ein heutiger Bewunderer, kein Literaturwissenschaftler sondern Rechtshistoriker, eingeladen wird, an Fontanes 200. Geburtstag zu sprechen, ist dies eine Ehre, aber auch eine Last. Denn wirklich Überraschendes lässt sich zum *Stechlin* kaum mehr beibringen. Viele Kenner des Werks haben sich zum späten, auch speziell zum politischen Fontane geäußert und haben die fein facettierten Anspielungen auf die Zeit, den Adel, die Regierung und die Parteien registriert. Tatsächlich ist *Der Stechlin*, wie Fontane selbst sagte, »ein politischer Zeitroman«, geschrieben mit einem fast überhellen, wachen Blick quer durch alle sozialen Schichten.

Dem Rechtshistoriker liegt das 17. Kapitel, die »Wahl in Rheinsberg-Wutz«, besonders nahe. Aber dieses Kapitel kann nicht isoliert werden. Es ist durch viele Fäden mit der gesamten preußisch-reichsdeutschen Welt, mit der preußischen Politik seit den Freiheitskriegen und seit 1848, mit Norddeutschem Bund und Reichsgründung verknüpft. Eda Sagarra sagt mit Recht:

Für Historiker der wilhelminischen Epoche bietet der Roman eine geradezu faszinierende Lektüre: Es läßt sich aus den so kunstvoll anspielungsreichen Gesprächen sowohl in synchroner wie in diachroner Hinsicht ein ganzes politisches und gesellschaftliches System erschließen: Krone, Land- und Dienstadel und Militär, Reichstag, politische Parteien, insbesondere die Sozialdemokraten, Wahlsystem sowie Formen des sozialen Konsensus.²

Der Leser tritt ein in die sog. wilhelminische Welt des noch jungen Kaisers, mit Berlin auf der einen, mit dem Großen Stechlinsee im Landkreis Ostprignitz-Ruppin in Brandenburg auf der anderen Seite. Zwar wird auch auf Aufenthalte der Figuren in England, in der Schweiz angespielt, ja Super-

intendent Koseleger war sogar, was ihn immer noch beflügelt, mit einer echten Großfürstin in Antwerpen und Den Haag! Aber eigentlich spielt alles um den geheimnisvollen Großen Stechlinsee herum, um das Herrenhaus des Dubslav von Stechlin und um das Kloster Wutz³ mit seiner Domina Adelheid, der wegen ihrer altpreußischen Strenge gefürchteten Schwester Dubslavs, »halb Königin Elisabeth, halb Kaffeeschwester«, wie er sich ausdrückt (5. Kap.).

Die Berliner Welt jener Jahre steht uns vor Augen, etwa in den Bildern von Adolph von Menzel (1815–1905) und Anton von Werner (1843–1915)⁴, im 1897 gerade eingeweihten Kaiser Wilhelm-Nationaldenkmal von Reinhold Begas (1831–1911) einerseits, in den Zeichnungen von Heinrich Zille andererseits. Die Kriege gegen Dänemark, Österreich und Frankreich lagen glorreich zurück. Die Worte Düppel, Spichern, Königgrätz und Sedan prägten die Erinnerungen der nun alten Männer, die dabei gewesen waren. Bismarck war ihr Gott, aber in seinen letzten Regierungsjahren auch Gegenstand von Kritik. »Seine Größe lag hinter ihm«, schreibt Fontane an seinen Freund Georg Friedländer, »sie bleibt ihm in der Geschichte und in den Herzen des deutschen Volkes, aber was er in den letzten drei Jahren davon verzapft hat, war nicht weit her.«⁵

Dieses nach-bismarckische und früh-wilhelminische Berlin kurz vor der Jahrhundertwende bildet das Hintergrundrauschen des *Stechlin*. Von der ländlichen Ruhe der Mark aus gesehen schien es zwar fern, aber es war doch sehr nah, nur »die acht Meilen von Berlin bis Stechlin« (1. Kap.).

Auf dem Land wusste man auch, mehr oder weniger deutlich, von düsteren Seiten der Hauptstadt. Der Prozess gegen die Eheleute Heinze vor dem Berliner Schwurgericht hatte gerade 1891/92 die sündigen Abgründe Berlins enthüllt, die neben der offiziellen Prüderie geradezu grassierende Prostitution, die Amüsierbetriebe, die Theater mit ihren politischen, allzu realistischen oder gar unsittlichen Stoffen, die Galerien voller Nacktbilder. Die vom jungen Kaiser geforderte Verschärfung des Strafrechts, die zu einer reichsweiten Protestaktion von Künstlern gegen die »Lex Heinze« führte, kam nur abgeschwächt zustande, zeigte aber doch, wie tief die Gräben zwischen Hof und Moderne waren.⁶ Die damals noch intakt scheinende Welt der vielen Residenzen in Berlin, Dresden, München, Stuttgart, Hessen-Darmstadt, Weimar oder Sachsen-Meiningen, in der sich der Adel kannte und untereinander heiratete, war eng verquickt mit der Welt des Militärs, der Regimenter und ihrer Uniformen, die jeder Junge kannte, der mit Trommel, Holzgewehr und Zinnsoldaten aufgewachsen war. Jungen trugen auch »Matrosenanzüge«, parallel zum Ausbau der Kriegsflotte durch den 1897 zum Staatssekretär des Reichsmarineamts ernannten Alfred (v.) Tirpitz. Aber hinter dieser mehr oder weniger operettenhaften Sphäre standen die immer mächtiger werdenden Industrien der Stahl-, Chemie- und Elektrobranche. Seit 1886, als Carl Benz den ersten Motorwagen zum Patent

angemeldet hatte, kam auch die Autoindustrie hinzu, und die Luftfahrt kündigte sich an (15.Kap.). Die rasant expandierende Industriemacht und die weltweit anerkannte Wissenschaft verbanden sich paradigmatisch in der 1911 gegründeten Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften. Fontane deutet die gesamte damit einhergehende Atmosphäre parvenühafter Überheblichkeit des Hofes und der ihm nahestehenden Kreise mehrfach an.

Demgegenüber scheint das altadelige Leben in der Grafschaft Ruppín, mit Gütern und Damenstiften, mit dem Herrenhaus, in ironischem Sperrdruck *Schloß Stechlin* genannt, ganz traditionell zu verlaufen. Im Herrenhaus wohnt Dubslav von Stechlin, Major a.D. bei den Kürassieren, verwitwet seit fast dreißig Jahren. Er ist eine von Fontane liebevoll gezeichnete Figur, dem Autor ziemlich ähnlich in Humanität und Altersweisheit, ein märkischer Adeliger *comme il faut*, naturhaft konservativ, aber doch gutmütig großzügig, »innerlich frei«, wie sein Sohn sagt, äußerlich ein wenig dem alten Bismarck in Friedrichsruh ähnelnd.

Dubslavs Existenz ist jedoch brüchig – wie die vieler adeliger Häuser der Zeit. Er wirtschaftet bescheiden, aber noch standesgemäß. Doch immer wieder muss Baruch Hirschfeld, Inhaber eines Modegeschäfts und Geldverleiher, der dem Herrn von Stechlin mit einer gewissen achtungsvollen geschäftlichen Zärtlichkeit verbunden ist, mit Krediten aushelfen. Dessen Sohn Isidor hält davon nichts, er verkörpert die neue brutalere Geschäftsethik. Auch Schwester Adelheid, die das alles mit Sorge sieht, hilft mit Geld aus, aber nur ihrem Patenkind Woldemar zuliebe.

Übergehen wir hier der Kürze halber, wenn auch mit großem Bedauern, den Grafen Barby, einen pensionierten Diplomaten, seine beiden in London geborenen Töchter, die verführerische und rätselhafte Märchenfigur Melusine, geschiedene Gräfin Ghiberti, die eigentliche weibliche Hauptfigur, sowie ihre jüngere Schwester, die schweigsame Komtesse Armgard. Der Weltmann Graf Barby ähnelt Dubslav von Stechlin, auch er ein »Bismarckkopf«, beide haben ihre treuen Diener, Barby den Jeserich, Stechlin den Engelke. Übergangen wird auch die Vermieterin Rieckchen Schickedanz, Witwe eines Hagelversicherungssekretärs⁷, sowie der kleine Freundeskreis der Barbys, das Ehepaar Berchtesgaden, der Musiker Dr. Wrschowitz und der Maler Professor Cujacius, Oberförster Katzler mit seiner hochadeligen Frau, Ermyntrud Prinzessin Ippe-Büchsenstein, dann die bedeutende Figur von Pastor Lorenzen, die sowohl Woldemar als auch Dubslav von Stechlin besonders nahesteht und sich unter anderem durch philosophischen und politischen Weitblick auszeichnet. Schließlich müssen, neben vielen anderen, auch Woldemars Freunde Rex und Czako fast unkommentiert bleiben. Es ist ein Buch voller Figuren,

mehr als hundert Personen, davon etwa dreißig Adlige und knapp zwei Dutzend Dienerfiguren, die namentlich genannt werden oder die eine

Funktion in der Handlung erfüllen. Am schwächsten vertreten [...] ist der bürgerliche Stand, vor allem die sogenannten Freiberuflichen: Ärzte, Pfarrer, Juristen, Lehrer und Handeltreibende. Sehr profiliert sind hingegen die »kleinen Leute« [...].⁸

Ich möchte mich vielmehr, um endlich zur Sache zu kommen, Fontanes »Distanzen« oder »Nicht-Identifikationen« zuwenden.

a) Zunächst die Distanz zum »politischen Berlin«. Fontane versieht vieles mit kritischen Streiflichtern. Aus verschiedenen Perspektiven wird der neue protzige Stil bemerkt, »seit wir Kaiser und Reich sind«, wie der Gardedragoner Czako sagt, und er fährt später fort, indem er sich auf den unangenehmen Bourgeois Gundermann bezieht: »so sind die meisten. Phrase, Phrase, Phrase. Mitunter auch Geschäft oder noch Schlimmeres« (4. Kap.). »[...] wir Deutsche sind wieder obenauf, ein bißchen zu sehr. Aber immer besser als zu wenig«, sagt der Lehrer Krippenstapel (5. Kap.).

Am Hof herrscht Frömmertum, auch wenn der reaktionäre und antisemitische Hof- und Domprediger Adolf Stoecker nun (1890) vom Kaiser aus »Gründen« entlassen wurde. Aber Frömmigkeit fördert in Berlin die Karriere eines Beamten: »fromm« is wie 'ne untergelegte Hand«, sagt der alte Stechlin (5. Kap.). Auch die Spannungen zwischen Bismarck und Wilhelm II. kommen zur Sprache, etwa wenn Dubslav erwägt, Kiebitzeier nach Friedrichsruh zu schicken, es aber unterlässt, weil zu viele Sympathien für Bismarck nun als schädlich gelten und angeblich die Polizei ein Auge darauf hat (39. Kap.). Das ist gewiss nicht ernst gemeint, aber doch ein Hinweis.

Als besonders unangenehm erscheint das nationalistisch getönte Frömmertum, wenn es sich mit dem aufsteigenden Antisemitismus verbindet, also mit dem schändlichen Impuls von Heinrich von Treitschke und dem Treiben des Hofpredigers Stoecker. Fontane zeigt dies an Vater und Sohn Hirschfeld sowie an dem Arzt Dr. Moscheles. Als Superintendent Koseleger »einen philosemitischen Zug« bei Stechlin feststellt, reagiert dieser aggressiv, ja einen solchen Zug habe er wirklich, »weil er Unchristlichkeiten nicht leiden kann und Prinzipienreitereien erst recht nicht« (37. Kap.).

b) Die Distanz zum politischen Berlin wird konkreter in der Distanz zu Bismarck selbst und zu seinen Nachfolgern Caprivi (1890–1894) und Hohenlohe-Schillingsfürst (1894–1900), letzterer wird benannt als »der alte Fürst, der jetzt dran ist« (10. Kap.). Bismarck selbst ist zur Zeit des Romans schon fast als historische Figur entrückt. Seine politische Leistung der Reichsgründung ist unbestritten, nicht nur beim märkischen Adel, sondern auch bei Fontane selbst. Der 80. Geburtstag Bismarcks am 1. April 1895 hatte alles noch einmal in Erinnerung gerufen. Was nun aber negativ verhandelt wird, ist die Nichtverlängerung des erst 1887 geschlossenen russisch-deutschen Rückversicherungsvertrags gleich nach Bismarcks Entlassung.⁹ Die

Kritik Fontanes kommt allerdings recht verhüllt daher, nämlich durch sentimentale Erinnerungen an die Heilige Allianz, an sein altes nach dem Zaren Nikolaus benanntes Kürassier-Regiment Nr. 6, und so gegenüber Czako: »Ich sage Ihnen, Hauptmann, das waren Preußens beste Tage, als da bei Potsdam herum die ‚russische Kirche‘ und das ‚russische Haus‘ gebaut wurden, und als es immer hin und her ging zwischen Berlin und Petersburg. Ihr Regiment, Gott sei Dank, unterhält noch was von den alten Beziehungen [...]« (4. Kap.). Mehr erlaubt sich Fontane nicht, weniger aus Rücksicht auf die Reichsregierung als um zu zeigen, in welcher Erinnerungswelt der unpolitische Herr von Stechlin lebt.

c) Was die adeligen Offiziere, was Dubslav selbst und seine adelsstolze erkonservative Schwester Adelheid beschäftigt, ist die Rolle des Adels generell, sowohl gegenüber dem neuen Verdienst- oder Briefadel (3. Kap.) als auch mit Blick auf die Rolle des märkischen Adels insgesamt. Der späte Fontane war überzeugt, dass dem Adel, ja der ständisch gegliederten Gesellschaft insgesamt, keine Zukunft beschieden sei. »Na, solange ich hier sitze, so lange hält es noch. Aber freilich, es kommen andre Tage«, lässt er Stechlin sagen (5. Kap.). Die wirtschaftliche Lage des Adels ist schlecht¹⁰, das Bürgertum dringt vor – oft in Gestalt eines aufdringlichen Bourgeois. Die gesellschaftlichen Unterschiede schwinden (39. Kap.). Der Hof und die Militärs leben in einer Scheinwelt, die friderizianische Glanzepoche, an die in Rheinsberg so viel erinnert, ist verschwunden. Auch beim Militär gibt es auf den Offiziersstellen einerseits Bürgerliche, andererseits »Prinzen«, die dort nach dem Selbstverständnis des märkischen Adels eigentlich nicht hingehören (2. Kap.). Aber »noch« hält alles, zusammengehalten durch Erziehung, Orden, Titel. Die alten Spannungen zwischen Adel und Staat (*Gouvernementale* und *Feudale*) klingen ab, das Bürgertum übernimmt (recht und schlecht) den adeligen Lebensstil, die Amtspersonen (Lehrer, Förster, Inspektor, Gendarm) fügen sich.

Sowohl der alte Graf Barby als auch Dubslav von Stechlin stehen den modernen »Raffkes«, der Industrie und der Angeberei des Kaisers fremd gegenüber. Was ihre eigene Klasse angeht, den Adel, so sehen sie ihn differenziert. Seine überlieferten Tugenden bejahen und leben sie selbst, aber sie wissen auch, dass diese Klasse und ihre Tugenden keine tragende Säule des Gemeinwesens mehr sein können. Sowohl Militär als auch Beamtentum verändern sich nun in Zusammensetzung und Gesinnung. Die ehemals herrschenden Schichten haben weder den Willen noch die Fähigkeiten, wirklich zu »herrschen«. Als die Nachwahl zum Reichstag verloren ist, setzen sich die Herren zu Tische und »eigentlich ein jeder dachte: Siegen ist gut, aber Zutische-Gehen ist noch besser« (20. Kapitel). Rittergutsbesitzer, Domänenpächter, Gerichtsräte, zugleich Reserveoffiziere, Forst- und Steuerbeamte, Rentmeister, Prediger und Gymnasiallehrer, vor allem aber der Edle Herr

von Alten-Friesack, Baron Beetz, Herr von Molchow, Herr von Zühlen und andere – sie haben weder Weitsicht noch eine Idee, wie man die politische Initiative wieder gewinnen könne, allenfalls durch eine Koalition mit dem Zentrum (20. Kap.).

d) Den Niedergang des Adels und des Glaubens empfindet die Domina Adelheid besonders scharf. Eher hart als frömmelnd registriert sie eine Verflachung des Glaubens im Kulturprotestantismus und in der wissenschaftlichen Historisierung des Christentums. Von Konventikeln und dem allorts auftretenden Frömmertum will sie aber auch nichts wissen. Umso mehr hängt Ermyntrud Katzler, die Prinzessin Ippe-Büchsenstein, dem Superintendenten Koseleger an (37. Kap.), der über eine pietistisch getönte Frömmigkeit in der altpreußischen Landeskirche Karriere machen will. An höchstem Orte, beim Kaiser und seiner besonders frommen Kaiserin Auguste, scheint dies die richtige Strategie zu sein.

Für die Domina Adelheid und ihre fünf Damen im Kloster Wutz ist der Kritikpunkt klar: An die Stelle des festen (lutherischen) Glaubens an Gott sei nun der Glaube an das Individuum getreten (39. Kap.). Ohne dass die Domina es weiß, sieht es Pastor Lorenzen aus seiner christlich-sozialen Perspektive ganz ähnlich, wenn er sagt, »unsere ganze Gesellschaft [...] ist aufgebaut auf dem Ich. Das ist ihr Fluch, und daran muss sie zugrunde gehen« (15. Kap.). Lorenzen hofft auf eine durch Liebe vereinte Gemeinschaft, während die Domina ihre alte Welt verteidigt. Die im Untergrund wühlenden Sozialdemokraten und die Liberalen scheinen ihr gleichermaßen verderblich (39. Kap.).

Ihr Bruder Dubslav meint gar, Adelheids Glaubensbekenntnis laufe »im letzten« darauf hinaus: »Kleinadel über Hochadel, Junker über Graf« (26. Kap.). Aber das ist in den Augen von Stechlin-Fontane eben die reine Verblendung. Viel überzeugender ist, was im Gespräch zwischen dem Beamten Rex und dem Hausherrn Stechlin von Pastor Lorenzen zitiert wird; denn der habe sogar behauptet, »die aristokratische Welt habe abgewirtschaftet, und es komme die demokratische« (5. Kap.). Im Mai 1895 schreibt Fontane an Friedlaender: »Es ist ganz vorbei mit dem Alten, auf jedem Gebiet«¹¹. Diese »Gebiete« waren die dominierende Stellung des Adels in der Politik, zugleich aber das orthodoxe Luthertum, von dem sich – trotz der preußischen Union von 1817 – sowohl die sozialdemokratisch gestimmte Arbeiterschaft als auch das gebildete Bürgertum und die freigeistige moderne Wissenschaft abwandten.

e) Distanzierte Beobachtung findet auch der neue Stil des höheren Beamten­tums. Nimmt man Herrn von Rex, Ministerialassessor aus dem Kultusministerium, dann ist er einer von denen, die durch betonte Frömmigkeit Karriere machen. Außerdem ist er hochmütig. Er ärgert sich insgeheim über die

Dreiklassen-Metaphorik des Bienenstaats, die ihm der Schulmeister Krippenstapel erläutert und bei der die männlichen Drohnen aus Klasse drei schlecht wegkommen; denn »im übrigen tun sie gar nichts« (5. Kap.). Auch kunsthistorisch will er sich nicht von einem Schulmeister belehren lassen. Fontane karikiert das preußische Beamtentum nur vorsichtig, kritisiert es zwar nicht explizit, aber Bewunderung für das etwas leichtlebigere Süddeutschland klingt durch, etwa wenn die Baronin Berchtesgaden zu Wort kommt.

Der Staat auf der unteren Ebene, Schulze Kluckhuhn, Wachtmeister Pyterke von der reitenden Gendarmerie, Fußgendarm Uncke, der devot alles dem Staat Verdächtige aufschreibt, sind keine unsympathischen, sondern eher possierliche Figuren. Sie bilden den »Staat« und sind lenkbar durch Beförderungen und Verdienstkreuze. Ein schräges Lob der Polizei kommt von der »Dienstbotin« Hedwig, die etwas zu viele Männererlebnisse hat: »Ach, Frau Imme«, sagt sie, »die Polizei is doch ein rechter Segen. Wenn wir die Polizei nicht hätten (und sie sind ja auch immer so artig gegen einen), so hätten wir gar nichts« (14. Kap.).

f) Geradezu idiosynkratisch ist Fontanes Distanz zum aufsteigenden Bürgertum. Während er den märkischen Adel als geschlossene Lebensform akzeptiert, auch wenn diese über kurz oder lang verschwinden wird, so ist ihm das profitorientierte Bürgertum, die Bourgeoisie pur, besonders unangenehm. »Ein Musterstück von einer Bourgeoise« sagt Professor Schmidt von Frau Jenny Treibel.¹² Im *Stechlin* ist es Herr von Gundermann, eine Figur von einer gewissen Schläue, glatt und intrigant, äußerlich erzkonservativ, etwa durch Verteidigung des Drei-Klassen-Wahlrechts (20. Kap.), durch Kritik an der Sozialdemokratie und am neuen Reichstagsgebäude. Als frisch Nobilitierter gehört er zwar formal zur herrschenden Schicht, wird aber vom märkischen Adel als »Esel« belächelt. »Seine Mutter war 'ne Hebamme in Wrietzen. Drum drängt er sich auch immer vor«, sagt Herr von Molchow verächtlich. Auch Pastor Lorenzen lehnt ihn ab: »Gundermann ist ein Bourgeois und ein Parvenu, also so ziemlich das Schlechteste, was einer sein kann. Ich bin schon zufrieden, wenn dieser Jämmerling unterliegt«. Und Frau von Gundermann passt dazu. Sie ist die Karikatur einer reich gewordenen Berliner Kleinbürgerin, auch in der Sprache, arglos plappernd, um Bildung und um das Erlernen der Tischregeln bemüht; »eigentlich hatte sie für nichts Interesse, sie mußte bloß, richtige Berlinerin, die sie war, reden können« (4. Kap.). Richtig entfaltet worden wäre dies gewiss in dem geplanten Roman *Die Gundermanns*.

g) Fontane sieht zwar das sich dem Adel assimilierende Bürgertum besonders skeptisch, aber er spürt auch an vielen Stellen, mit welcher Gewalt nun die Industrie die alten Lebenswelten umpflügt. Die Steigerung der Geschwindigkeiten, die schon der alte Goethe registrierte¹³, ist das Signum. »Seit wir die Eisenbahnen haben, laufen die Pferde schlechter« (26. Kap.) kann noch als heiterer Spruch durchgehen, aber es ist viel mehr: Die moderne Chemie droht als »große Generalweltanbrennung« (6. Kap.). Dubslav spürt »diese merkwürdigen Verschiebungen in Zeit und Stunde« (3. Kap.). Wir könnten (»tipp, tipp, tipp«) mit dem Kaiser von China oder mit Java telegraphieren (3. und 5. Kap.). Ebenso kommuniziert der Stechliner See mit Erdbeben in Java oder anderswo. Das Unheil naht: Wir haben »Torpedoboote, Tunnel unter dem Meere, Luftballons. Ich denke mir, das Nächste, was wir erleben, sind Luftschifferschlachten« (15. Kap.). Diese Entwicklungen sind alle, wie Fontane sein alter ego sagen lässt, »politisch angekränkt« (4. Kap.). Es ist also nicht nur die autonome Dynamik der Technik, sondern auch politische Kräfte, die solche Kriege vorantreiben.

Auch der Fortschrittsoptimismus der Wissenschaft ist porös. Der Arzt Dr. Sponholz, ein Freimaurer, vertritt die Wissenschaft, aber die ist nicht zuverlässig, ja oft hilflos. Sein Stellvertreter, der junge Dr. Moscheles, weiß viel Neues, aber er wird vergrault, sogar vom kranken Dubslav selbst, weil er sowohl Jude als auch Sozialdemokrat ist. Am Ende kann nur die alte Hexe Buschen mit Kräutertee helfen (38. Kap.).

h) Als letzter Distanzpunkt Fontanes müssen die Sozialdemokraten genannt werden. Sie sind ständig präsent, so der nur aus der Ferne und mit Respekt erwähnte August Bebel, der Wahlsieger Feilenhauer Torgelow, ein »Wanderprediger« im Land, aber ohne rechte Verbindung zum arbeitenden Volk, weiter der erwähnte Arzt Dr. Moscheles, »der nach Sozialdemokratie schmeckt«, der den »ewigen Torgelow« in sich hat (38. Kap.) und sich heimlich eine Revolution wünscht sowie der junge Isidor Hirschfeld, »der große Volksfreund« (36. Kap.). Die Sozialdemokratie ist also gegenwärtig, atmosphärisch als Angstprojektion in den Dialogen der herrschenden Kreise, bildlich als »schwarzes Ungetüm« (17. Kap.), schwarz wie das dänische Kriegsschiff »Rolf Krake« im Alsensund.¹⁴ 1893, 1894 und 1896 hob das Preußische Oberverwaltungsgericht polizeiliche Verbote der Aufführungen von Hauptmanns *Die Weber* in Berlin, Breslau und Hannover auf. Das Stück wurde gespielt, obwohl der Berliner Polizeipräsident geltend gemacht hatte, das Drama könne »einen Anziehungspunkt für den zur Demonstration geneigten sozialdemokratischen Teil der Bevölkerung bieten«. Der Kaiser telegraphierte an den Gerichtspräsidenten, »das Stück hätte nie aufgeführt werden dürfen; es ist dadurch, fürchte ich, viel Unheil gesät worden«.¹⁵ Das ist die Stimmung. Fast hysterisch ist die Aversion der Domina Adelheid; sie

wittert schon in roten Strümpfen Keckheit und »den gesellschaftlichen Niedergang«. ¹⁶ Selbst Prinzen können »So 'nen Schimmer von Sozialdemokratie« annehmen, aber nur einen Schimmer, »die verbebeln nicht leicht« (2. Kap.). Das gilt übrigens auch, wie der Offizier Czako sagt, für »die richtigen Junker«, denn die haben ein soziales Gewissen im Leibe »ein Stück Sozialdemokratie. Wenn sie gereizt werden, bekennen sie sich selber dazu«.

Weniger im Leibe, mehr in den Köpfen haben es die Intellektuellen. Sie sind als Nichtbesitzende offenbar anfälliger für das Soziale. Pastor Lorenzen wird wegen seiner Ansichten nachgesagt, er sei »beinah Sozialdemokrat« (13. Kap.). Ähnlich sagt in »Frau Jenny Treibel« (13. Kap.) der Gymnasialprofessor Willibald Schmidt zu seiner Tochter »Corinna, wenn ich nicht Professor wäre, so würd ich am Ende Sozialdemokrat«. Ja, gewiss, Pastor Lorenzen will seine Pfarrstelle behalten, Herr Schmidt seine Professur, aber sie sehen das Besitzbürgertum sehr kritisch und wissen, dass mit der sozialen Bewegung die mächtigste Tendenz der Zeit auf die Bühne drängt.

Dieses Gespenst der Gleichmacherei und des politischen Umsturzes will herrschen, fürchtet man, »will auch hoch raus und so zu Pferde sitzen wie Pyterke, bloß noch viel höher« (41. Kap.). Angst vor dem Gespenst haben vor allem Typen wie Gundermann, die Kompromisse für Schwäche halten, denn politische Schwäche leite »Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie« –, so die ständige Redensart (3. und 4. Kap.). Deshalb müsse man »stramm« dagegenhalten, gegen die »Bebelschen« oder die »Torgelowschen« (41. Kap.). Das ist – obwohl kurz vor der Jahrhundertwende – immer noch im Geiste von Bismarcks Unterdrückungspolitik von 1878, die eigentlich längst als gescheitert erkannt sein sollte. Innerhalb der durch Unterdrückung gestärkten Sozialdemokratie hat inzwischen die revisionistische Richtung von Eduard Bernstein die Mehrheit gegenüber den Kommunisten (»Likedeeler«) ¹⁷ gewonnen. Aber in den Köpfen der herrschenden Klasse hat sich das Bild einer drohenden Revolution festgesetzt – der rote Hahn, der bei welthistorischen Ereignissen aus dem Stechliner See aufsteigt und »laut in die Lande hinein« kräht (1. Kap.). Aber auch für Fontane selbst ist das Thema der »Revolution« ein Leitmotiv, wie Eda Sagarra gezeigt hat. ¹⁸

Indem Fontane in den Dialogen seines Romans die Ängste des Adels, der Kirche und des Bürgertums vor der Sozialdemokratie spiegelt, drückt er subtil aus, dass die alten herrschenden Schichten nicht mehr lange den Staat tragen können und dass die neuen Besitzenden, die sich den alten Schichten durch Heirat, Nobilitierung oder Gesinnung anschließen, in deren Sturz mit hinein gerissen werden. In Briefen drückt sich Fontane drastischer aus, so 1896 an James Morris:

Der Bourgeois ist furchtbar, und Adel und Klerus sind altbacken, immer wieder dasselbe. Diese neue, bessere Welt fängt erst beim vierten Stand an. Man würde das sagen können, auch wenn es sich bloß erst um Bestrebungen, um Anläufe handelte. So liegt es aber nicht, das, was die

Arbeiter denken, sprechen, schreiben, hat das Denken, Sprechen und Schreiben der altregierenden Klassen tatsächlich überholt. Alles ist viel echter, wahrer, lebensvoller. Sie, die Arbeiter, packen alles neu an, haben nicht bloß neue Ziele, sondern auch neue Wege.¹⁹

Für Fontane, der den märkischen Adel liebevoll beschrieb, obwohl oder gerade weil er in ihm eine versinkende Lebensform sah, war der vierte Stand eine Hoffnung für die Zukunft, aber seinen ambivalenten Gefühlen entsprach wohl am meisten Melusines ausgleichendes Wort: »Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben.«²⁰

II.

Begeben wir uns zum Ende also zur Nachwahl in den Reichstag im Wahlkreis Rheinsberg-Wutz (16.–20. Kapitel).²¹ Der seit langem den Wahlkreis siegreich behauptende Herr von Kortschädel war verstorben, gemäß § 66 Geschäftsordnung des Reichstags vom 10. Februar 1876 war eine Nachwahl für die Grafschaft Ruppin durchzuführen. Die Einzelheiten waren im Wahlreglement festgelegt.²² Eine Woche vor dem Wahltermin fand eine durch Gespräche vorbereitete, aber doch kaum diskutierte Nominierung des konservativen Kandidaten Dubslav von Stechlin im Dorfkrug statt. Der Kandidat stellte sich dabei nicht vor, eine Rede schien überflüssig, weil sich alle einig waren: Der bisherige Zustand sollte erhalten bleiben! So etwa lautete die kurze Empfehlung des Versammlungsleiters Oberförster Katzler.

Das Wahlrecht zum Reichstag gründete auf dem allgemeinen, gleichen, direkten und geheimen Männerwahlrecht zum Norddeutschen Bund von 1867²³, das seinerseits auf dem Wahlrecht zur Paulskirche beruhte.²⁴ Gewählt wurde also nach dem Prinzip der absoluten Mehrheitswahl in Einmannwahlkreisen; der Gewählte musste mehr als die Hälfte der abgegebenen Stimmen auf sich vereinen. Wahlberechtigt waren Männer vom vollendeten 25. Jahr an. Dies war Bismarcks Entgegenkommen gegenüber den Nationalliberalen, auf die er sich damals stützte, und es war ein Ärgernis in den Augen der preußischen Konservativen, die am Dreiklassenwahlrecht festhielten. Aber auch Süddeutsche wie Robert von Mohl hielten das direkte allgemeine Wahlrecht, wie er sagte, »für falsch im Grundgedanken, sowie gefährlich in seinen Folgen, und dessen Einräumung ich für eine unverzeihliche politische Sünde Bismarcks erachtete.«²⁵ Die Parallelität von allgemeinem Wahlrecht im Reich und Dreiklassenwahlrecht im größten Bundesstaat Preußen blieb das ungelöste verfassungsrechtliche Grundproblem. Die Ämter des Reichskanzlers und des preußischen Ministerpräsidenten blieben zwar – mit Ausnahme der Jahre 1892 bis 1894 – in einer Hand, aber auf die Dauer wurde das Zwitterhafte dieser Konstruktion immer deutlicher. Im Reich wuchs die Bedeutung des Reichstags, auch wenn die volle Parlamentarisierung nicht gelang, während das preußische Herrenhaus als

Bollwerk der alten Ordnung seinen Rang verlor. Was im Roman als nostalgischer Abgesang erschien, verspernte in der Realität den Weg in den modernen Verfassungsstaat.²⁶

Die Sozialdemokraten, wie sie seit ihrem Zusammenschluss der beiden Flügel 1875 hießen, begannen 1871 mit 3,2 % der Wählerstimmen, steigerten sich dann langsam auf 10,1 % (1887), 19 % (1890), 23,4 % (1893) und 1898, als *Der Stechlin* erschien, auf 27,2 %. Schon ab 1890 war die Sozialdemokratie die stärkste Partei im Reichstag. Sie stieg 1912 auf 34,8 % an, gelangte aber nicht zur Regierung; denn immer noch wurde der Reichskanzler vom Kaiser ernannt (Art.15 RV 1871), war also konservativ. Da Zählwert und Erfolgswert der für sie abgegebenen Stimmen zum Nachteil der Sozialdemokratie auseinanderfielen, war sie auch strukturell benachteiligt. 1898 errang sie mit 27,2 % der Stimmen nur 14,1 % der Mandate, während die Konservativen mit 11 % der Stimmen ebenfalls 14,1 % der Mandate erhielten.²⁷

Fontane sah dies alles höchst aufmerksam, teils mit Zustimmung, teils mit einer Art melancholischer Verbitterung, wenn er seinen altmärkischen Adel betrachtete; denn die führenden Schichten in Adel und Militär, aber auch die im Dorfkrug versammelten Honoratioren begreifen nichts oder schließen jedenfalls die Augen davor, dass die alte, wohlgeordnet scheinende Welt dabei ist unterzugehen. Nach der verlorenen Wahl gehen sie essen und trinken, halten die üblichen Reden und erzählen sich zweifelhafte Anekdoten. Nur Dubslav Stechlin sieht klar voraus, er würde nicht gewählt werden, und er spürt, dass es so historisch richtig ist. Er ist froh, dass die Last von ihm genommen wurde, ja er ist »ausgezeichneter« Laune über den »Kladderadatsch« der Wahl (19. Kap.). Auf die Seite der Sozialdemokratie können Stechlin, aber auch Fontane, zwar nicht treten, da würden zu viele Herzfäden reißen. Beide (wenn wir Autor und Figur einmal zusammennehmen dürfen) sind emotional gebunden an die preußische Geschichte und an die Landschaft. Sie sind zudem nicht blind dafür, dass die SPD im Wahlkampf Dinge verspricht, die sie nicht halten kann, wissen auch, dass die Klassenstruktur noch stabil ist – auch die größte Vertrautheit der Herrschaft mit den Dienern kann sie nicht beseitigen. Stechlins menschliche Güte, sei es gegenüber Engelke, sei es gegenüber dem betrunkenen Kossäten Tuxen am Wegesrand (20. Kap.) ist zugleich christlich-sozial und anständig. Aber Stechlin, Pastor Lorenzen, Melusine (und Fontane selbst) sehen das Gelobte Land einer neuen gerechteren Gesellschaftsordnung von ferne, ohne es wirklich betreten zu können. Verstanden haben sie, dass die neue Zeit bereits angebrochen ist, eine Zeit der Geschwindigkeiten, der technischen Erfindungen, des Kommerzes, des rücksichtslosen Individualismus, der Aufrüstung, der Phrasen der herrschenden Kreise und ihrer Blindheit gegenüber der heraufziehenden Katastrophe.

Vermutlich empfinden wir Heutigen die feinen Signale Fontanes deutlicher. Wir wissen, was zwei Weltkriege angerichtet haben, wir kennen zudem die Abgründe, in die jener um 1890 hervorkriechende wilhelminische Antisemitismus schließlich führte. Aber dieses Wissen lässt uns doch auch den *Stechlin* erst wirklich würdigen, nämlich als großes vielstimmiges Kunstwerk, in dem eine »Gesellschaft«, halb spätféudal, halb Industrienation, mit sich selbst darüber redet, wie die Zukunft werden solle.

Anmerkungen

Der vorliegende Beitrag wurde als Eröffnungsvortrag zur 1. *Fontane-Akademie* der *Theodor Fontane Gesellschaft* am 19. September 2019 in Neuruppin gehalten.

1 Charlotte Jolles: *Der Stechlin. Fontanes Zaubersee*. In: Hugo Aust (Hrsg.): *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*. München 1980 (auch in: Dies.: *Ein Leben für Theodor Fontane. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Helen Chambers*. Würzburg 2010, S. 121–140); den jüngeren Forschungsstand bieten Charlotte Jolles: *Theodor Fontane*. 4. Aufl. Stuttgart 1993, S. 91–101 sowie Eda Sagarra: *Der Stechlin*. In: Christian Grawe und Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 662–679; dies.: *Theodor Fontane. ›Der Stechlin‹*. München 1986.

2 Sagarra 2000, wie Anm. 1, S. 666.

3 Als Vorbild wird das Kloster Lindow in der Nähe des »Stechlin« genannt, aber ebenso naheliegend ist das mecklenburgische Damenstift Dobbertin, in dem die von Fontane in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* porträtierte Mathilde von Rohr (1810–1889) lebte und starb. Hierzu Helmuth Nürnberger: *Fontanes Welt*. Berlin 1997, S. 279 (281).

4 Thomas W. Gaehtgens: *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*. Frankfurt 1990.

5 »Es ist ein Glück, das[s] wir ihn los sind, und viele, viele Fragen werden jetzt besser, ehrlicher, klarer behandelt werden als vorher. Er war eigentlich nur noch ein Gewohnheitsregent. Seine Größe lag hinter ihm; sie bleibt ihm in der Geschichte und in den Herzen des deutschen Volkes, aber was er in den letzten drei

Jahren davon verzapft hat, war nicht weit her.« In: Theodor Fontane: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. und erläutert von Kurt Schreinert. Heidelberg 1954; das Zitat bei Helmuth Nürnberger: *Fontanes Welt*. Berlin 1999, S. 701.

6 Michael Stolleis: *Der Mordfall Heinze und die Lex Heinze*. In: Bernhard Greiner, Barbara Thums, Wolfgang Graf Vitzthum (Hrsg.): *Recht und Literatur. Interdisziplinäre Bezüge*. Heidelberg 2010, S. 219–235.

7 Robert Minder: *Über eine Randfigur bei Fontane*. In: Wolfgang Preisendanz (Hrsg.): *Theodor Fontane*. Darmstadt 1973, S. 401–417.

8 Sagarra 2000, wie Anm. 1, S. 672.

9 Horst Groepper: *Bismarcks Sturz und die Preisgabe des Rückversicherungsvertrages*. Paderborn 2008.

10 Drastisch die Verquickung von Adelsstolz, eingehirateten bürgerlichen Damen und äußerster materieller Bescheidenheit in *Die Poggenpuhls* (1895/96).

11 Theodor Fontane: *Briefe*. In: HFA IV/4, S. 451.

12 *Frau Jenny Treibel*, 1892/93, Erstes Kapitel.

13 Manfred Osten: *›Alles veloziferisch‹ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit*. Frankfurt 2003.

14 »Ich sag euch, was sie jetzt die soziale Revolution nennen, das liegt neben uns wie damals ›Rolf Krake‹; Bebel wartet bloß, und mit eins fegt er dazwischen«, so Schulze Kluckhuhn im 17. Kapitel.

15 Detlef Merten: *Geschichte der Verwaltungsgerichtsbarkeit in Preußen*. In: Karl-Peter Sommermann, Bert Schaffarzik (Hrsg.): *Handbuch der Geschichte der*

Verwaltungsgerichtsbarkeit in Deutschland und Europa. Bd. 1. Heidelberg 2019, S. 250–253.

16 Walter Müller-Seidel: *Kritik und Sympathie. Zum Bild der Sozialdemokratie in Fontanes erzählter Welt*. In: Bernd Heidenreich, Frank-Lothar Kroll (Hrsg.): *Theodor Fontane. Dichter der Deutschen Einheit*. Berlin 2003, S. 147–164 (158). Siehe auch Eda Sagarra: *Theodor Fontane. »Der Stechlin«*. München 1986, S. 68–77.

17 *Die Likedeeler* (Gleichteiler, Gleichmacher), ein Romanfragment Fontanes, das um 1400 spielen sollte, werden im Kontext des *Stechlin* zum Synonym für »Kommunisten«.

18 Sagarra, wie Anm. 16, S. 66 ff.

19 Siehe *Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler*. Bd. II. Berlin und Weimar 1968, S. 395 f., sowie den Brief vom 23. Februar 1895: »Ehe nicht die Machtverhältnisse zwischen alt und neu zugunsten von neu sich ändern, ist all unser politisches Tun nichts als Redensartenkram und Spielerei. Existierte nicht die Sozialdemokratie und hätte nicht die Aufrichtung des Reichs dem alten Preußentum einige arge Schwierigkeiten eingebrockt, so wäre die Situation auf absehbare Zeit wohl hoffnungslos«. Hierzu Manfred Allenhöfer: *Vierter Stand und alte Ordnung bei Fontane. Zur Realistik des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart 1986.

20 Siehe auch Lorenzen gegenüber Woldemar: »Lieber mit dem Alten, soweit es irgend geht, und mit dem Neuen nur, soweit es muß« (Kap. 3).

21 Dokumente zur realen Nachwahl im Wahlkreis Templin-Neuruppin am 21. Mai 1896 bei Sagarra, wie Anm. 16, S. 115–120. Im ersten Wahlgang lagen die Konservativen vorne, während in der

Stichwahl der Kandidat der freisinnigen Volkspartei »Fortschritt« (Lessing) mit 9636 gegen 8355 Stimmen für den Kandidaten der Konservativen (v. Arnim-Wilmersdorf) siegte. Fontane, der im Roman zunächst einen jüdischen Rechtsanwalt Katzenstein gegen Stechlin siegen lassen wollte, ersetzte ihn aber, als der ihm bekannte Lessing siegte, durch einen Sozialdemokraten. Siehe den Brief an den Vater Lessing vom 8. Juni 1896 bei Sagarra, ebd., S. 120.

22 Wahlreglement vom 28. Mai 1870, BGBl 275. Die hierzu später erlassenen Änderungen bleiben hier außer Betracht.

23 Wahlgesetz für den Reichstag des Norddeutschen Bundes vom 31. Mai 1968, BGBl 1869, S. 145 (Ernst Rudolf Huber (Hrsg.): *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*. Bd. 2. Stuttgart 1964, S. 243).

24 Reichswahlgesetz vom 12. April 1849, RGBl 1849, S. 79.

25 Robert v. Mohl: *Lebenserinnerungen*. Zweiter Band. Stuttgart und Leipzig 1902, S. 157; siehe auch: Ders.: *Das deutsche Reichsstaatsrecht. Rechtliche und politische Erörterungen*. Tübingen 1873.

26 Martin Kirsch, Anne G. Kosfeld, Pierangelo Schiera (Hrsg.): *Der Verfassungsstaat vor der Herausforderung der Massengesellschaft. Konstitutionalismus um 1900*. Berlin 2002.

27 Huber, wie Anm. 23, S. 876.

Hankels Ablage bei Fontane. Wahrnehmung, Wirklichkeit, Verwandlung eines Ortes

Joachim Kleine

Neben der Spree bei Stralau, der »Dörrschen Gärtnerei« und ihres Umfeldes südlich vom Berliner Tiergarten sowie dem Milieu der Gardekavallerieoffiziere inmitten und am Westrand der Hauptstadt gehört Hankels Ablage am Zeuthener See zu den tragenden Handlungsorten in der ersten Hälfte des Fontane-Romans *Irrungen, Wirrungen*. Warum lässt Fontane die Sommerliebe zwischen Botho von Rienäcker und der Weißzeugstickerin Lene Nimptsch gerade auf der Landpartie dorthin gipfeln und scheitern? Bekanntlich setzte er »Landpartien« in mehreren Romanen und Erzählungen ein, um »Verhältnisse«, ihre Anbahnung, ihren Verlauf, ihre Wendepunkte und ihr Scheitern zu veranschaulichen.¹ In *Irrungen, Wirrungen* geschah das besonders ausgiebig. Die Gelegenheiten, bei denen sich Lene und Botho auf der Spree bei Stralau kennenlernten, sich in der Gärtnerei und auf dem Brachland dahinter näherkamen, boten solche Ausflüge. Selbst Bothos einsame »Bußfahrt« zum Grab der alten Frau Nimptsch weit draußen, »auf Britz zu«, war – mit allem, was ihm unterwegs begegnete und durch den Kopf ging – eine Landpartie. Zum Höhe- und Wendepunkt des ganzen Romans aber macht Fontane das Wochenende auf Hankels Ablage.² Im elften Kapitel fragen sich die Verliebten nach dem »Wohin?« ihres geplanten Ausflugs: Lene zieht es nur in die freie Natur, weg vom Getriebe der Großstadt. Doch Botho gibt zu bedenken: Erkner und Kranichberge, Schwielowsee, Baumgartenbrück seien »zu besucht«, Hankels Ablage dagegen schön und einsam, »wahre Wunderdinge« habe er davon vernommen. Also einigt man sich darauf. Was brachte Fontane auf Hankels Ablage? Warum entschied er sich für diesen Ort? Dem suchte ich schon vor vielen Jahren auf die Spur zu kommen.³ Nun gibt mir der Fund eines frühen, unbekanntes Fotos vom einstigen Hankel-Krug mit bislang unbeachteten Details Anlass, die wahrscheinlichen Gründe für Fontanes Ortswahl zu resümieren und sie stellenweise noch etwas zu verdeutlichen.

Vom »wunderlich benannten Punkt« zum Schauplatz im Roman

Erstmals bekam Theodor Fontane die Uferpartien rund um den Zeuthener See im Juli 1874 vom Wasser her zu Gesicht. Als Gast einer der ersten touristischen Segelpartien in den Spree-Dahme-Gewässern, vom Köpenicker Frauentog, der Hafengeburtstag hinter der Schlossinsel, nach Teupitz⁴ registrierte er sie flüchtig im Vorübergleiten. Seine Notizen und die daraus geformte Reportage offenbaren, wie er die Gegend zu beiden Seiten der Dahme in jenem Sommer empfand, der »Wendischen Spree«, wie man deren unteren Flussabschnitt dazumal noch nannte: »Bis Hanke s [!] Ablage hin reicht das Terrain der Stralau-Treptower-Seglerschule«, liest man in seinem Notizbuch. Da schrieb er den nach Gehör aufgenommenen Ortsnamen noch ohne »!«. »Sie kennen hier jede Ecke und jeder haben sie ihren Namen gegeben: Da ist Haches Grub, der Gingham-Berg etc. [...] Nieder-Löhme liegt reizend wie Zeuthen; [...] Lehm- und Rohrdach-Häuser unter Bäumen, malerisch aber arm; keine Kirche, kein Herrenhaus, daher auch keine Geschichte...«⁵

Keine Geschichte! Wahrlich, mehr als zwei vereinsamte königliche Jagdschlösser schien die Gegend kaum herzugeben. Die Lynars saßen weitab in Lübbenau, die Schulenburgs in der Lieberoser Heide. Und längs der Dahme-Gewässer war außer der Legende vom Fischer Kahnis, der Minkwitz-Fehde und den Reiherjagden in der Dubrow kaum Aufregendes zu berichten. Kein Vergleich zum Ruppinschen, zu Oder- und Havelland, wo ein namhafter Adelssitz an den anderen grenzte und sich »Geschichten« in Hülle und Fülle fanden. Und doch prägte sich ihm eine Stelle ein, aus der sich mehr machen ließ als zunächst gedacht.

In der Reportage *An Bord der »Sphinx«* vertieft Fontane seine ersten Eindrücke noch. Der Zeuthener See, heißt es da,

ist doch schon Vorterrain; die Villen hören auf, der Einfluß der Hauptstadt schwindet, und die eigentliche »Wendei« beginnt. Die Ufer still und einförmig. Nur dann und wann ein Gehöft, das sein Strohdach unter Eichen versteckt; dahinter ein Birkicht, ein zweites und drittes, coulissenartig in die Landschaft gestellt. Am Horizonte der schwarze Strich eines Kiefernwaldes. Sonst nichts als Rohr und Wiese und ein schmaler Gerstenstreifen dazwischen; ein Habichtpaar in Lüften, das im Spiel sich jagt; von Zeit zu Zeit ein Angler, der von seinem Boot oder einem halb verfallenen Steg aus die Schnur ins Wasser wirft. Wenig Menschen, noch weniger Geschichte. [...] Der Grundzug der Wendei, wenigstens an dieser Stelle, ist Trauer und Einsamkeit.⁶

Jahre später hat Theodor Fontane diese Momentaufnahme seiner Novelle *Stine* anverwandelt. Im Gespräch mit dem im Kriege schwerverwundeten Waldemar von Haldern erinnert sich die jüngere Schwester der resoluten Witwe Pittelkow eines beglückenden Erlebnisses, eines Betriebsausflugs zu Wasser:

Da wär' ein Dampfschiff gemietet worden, und die ganze Spree hinauf, an Treptow und Stralow und dann an Schloß Köpenick und Grünau vorüber, wären sie bis in die Einsamkeit gefahren, bis an eine Stelle, wo nur ein einziges Haus mit einem hohen Schilfdach dicht am Ufer gestanden habe. Da wären sie gelandet und hätten Reifen gespielt. Ihr aber sei das Herz so zum Zerspringen voll gewesen, daß sie nicht habe mitspielen können, wenigstens nicht gleich, weshalb sie sich unter eine neben dem Hause stehende Buche gesetzt und durch die herabhängenden Zweige wohl eine Stunde lang auf den Fluß und eine drüben ganz in Ampfer und Ranunkeln stehende Wiese geblickt habe, mit einem schwarzen Waldstreifen dahinter. Und es sei so still und einsam gewesen, wie sie gar nicht gedacht, daß Gottes Erde sein könne. Nur ein Fisch sei mitunter aufgesprungen und ein Reiher über die Wasserfläche hingeflogen. Und als sie sich satt gesehen an der Einsamkeit, habe sie die andern wieder aufgesucht und mit ihnen gespielt; und sie höre noch das Lachen und sähe noch, wie die Reifen in der Sonne geblitzt hätten.⁷

Vom Erzähler in die Vergangenheit entrückt und im Konjunktiv wiedergegeben, scheint Stines Erinnerung an die Landpartie nur traumhaft auf und charakterisiert das genügsame, schlichte, der heimischen Landesnatur zugewandene Wesen der jungen Frau, mehr nicht.⁸

Den Namen »Hankels Ablage« registriert Fontane zunächst also nur ganz beiläufig wie einige andre »wunderlich benannte Punkte«.⁹ In der Novelle verschweigt er ihn ganz. Auch die Gastlichkeit der Stelle thematisiert er noch nicht. Bloß von einem »Gehöft« oder »Haus mit einem hohen Schilfdach« ist die Rede, alles ist auf die Einsamkeit und Stille des Ortes und das glücklich-ungetrübte Verweilen dort abgestellt.

Das ändert sich grundlegend in *Irrungen, Wirrungen*, dem Roman, den Fontane 1882, ein Jahr nach *Stine* zu konzipieren beginnt und im Wechselspiel mit dieser vollendet. Zunächst ist die Stelle auch für Lene traumhaft schön, bis dann, bald schon, alle Illusion in Ernüchterung umschlägt und zerschellt.

Auch Lene fühlte sich sofort angeheimelt und nahm in einer verandaartig vorgebauten Holzhalle Platz, deren eine Hälfte von dem Gezweig einer alten, zwischen Haus und Ufer stehenden Ulme verdeckt wurde. »Hier bleiben wir«, sagte sie. »Sieh doch nur die Kähne, zwei, drei ... und dort, weiter hinauf kommt eine ganze Flotte. Ja, das war ein glücklicher Gedanke, der uns hierher führte.«¹⁰

Schon als Fontane dies Umschlagen des Liebesidylls in herbe Ernüchterung plante und sann, wo es am besten anzusiedeln sei, fiel seine Wahl auf Hankels Ablage. Hatte er sich seines Eindrucks von der Örtlichkeit mit dem sonderbaren Namen Jahre zuvor entsonnen, eines Namens, in dem sich – ähnlich wie schon in der Brache hinter der Gärtnerei – Freiland und Schutthaufen zu mischen schienen? Hatte ihn ein Inserat Gastwirt Käppels in der

Vossischen Zeitung daran erinnert? Oder der Tipp eines Freundes, der die entlegene Absteige schon kannte? Genau war das nicht zu ermitteln. Jedenfalls fand er den Ort nach einer vorab mit den befreundeten Zöllners dorthin unternommenen Besichtigung für seinen Zweck vorzüglich geeignet. Er irrte sich nicht. Briefe, in denen er über seinen Aufenthalt hier draußen berichtet – und nicht zuletzt dessen späterer literarischer »Ertrag«, sie beweisen es. In Fontanes Tagebuch von 1884 liest man:

Bis zum 2. Mai an meiner Novelle (Irrungen usw.) gearbeitet; dann stelle ich wegen Unwohlseins die Arbeit ein und beginne große Partien in die Umgegend von Berlin, zum Teil Ausflüge im Interesse meiner Novelle. Montag, den 5. Mai, Ausflug nach der Jungfernheide, um das Hinckeldey-Kreuz aufzusuchen; Dienstag, den 6., nach dem Rollkrug und dem neuen Jacobi-Kirchhof. Mittwoch, den 7. (Bußtag), mit Zöllners nach »Hankels Ablage« an der wendischen Spree [...]»¹¹

Noch am Abend seiner Ankunft schreibt er an Frau Emilie nach Hause:

Mein Zimmer ist reizend und der Blick über den Vorgarten fort auf den starkbewegten Strom und die Haide dahinter erquickt mich. [...] Über die Geschichte von Hankels Ablage bin ich bereits informirt [...] die Menschen gefallen mir, [...] draußen schlägt eben die Nachtigall [...].

Nächstentags erfährt seine Frau von ihm:

Wenn es so bleibt, so habe ich es sehr gut getroffen. Zimmer, Blick, Luft vorzüglich, Verpflegung ganz nach meinem Geschmack und Herr und Frau Kaepfel sehr freundliche Leute; [...] Heute Vormittag, bei gelegentlich niederfallendem Regen, habe ich meine »Rate« geschrieben. Und mit Rücksicht darauf, daß es eine sehr schwierige Situation war [die Tinte klumpt], kann ich leidlich zufrieden sein.¹²

Vom Hankel-Krug zum modernen »Etablissement«

Wie Theodor Fontane in den Kapiteln 11 und 12 seines Romans *Das Gasthaus* und die dem Liebespaar überlassene Giebelstube beschreibt und dessen Namensgeschichte vom »schon von Vater und Großvater her« innehabenden Wirt erklären lässt, das suggeriert dem Leser, Fontane habe das »Haus mit dem hohen Strohdach« leibhaftig vor Augen gehabt. Tatsächlich bekam er den Hankel-Krug 1874 aber nur von weitem und nur für Minuten, zehn Jahre später gar nicht mehr zu Gesicht, denn 1882 war der unter nie ganz geklärten Umständen abgebrannt und nicht wieder aufgebaut worden. Der Brief, den Fontane noch am 12. Mai 1884 an seine Frau schrieb, deutet darauf hin: er hat sich »die Geschichte von Hankels Ablage« noch am Abend seiner Ankunft erzählen lassen.

Tatsächlich war der alte Krug – dies belegten meine Recherchen im Hankelschen Nachlass – in den 1770er Jahren am Rande einer »Ablage«, eines

Uferplatzes zum Verflößen von Holz aus den Königlichen Forsten, als Kolonistenkate auf Kosten der Königl. Hofkammer an einer Landzunge erbaut worden, die zusammen mit der gegenüberliegenden Halbinsel, dem damals erst spärlich bebauten »Bockswerder«, den Fluss verengt und den Zeuthener See im Süden begrenzt. Hier endete von alters her eine von Miersdorf, Schulzendorf und Waltersdorf herabführende Viehtrift, die den Bewohnern von Zeuthen und dem Werder drüben auch als Kirchsteig diente. »Hankelweg« nannte man den Zuweg später, und Reste von ihm heißen heute noch so. Boote legten hier an, und auf der anderen Seite, dort, wo sich jetzt das Gelände des Seglervereins »Argo« erstreckt, hatte sich eine Schiffswerft für Lastkähne etabliert. Von dieser Stelle aus lässt Fontane Lene und Botho hinüber rudern und zur hinter der Werft gelegenen sumpfigen »Ampfer- und Ranunkelwiese« gelangen. Die Namen »Hankels Ablage«, »Hankel-Krug«, »Hankelweg« bürgerten sich im 19. Jahrhundert ein, als die Hankels hier schon in der zweiten Generation wirkten und wohnten: beharrliche, tüchtige Leute, bei »der Herrschaft« gut angesehen, ihr Ausschank weit und breit beliebt, gern und oft besucht – von manchen zu oft und zu lange, wie Miersdorfs Pfarrer im Kirchenbuch beklagte.

Die Kate – ein Fachwerkbau mit Schilfdach samt dazugehörigem Acker- und Wiesenland – war dem gedienten Soldaten und Meier des Vorwerks Waltersdorf Friedrich Hankel, Spross einer Schmöckwitzer Fischerfamilie, zugewiesen und 1789 in Erbpacht gegeben worden. Mit der Dotation der Erbzinsstelle verbanden sich für Friedrich Hankel drei Auflagen: Er hatte die Uferbereiche des Zeuthener Sees zugunsten des Kgl. Amtsgutes zu befischen, das auf der Ablage gestapelte Holz zu überwachen und einen Ausschank von Bier und Kornschnaps zu betreiben, die er vom Amtsgut Waltersdorf geliefert bekam. Ihren so erworbenen Rechten und Pflichten kamen Friedrich Hankel, dann dessen Sohn Wilhelm und nach diesem der Enkel August (1824–1906) – Fontanes etwas jüngerer Zeitgenosse – mit so viel Ausdauer, Schläue, Fleiß, Geschick und Glück nach, dass sie es zu Wohlstand brachten. Als Fontane die Gegend kennenlernte, hatten sie ihren Grund und Boden durch Zupachtung (nach späterer Umwidmung der Pacht in Eigentum auch durch Zukauf) beachtlich erweitert: August Hankel gehörte da alles Land zwischen Seeufer und Cöpenicker Landstraße (der heutigen Lindentallee), von der Flurgrenze zu Zeuthen im Norden bis zum Rest der (1897 aufgegebenen) Ablage südlich davon, soweit er nicht bereits Grundstücke an zahlungskräftige Zuzügler verkauft hatte. Denn begünstigt durch die nach der Reichsgründung steigenden und nach der Gründerkrise aufs Neue anziehenden Bodenpreise, hatte er rasch die Chance erkannt, seinen Grundbesitz gewinnbringend zu Geld zu machen. Damit finanzierte er dann den Bau zweier eigener Landhäuser und verlebte seinen Ruhestand darin zusammen mit der Familie seines Sohnes Ernst (dem letzten Hankel-Fischer) als wohlversorgter Rentner. Ab den 1880er Jahren entstanden längs der Cöpenicker

Landstraße in rascher Folge komfortable Landhäuser, eine ganze Kolonie von Vorstadt villen.¹³

Zur Zeit von Fontanes »Arbeitsurlaub« hier, im Mai 1884, war die Wandlung der »Ablage« zum neuzeitlichen Villenvorort in vollem Gange. 1869 hatte der Berliner Kanzleirat und Halter eines Segelbootes Heidenreich von Hankel ein nördlich benachbartes Grundstück erworben und ein Landhaus darauf errichten lassen. Das überschrieb er seiner, mit dem aus Thüringen zugewanderten Restaurateur Rudolph Käppel verehelichten Adoptivtochter Johanna, und die Käppels richteten darin eine florierende Ausflugsgaststätte ein. Die zog an den Wochenenden schon bald Scharen von Gästen an, zumeist Ausflügler und Wassersportler aus Berlin. Der im selben Jahr gegründete Zeuthener Seglerverein kürte das Restaurant zu seinem Vereinslokal. Was Fontane den »Wirt« im Roman über den Ausflugsbetrieb im Sommer erzählen lässt, wenn Spreadampfer anlegten und hunderte Gäste bis in die Nacht hinein zu beköstigen, zu unterhalten waren – es gehörte zu den »Intimitäten«, die Käppel ihm anvertraute. Und es verrät uns, wie Fontane unter der Hand die Primitivität und Gemütlichkeit des einstigen Krugs mit der Modernität des neuen Ausflugslokals verflocht und etwas poetisch Neues daraus komponierte: das »Etablissement« Hankels Ablage, das es *so* gar nicht gegeben hat.

Unwillkürlich fragt man sich, wie Fontane – der ja nicht hauptsächlich zu seinem Vergnügen, sondern zu konzentrierter Arbeit hierher gekommen war – mit den veränderten Umständen klarkam; denn *dass* er sich im großen und ganzen recht gut mit ihnen arrangierte, daran lassen seine Berichte von hier keinen Zweifel. – Nehmen wir an: eine kluge, zeitbedingte Regelung half ihm dabei. In einem Brief an Emilie, geschrieben am 25. Mai 1884, gegen Ende seines Aufenthaltes hier, lässt er sie in einem Halbsatz anklingen: Das »Lokal«, heißt es darin, also Käppels Restaurant, beginne sich nun mehr und mehr zu füllen, und »...auch die »Filla«, *drin ich wohne, ist von der nächsten Woche an ganz besetzt.*«¹⁴ »Lokal« und »Villa« waren demnach verschiedene Gebäude. In Käppels »Lokal« hat er vermutlich nur gespeist und geplaudert. Zum Schreiben und Schlafen dürfte er sich in ein Logis in der benachbarten, 1881 errichteten »Villa Hankel« zurückgezogen haben. Leider fanden sich keine schriftlichen Belege dafür. Bedenkt man indessen, dass August Hankel in seinem, der Käppelschen Gaststätte benachbarten Landhaus eine Zeit lang Zimmer vermietete, so dürfte es kaum zu bezweifeln sein. Dies bestätigte mir auch August Hankels Urenkelin Gisela Tosch, die sich von den wenigen noch lebenden Hankelnachfahren in der Familienchronik bestens auskennt. Es gab wohl unter der Hand eine Absprache zwischen Hankel und Käppel: Der Gastwirt beköstigte die Logiergäste des alten Fischers und leitete ihm dafür Sommergäste mit gehobenen Ansprüchen zu. Ein solcher war Fontane durchaus. Und nur auf diese Weise fand er hier die Ungestörtheit, die er zu konzentriertem Schreiben brauchte. Zugleich

konnte er, ohne zu stören, das Gasthausmilieu aus »verborgener Nähe« be-lauschen, wann und wie immer er es wollte. Wäre er rund um die Uhr dem Lärm, den Gerüchen des betriebsamen Landgasthofs ausgesetzt gewesen, so hätte er das – empfindlich, wie er gegen derlei Belastungen war – kaum ertragen. An konzentriertes Schreiben wäre da nicht zu denken gewesen, zerrte doch schon die klumpende Tinte in seinem Appartement an seinen Nerven, mit der er hatte auskommen müssen.

Auch im Jahr darauf dürfte ihm diese Trennung von Lokal und Villa noch einmal zustatten gekommen sein. Da kehrte er – zusammen mit seiner erwachsenen Tochter Mete – ein letztes Mal zur Erholung mehrere Tage auf Hankels Ablage zurück, bis eine Erkrankung Metes beide zu vorzeitiger Heimreise zwang. In einem Brief an ihren Bruder Theo teilte Mete damals mit, ihr Vater trage sich mit dem Gedanken, ganz nach Hankels Ablage überzusiedeln, ihm sei ein Grundstück mit Holzhaus schon preisgünstig angeboten worden.¹⁵ Daraus wurde freilich nichts. Doch in die hiesige »Wald-schenke«, das von Hankels Schwager August Siegert 1874 neben dem Bahnsteig des Haltepunktes »Hankels Ablage-Zeuthen« an der Görlitzer Bahn eröffnete Rasthaus, ist er damals noch eingekehrt. Die »dritthalb Stunden« darin, schrieb er seiner Frau, habe er wie »ein Novellenkapitel« genossen.¹⁶ Legt das nicht den Schluss nahe, auch dieser Eindruck – die geräumige »ve-randaartig vorgebaute Holzhalle« etwa, die es so weder am alten Hankel-Krug, noch in Käppels Restaurant gegeben hat – dürften in sein »Etablissem-ent« eingeflossen sein?

Ein später Fund

Kehren wir noch einmal zum Ausgangspunkt zurück, zum alten Hankel-Krug. Von ihm fand sich im Hankelschen Nachlass keine Abbildung. Nur ein mit dem 28. Februar 1876 datierter, zum Zweck eines Einbaues angefertigter »Situations-Plan« mit maßstabsgetreuem Umriss des Gebäudekomplexes vermittelte uns anfänglich eine grobe Vorstellung davon, was alles zu dem Anwesen gehört hatte und wie dieser »mehr durch Anbau als Umbau« ent-standene Gebäudekomplex angeordnet war: Von Osten, von der Seeseite aus gesehen, stand ganz links das Gasthaus mit einem kleinen Windfang vor der Haustür. Dem war nach rechts hin ein Eiskeller zur Kühlung von Getränken und Speisen angegliedert worden. Daran schloss sich eine Kutscherbehau-sung mit Stallungen dahinter an. Ein ummauerter Hof mit einer Scheune schloss das Ganze nördlich ab. In der Scheune gedachte August Hankel nun, »Sommerstuben einzurichten ohne Feuerungen, und die Hinterfront [also den Nordgiebel des einfachen Lehm- Fachwerk-Baues] massiv zu unterfah-ren«, wohl auch mit zwei Fenstern zu versehen. Und im Hof davor sollten »zwei kleine Rinceraden [Wasch- und Spülanlagen] ... mit Pappdach« instal-

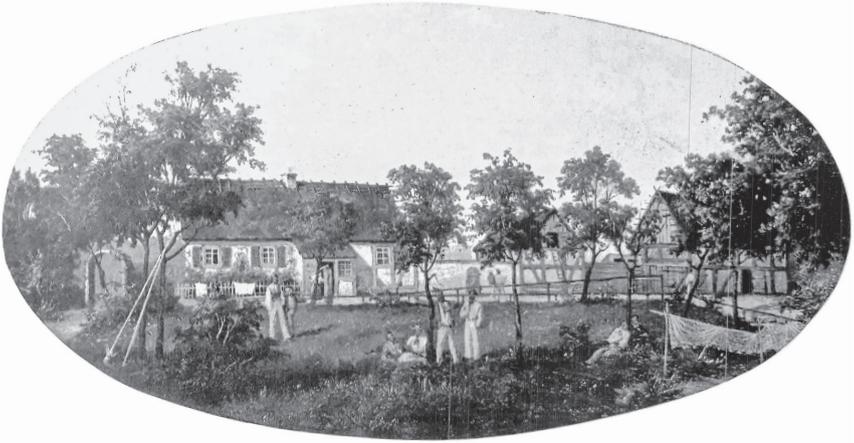
liert werden.¹⁷ Beides weist auf die Schaffung oder Erweiterung einer Absteige für mehr auf Verborgenheit als auf Komfort bedachte Gäste hin – Liebespaare, die uns an Botho und Lene denken lassen.

Die Analogie dieser Zeichnung mit Fontanes treffender Feststellung »mehr durch Anbau als Umbau in ein Gasthaus verwandelt«, ließ mich schon früh vermuten, dass sich der Dichter ein recht genaues Bild vom Hankel-Krug gemacht haben musste. Das aber konnte er sich mangels eigener Anschauung nur machen, indem er jemanden befragte, der den alten Krug noch genau gekannt hatte, ihm wohl auch Dokumente wie jenen Situationsplan, vielleicht sogar ein Bild von der einstigen Krugwirtschaft zeigte, das später verloren ging: jemanden aus der Familie Hankel selbst, August Hankel oder dessen Sohn und späteren Erben Ernst. Den hat übrigens auch Wolfgang Rost noch gegen Ende der 1920er Jahre mehrmals aufgesucht und sich danach für die gern gegebenen Auskünfte bedankt.¹⁸

In ihrem Kern ähnelte die Krugwirtschaft dem Krug Brieselang, von dem uns die zweibändige, vorzüglich illustrierte Auswahl Fontanescher *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* des Aufbau-Verlages von 1987 eine hübsche Bleistiftskizze vermittelt.¹⁹ Wie es scheint, hatte König Friedrich II. im Zuge seiner Binnenkolonisation Typenhäuser entwerfen lassen, nach denen vielerorts in Preußen solche Zweckbauten errichtet wurden. Nur gab es in Brieselang diese Anbauten nicht, wenigstens nicht so. Auf der Grundlage der zwei kärglichen Vorlagen und Fontanes Beschreibung ließ ich 1998 vom Archäologen und Grafiker Bernd Fischer eine Ansicht zeichnen, wie der alte Hankelkrug ausgesehen haben könnte.

Zu unsrer freudigen Überraschung vermittelten uns nun zwei Chronisten vom Berliner Segler-Club, Jutta Boergers und Goetz Gaertner, eine nicht genau datierte Fotografie des Hankel-Kruges, die durch ein Geschenk österreichischer Segelsportfreunde in ihre Hände gelangt war. Mit freundlicher Genehmigung des Vereinsarchivs geben wir diese uns bisher unbekannte Abbildung hier wieder. Sie stimmt in ihren Details mit der oben genannten Bauzeichnung überein und zeigt, wie nahe Bernd Fischer mit seiner Skizze der Wirklichkeit von einst gekommen ist.

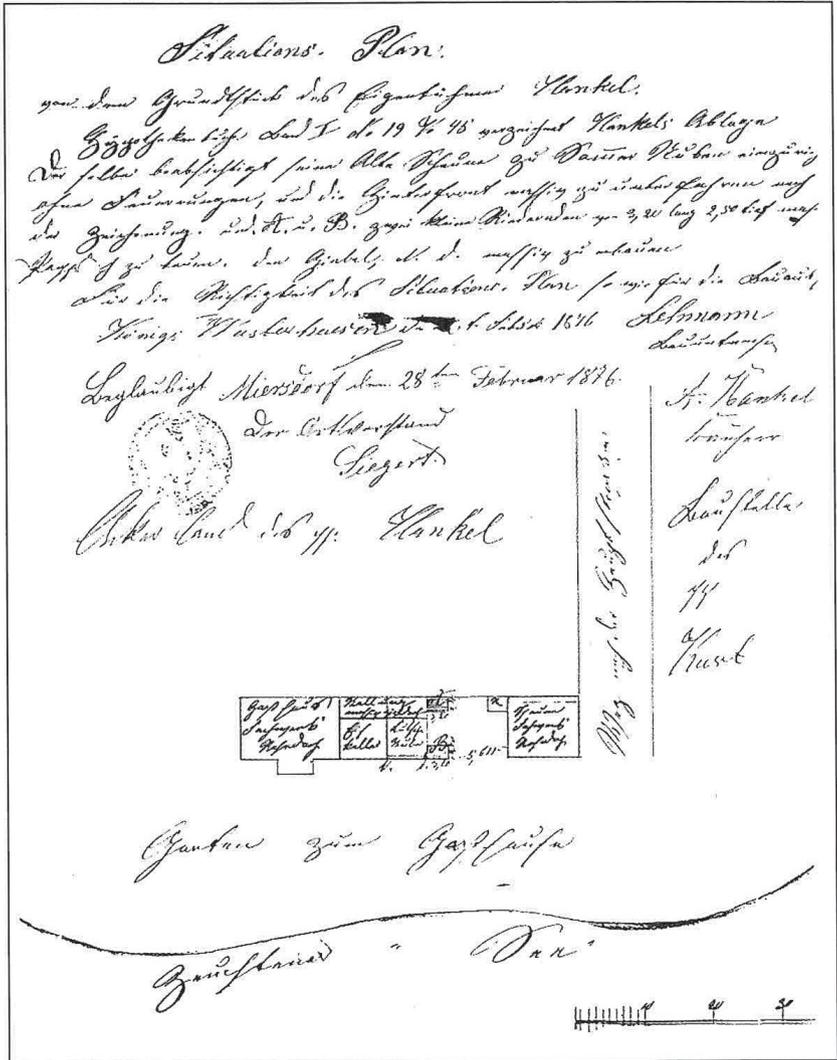
Wir sehen darauf den Hankel-Krug mit einigen Sommergästen im Wirtshausgarten von Osten, von der Seeseite her, mittags im Sommersonnenschein liegen. Links das Gasthaus mit kleinem Windfang. Rechts unmittelbar anschließend, hinter einer Staumauer und einer isolierenden Erdaufschüttung, der Eiskeller, wichtiger Kühlraum für das nicht unterkellerte Gasthaus. Neben diesem das Fachwerkhäuschen mit der Kutscherstube und dem ebenfalls ummauerten Hofraum daneben. Rechts überragt die Abdachung eines der zwei Waschplätze die Hofmauer. Daraus ergibt sich: die Fotografie kann frühestens 1876 oder nur wenig später entstanden sein, als der im Frühjahr 1876 beantragte Einbau schon erfolgt war. Das letzte, hier nur halb erfasste stattliche Gebäude zum Hankelweg hin ist die Scheune.



Historische Photographie von Hankels Fischerei und Krugwirtschaft, aufgenommen von unbekannter Hand vermutlich gegen Mitte der 1870er Jahre. Mit freundlicher Genehmigung des Archivs vom Berliner Segler-Club e. V., Jutta Boergers / Goetz Gaertner, Rönnestraße 13, 14057 Berlin. Besonderer Dank gebührt den Familien Drory und von Graefe, die und deren Vorfahren über mehrere Generationen hinweg die Anfänge des Segelsports auf den Gewässern von Berlin und Umgebung und darüber hinaus sorgsam dokumentierten und aufbewahrten.

Dass darin da schon separate Sommerstuben »ohne Ofen« eingerichtet worden waren, lässt die Aufnahme zwar nicht erkennen, es darf aber getrost vermutet werden. Dagegen ist das alte Schilfrohrdach des Kruges deutlich auszumachen. Dem Dachfirst entragen die Spitzen von Sparren. Die Eindeckung war offenbar schon recht schütter, baldige Neueindeckung überfällig geworden. Dazu kam es dann freilich nicht mehr; »Modernisierung« auf andere Art war vorgesehen.

Interessant ist auch der Blick auf die Wiese im Vordergrund. Am linken Bildrand lehnen einige Reusenstangen am Baum. Rechts vorn trocknen Fischnetze auf einem Gestell. Dazwischen ergehen sich, stehen oder sitzen einige zum Teil sommerlich-sportlich gekleidete Gäste meist jüngeren Alters im Gras. Bei solchen Ausflügen ins Grüne trugen junge Leute schon damals helle, leichte Anzüge, luftige weiße Oberhemden mit Schillerkragen und Halstuch. Dunkel und hochgeschlossen kostümiert waren meist nur Damen fortgeschrittenen Alters – »bis oben ran zu, [...] eingeknallt«, lässt Fontane Balafrés »Dicke« von der mislaunigen Johanna bespötteln.²⁰ Botho von Rienäckers und seiner Kameraden *outfit* hier draußen verschweigt uns Fontane. Doch wir dürfen uns auch sie in Zivil vorstellen; denn wer sich Decknamen gibt, um inkognito zu bleiben (es »soll keiner was merken«, ver-rät Königin Isabeau⁽²¹⁾), der wird sich nicht anderswie zu erkennen geben. In



Situationsplan vom 1. Februar 1876 mit einem maßstabsgerechten Grundriss des alten Hankel-Kruges, seiner An- und Nebenbauten am südwestlichen Ende des Zeuthener Sees. Aus dem Hankel-Nachlass mit freundlicher Genehmigung von Frau Gisela Tosch, Seestraße 70, 15738 Zeuthen.



Das 1869 von August Hankels Schwager August Siegert neben dem Haltepunkt »Hankels Ablage – Zeuthen« erbaute Gasthaus »Waldschenke«, in das Theodor und Mete Fontane am 8. Mai 1885 einkehrten. Zeitgenössische Ansichtskarte. Die nach dem Abriss des Hauses geborgenen Teile der »verandaartig vorgebauten Holzhalle« werden derzeit verwahrt von Herrn Marco Wiegand, Alte Poststraße 3, 15738 Zeuthen.



Nach dem genehmigten Bauplan vom 2. Oktober 1869 gezeichnete Ansicht des Landhauses Kanzleirat Heidenreich, des späteren Restaurants Käppel von Bernd Fischer (1999), mit dessen freundlicher Genehmigung

»Villa Hankel«,
 1884/85 vermutlich
 Fontanes Logis.
 Zeitgenössische
 Photographie
 unbekannter
 Datums von
 unbekannter Hand.
 Aus dem Hankel-
 Nachlass mit
 freundlicher
 Genehmigung von
 Frau Gisela Tosch,
 Seestraße 70,
 15738 Zeuthen



Uniform hätten sie sich hier kaum blicken lassen dürfen. Unstandesgemäße Lokale betraten preußische Offiziere uniformiert prinzipiell nur dienstlich: auf Streife, Dienstreise, Märschen, bei Einquartierungen in Manövern und zu Kriegszeiten.

Summa summarum

Überschaut man die überlieferten Zeugnisse von beiden Aufenthalten Theodor Fontanes hier draußen – Notizen, Briefe, Zeitungstexte, Buchkapitel, die davon künden – so fällt einem auf: sie alle drehen sich hauptsächlich um den Namen des Ortes, dessen hübsche Lage und um die einladende Gastlichkeit, wie er sie in Käppels Lokal, in Hankels »Filla«, schließlich auch

in der »Waldschenke« vorfand, und wie sie – dem Vernehmen und unserem Bilde nach zu urteilen – auch der einstige Hankel-Krug trotz seiner Kleinheit (oder gerade deswegen?) geboten haben mochte. Zunächst scheint sich Fontane auf der ihn besonders tief anrührenden Seenreise mit der »Sphinx« im Juli 1874 (»als ob es sich um ein Vordringen bis zu den See- und Quellgebieten des Nils gehandelt hätte«)²² vor allem den Namen »Hankels Ablage« als »wunderlich benannten Punkt« und das reizvoll Abseitige dieses Fleckchens Erde eingepägt zu haben. Absichtslos, unterschwellig geschah dies noch, ohne sich der Tragweite des Eindrucks schon bewusst zu werden. Doch der blieb ihm im Gedächtnis, später entsann er sich der Stelle, ließ sie in *Stine* nochmals aufscheinen, besuchte sie 1884 bei Erkundungen von Lokalitäten für *Irrungen*, *Wirrungen* rund um Berlin und lernte sie nun näher kennen. Die Freundlichkeit der Wirtsleute schätzte er hoch und begriff rasch, wie gut sich die örtlichen Gegebenheiten – romantische Elemente und darüber hinweggehender technischer Fortschritt – zum Hintergrund für die Wende in *Irrungen*, *Wirrungen* eigneten: »Ein Kuß, was ist er, wenn Züge brausen / Vorüber an Schmöckwitz und Wusterhausen.«²³

Sieht man von ihrer noch immer reizvollen Lage zwischen Wasser und Wald ab, so ist von Hankels Ablage, wie sie sich dereinst dem Auge darbot, kaum noch etwas übrig geblieben. Den alten Krug bekam schon Fontane wohl nur einmal von Bord der »Sphinx« aus flüchtig zu Gesicht. Käppels Gasthaus, in dem er sich 1884 und im Jahr darauf aufhielt, blieb nach seinem Tod zwar noch ein Dreivierteljahrhundert stehen, fiel aber dann, baufällig geworden wie auch die »Villa Hankel« (von Fontane zum Refugium »in Zuständen nervöser Pleite« erhoben), in den 1960er, -70er Jahren der Spitzhacke zum Opfer. Den heute von der DESY-Verwaltung genutzten, noch von Käppel 1886/87 errichteten stattlichen Ziegelbau im Schweizerhausstil an der Platanenallee, das einstige »Seglerschloss«, in dem und dessen Nachbargebäuden nach Schließung des Hotel- und Gaststättenbetriebs 1940 geheime kernphysikalische Forschung begonnen wurde, hat Fontane wohl gar nicht mehr zu sehen bekommen. Nur in die »Waldschenke« an der Bahnstation kehrte er 1885 noch ein. Aber auch dieses Haus blieb nicht erhalten. Unser Bemühen, es unter Denkmalschutz zu stellen und museal zu nutzen, misslang. Vor kurzem musste es dem Parkplatz eines Supermarktes weichen. Von den Gebäuden, die Fontane einst auf Hankels Ablage vorfand, steht nur eins noch im Verborgenen: die »Kleine Villa«, August Hankels Altenteil, auf dem er 1906 verstarb. Man bekommt sie – am nördlichen Ende der Bucht – nur vom Wasser her zu Gesicht, wenn man weiß, wohin man schauen muss. Sie scheint jetzt einen verständigen, behutsamen Eigner gefunden zu haben, der ihre äußere Gestalt bewahren will. Was von Hankels Ablage sonst noch blieb und bleiben wird, stiftete der Dichter Theodor Fontane.

Anmerkungen:

1 Vgl. Milena Bauer: *Die Landpartie in Romanen Theodor Fontanes. Ritualisierte Grenzgänge*. Berlin/Boston 2018.

(Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft; Band 12)

2 Ebd., S. 178 ff.

3 Vgl. Joachim Kleine: *Die Hankels auf Hankels Ablage. Wo Fontane in der Sommerfrische war*. Zeuthen 1999.

4 Vgl. Volker Panecke: *Kapitän Backhusen und die »Sphinx«. Eine Spurensuche in der Welt Theodor Fontanes*. In: *Fontane Blätter* 108 (2019), S. 144 ff.

5 Theodor Fontane: Notizbuch A 19. In: Theodor Fontane: Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition. Hrsg. von Gabriele Radecke, Blatt 5/v und 6/r. <https://fontane-nb.dariah.eu/index.html> [abgerufen am 26.3.2020].

6 Theodor Fontane: *An Bord der »Sphinx«*. In: *GBA Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Vierter Teil. Spreeland*. 2. Aufl. 1994, S. 78 f.

7 Theodor Fontane: *Stine*. GBA 2000, S. 52.

8 In ihrer umfangreichen Studie zur Landpartie in Fontanes Romanen lässt Milena Bauer Fontanes Notizen von 1874, deren Vertiefung in *An Bord der »Sphinx«* und die poetisierte Rückbetrachtung in *Stine* sowie Hinweise in der Sekundärliteratur auf diesen Zusammenhang leider außer Betracht.

9 Vgl. dazu den Hinweis auf Fontanes »Besessenheit von Ortsnamen« in Bauer, wie Anm. 1, S. 95, Fußnote 52.

10 Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. GBA 1997, S. 71 f.

11 Theodor Fontane: *GBA Tagebücher* Band 2. 1994, S. 215 f. Von solchen Hinweisen des Dichters auf sein Bedürfnis und seine Gewohnheit, Orte, Plätze, Stellen, die er zu beschreiben gedachte, selbst aufzusuchen, zu skizzieren und sie, wenn er erzählerisches Geschehen dort schilderte, möglichst unmittelbar vor Augen zu haben, gibt es mehrere. Sie lassen vermuten, dass daher seine Vorliebe rührte, sie in Landpartien und Spaziergänge einzubinden.

12 Emilie und Theodor Fontane: *GBA Ehebriefwechsel*. Band 3. 1998, S. 379 ff.

13 Vgl. Kleine, wie Anm. 3, S. 21 ff. Vgl. auch: Theodor Fontane: *Kolonie Zeuthensee*. In: *GBA Wanderungen durch die Mark Brandenburg* Band 6. 1991, S. 557 f.

14 Emilie und Theodor Fontane, wie Anm. 12, S. 385 f.

15 Mete schrieb am 8.5.1885 von Hankels Ablage an ihren Bruder, Theodor jun.: »Dem Dichter geht es gut, er ist fleißig und lebenswürdig und plant eine Ansiedlung hier, Terrain geschenkt, Gebäude Holzhaus aus Schweden [...]«. In: *FChronik*, Band 4. Berlin/New York 2010, S. 2717.

16 Emilie und Theodor Fontane, wie Anm. 12, S. 446.

17 Kleine, wie Anm. 3, S. 147.

18 Im Hankelschen Nachlass fand sich ein kleiner Briefwechsel zwischen Wolfgang E. Rost, dem Verfasser von *Örtlichkeit und Schauplatz in Fontanes Werken*, de Gruyter, Berlin und Leipzig 1931, der ersten umfassenden, wissenschaftlich fundierten Übersicht zu diesem Thema. Darin bedankt sich Rost bei Ernst Hankel herzlich für die gastfreundliche Aufnahme und für die bereitwilligen Auskünfte, die er von diesem zu seinen Fragen bekam. Auch in seiner Studie hebt Rost dankend hervor: »Herr Fischereibesitzer E. Hankel in Hankels Ablage war in aufopfernder Hilfsbereitschaft bemüht, an der von seinem Besitztum umschlossenen Stelle die alte Lokalität [den alten Hankel-Krug] dem Verfasser anschaulich zu vergegenwärtigen; er zeigte ihm auch den jenseits der Chaussee gelegenen Graben [...]«. Ebd., S. 132, Fußnote 315.

19 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Eine Auswahl in zwei Bänden mit zeitgenössischen Abbildungen*. Band 1. Berlin 1987, S. 149.

20 Fontane, wie Anm. 10, S. 98.

21 Ebd., S. 96.

22 Fontane, wie Anm. 6, S. 67.

23 Theodor Fontane: *GBA Gedichte*. Bd. 3. 2. Auflage 1995, S. 262.

Rezensionen

Dania Hückmann: Rache im Realismus. Recht und Rechtsgefühl bei Droste-Hülshoff, Gotthelf, Fontane und Heyse.

Bielefeld: transcript 2018 (Literalität und Liminalität Bd. 24). 216 S. € 34,99

In Theodor Fontanes *Vor dem Sturm* untermauert Berndt von Vitzewitz seine Haltung im Gespräch mit seinem Sohn Lewin, indem er sich auf die Rache als ein höheres Recht beruft: »Ich weiß, daß geschrieben steht, ›die Rache ist mein‹, und in menschlicher Gebrechlichkeit [...] bin ich allezeit seinem Wort gefolgt. [...] Es gibt auch eine heilige Rache. So war es, als Simson die Tempelpfosten faßte und sich und seine Feinde unter Trümmern begrub. Vielleicht, daß auch unsere Rache nichts anderes wird, als ein gemeinschaftliches Grab.«¹ Für die Rachephantasie des alten Militärs ist dreierlei kennzeichnend: ihr Entstehen aus dem Gefühl des Verlusts, die subjektive Überhöhung der Rache wie des Rächers und – damit verbunden – die Gefahr des Umkippen in den tragischen Exzess. Dass es sich hierbei zugleich um Merkmale handelt, die für die Rachedarstellung und -reflexion in realistischen Texten allgemein charakteristisch sind, zeigt Dania Hückmann in ihrer Studie zur *Rache im Realismus*. Ausgehend von der so frappanten wie zutreffenden Feststellung, dass in der Literatur des Realismus »auffällig viele Rachegegeschichten« begegnen (S. 11), obwohl sich die Literatur der Zeit bekanntlich eher durch wohltemperierte Affekte auszeichnet, beobachtet Hückmann in jener auf Gelingen verschriebenen Literaturepoche in puncto Rache das Gegenteil: »Im Realismus scheitert die Rache« (S. 12).

Ähnlich umstandslos fährt die durchgehend dicht gegliederte und zügig argumentierende Studie darin fort, sogleich ihre zentralen Ausgangsüberlegungen zu präsentieren: »Ist Literatur [...] der ultimative Katalysator, um Rache zu entschärfen, indem sie diese in Sprache übersetzt?« (S. 13), lautet unter der Überschrift »Literatur als Surrogat der Rache?« eine davon. Zwar stolpert man hier gleich mehrfach: über das etwas schiefe Bild vom Katalysator, der Reaktionen doch gerade befeuert und zudem unverändert aus ihnen hervorgeht, über die hier implizierte Annahme eines den literarischen Texten vorgeordneten Rachegefühls, auch über den Ausdruck »Surrogat«, das als (im Rechtssinn) einigermaßen äquivalenter Ersatz letztlich wieder ein teilweises Gelingen der Rache suggeriert. Gleichwohl führt die Fragestellung zu einer der Hauptthesen des Buches hin, dass nämlich Rache in realistischen Erzähltexten zum Scheitern verurteilt sei, weil sie erzählerisch – u. a. durch typische Instrumente wie die Rahmenkonstruktion – gebannt und disqualifiziert werde. Das Fehlgehen und die Uneinlösbarkeit der Rache in den von ihr untersuchten Novellen und Romanen korrespondieren nach Ansicht der Verfasserin mit der Entstehung des modernen Gerichtswesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; dieses sei in einer »juristischen Schwellenzeit« (S. 15) von konfligierenden Rechtsgedanken geprägt, die Rache schließlich im doppelten Wortsinn aufheben: indem

Rache einerseits, etwa in Form des Prinzips der Vergeltung, in das Gerichtswesen überführt, andererseits durch die Rechtsordnung suspendiert wird.

Der Befund ist überdies interessant, da jüngst an anderer Stelle eine deutliche Zunahme von Rächerfiguren und Rachesujets in der Literatur bereits seit der ›Sattelzeit‹ des ausgehenden 18. Jahrhunderts konstatiert und diese Entwicklung erhellend u. a. auf die europaweiten Strafrechtsreformen der Zeit zurückgeführt wurde.² Angesichts der massiven rechtshistorischen, mentalitäts-, poetik- und gattungsgeschichtlichen Veränderungen, die sich zwischen dem Auftritt des Rächers bei Schiller ›um 1800‹ und der Thematisierung von Rache bei Fontane Ende des 19. Jahrhunderts ereigneten, wären entsprechende Herleitungen und Kontextualisierungen von ›Rache im Realismus‹ wertvoll, vielleicht sogar notwendig gewesen. Wenngleich die Arbeit beansprucht zu zeigen, »wie realistische Texte den (historischen) Wandel rechtlicher und sozialer Konventionen anhand des Phänomens Rache behandeln« (S. 18), und sie das Festhalten an der mit Rache verbundenen höheren Gerechtigkeitsidee außerdem »als Reaktion auf das mit der Industrialisierung einhergehende Geflecht von Veränderungen« liest (S. 19; vgl. auch S. 26f.), werden rechtshistorische und kulturgeschichtliche Hintergründe häufig nur angerissen, nicht aber umfassend dargestellt. Gleiches gilt für jene groben Entwicklungslinien einer ›Literaturgeschichte der Rache‹, zu der die vorliegende Studie mit dem Fokus auf der Erzählliteratur des Realismus fraglos einen wertvollen Beitrag liefert. Dass sie sich dabei ein wenig darum drückt, die Diskussion um die epochengeschichtliche Einordnung ihrer frühen Untersuchungsgegenstände (Droste-Hülshoff, Gotthelf) aufzugreifen und die Beschränkung auf die Erzählliteratur zudem nicht in dem Maße begründet wird, wie es die seit Anfang des Jahrhunderts fortdauernde Präsenz der Rache auf der Bühne erforderlich machte, sei allerdings angemerkt.

Die Arbeit präsentiert sich im Wesentlichen als Einzelanalyse von sechs Prosa-Texten, wobei jeweils zwei davon auf einen gemeinsamen Deutungshorizont hin perspektiviert werden: Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* und Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* stellten Rache als Form ›übersinnlicher Vergeltung‹ aus; in Theodor Fontanes *Grete Minde* und Paul Heyses *Andrea Delfin* wiederum mache die Rache der Protagonisten die gewalttätigen Verhältnisse des Alltags einerseits sichtbar, andererseits werde Rache als Weg zur Gerechtigkeit durch die Gewaltexzesse der pathologisch gezeichneten Subjekte diskreditiert. Fontanes *Cécile* und *Effi Briest* widmeten sich mit dem Duell dagegen einer ›Zwitterfigur zwischen Rache und Recht‹ (S. 145), das als ein von der Gesellschaft anerkanntes Ritual Rache nur vorgeblich kanalisiert, während es diese eigentlich erst erzeuge. Die Leitthese verfolgend, dass Rache im Realismus erzählerisch eingegrenzt werde, begegnet die Untersuchung ihren Analyseobjekten vorwiegend narratologisch, flankiert vor allem von kulturwissenschaft-

lichen, insbesondere traumatheoretisch und psychoanalytisch eingefärbten Zugriffen.

In dem sich durch die Studie ziehenden Begriff des »traumatischen Präsens« werden diese Zugänge verbunden. Hückmann bezeichnet damit das Phänomen des Präsenzwechsels in retrospektiv erzählten Texten – und zwar an solchen Stellen, wo die Veränderung des Tempus sowohl eine grammatikalische als auch inhaltliche Zäsur bzw. Störung bedeutet, weil gerade die Rache wesenhaft aus einem vergangenen Verlust entsteht, aber die Zeiten überdauert. Rache sei »einer Art Schläferzelle gleich, die sich jederzeit wieder aktivieren kann« (S. 40). Als Beispiele hierfür dienen der Verfasserin u. a. der Prolog und die Nemesis-Prophezeiung in der *Judenbuche*, die in ihrer ambivalenten Zeitlichkeit den temporalen Rahmen der Novelle überschreiten würden, während etwa der überraschende Präsenzeinsatz beim Fund von Aarons Leiche die inhaltliche Erschütterung sprachlich abbilde. In Auseinandersetzung nicht nur mit dem »Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen«, sondern auch darüber hinaus besticht die Arbeit immer wieder durch philologisch genaue sowie informierte Text- und Forschungsarbeit. Dennoch erweist sich die bloß kursorische Beschäftigung mit der – wie unlängst zusammengefasst³ – ziemlich weitreichenden rechts-historischen Dimension der *Judenbuche* als Manko; darüber hinaus hängen Ausmaß und Validität von Rache in der Novelle entscheidend an deren zahllosen Uneindeutigkeiten, Unstimmigkeiten und Ungeklärtheiten (z. B.: Wer ist Aarons Mörder? Wer ist der Erhängte an der *Judenbuche*? War es Rache?), so dass sich hier und insgesamt fragen lässt, ob und unter welchen Prämissen »Rache« einen Zugang zum Kern der Texte sowie der Debatten um diese ebnet.

In der Analyse von *Grete Minde* liegt der Schwerpunkt mithin naturgemäß auf dem Schluss. Dass Rache allgemein dort entsteht, wo die Justiz in ihrem Anspruch, gerecht zu urteilen, versagt, aber trotzdem als alternative Handlungsoption verurteilt wird, kann Hückmann an Fontanes Novelle paradigmatisch aufzeigen. Gretes Rachephantasien deutet sie als »mimetisches Begehren«, das die Protagonistin aus den von ihr rezipierten »Modelltexten« (das *Märchen vom Machandelboom*, *Das Jüngste Gericht*) entwickle und in eine »Zitatcollage der Zerstörung« umsetze (S. 94, 114). Jene berühmte Stelle in *Grete Minde*, an der die Erzählinstanz in perspektivischer Distanzierung bei Gretes Brandlegung in den Konjunktiv I (!) wechselt (»Sie bückte sich und tappte nach ihrem Bündel, [...] und als sie's gefunden und sich wieder aufgerichtet hatte, gab es im Dunkeln einen blassen, bläulichen Schein, wie wenn sie einen langen Feuerfaden in ihrer Hand halte«),⁴ erscheint der Interpretin als »Moment, in dem der Text selbst für einen Augenblick wie vom Wahnsinn ergriffen wird« und einen »Modus des Irrealis« installiere (S. 112). Derartige Formulierungen mögen wie die verschiedentlich im Buch auftretenden raunenden Kursivierungen (vgl. z. B. S. 113, 121)

einen gewissen suggestiven Sog entfalten, narratologisch und linguistisch präzise sind sie nicht.

Ihre unbestreitbaren Stärken demonstriert die Studie insbesondere da, wo sie sich behutsam und genau analysierend am Text bewegt – etwa, wenn sie veranschaulicht, wie die mechanische Ritualisierung der Duellhandlung in *Effi Briest* vom Roman zugleich sprachlich in einem reduzierten Protokollstil gespiegelt wird (vgl. S. 186f.). Ein Bedürfnis nach Rache oder das Gefühl, eine rechtmäßige Rache vollzogen zu haben, geht Geert von Innstetten vor und nach dem Duell vollkommen ab. Jene Rache – so die hier klar herausgearbeitete Pointe –, die durch das Duell eigentlich absorbiert werden soll, wird durch dieses vorgeschrieben, d. h. überhaupt erst hervorgebracht. Sprachlich und gedanklich gefangen in der ›Grammatik des Gesellschaft-Etwas‹ (vgl. S. 185) fühlt sich Innstetten zu einem gesellschaftlich ritualisierten Racheakt gezwungen, den er nicht will und der ihm entsprechend keine Genugtuung verschafft. Dass das Duell, auf dessen nicht zuletzt versöhnenden Charakter Hückmann mit Ute Frevert hinweist (vgl. S. 152), bei Crampas jedoch zugleich als resignative Versöhnung mit der gesellschaftlichen Ordnung gezeichnet ist,⁵ wird höchstens angedeutet. Mag es sich bei *Effi Briest*, wie die Verfasserin selbst anmerkt, auch nicht um eine ›Rachegeschichte im eigentlichen Sinne‹ handeln (S. 192), wird deutlich dargelegt, dass der Roman nicht trotz, sondern wegen seiner Rache-Leerstelle in einer Literaturgeschichte der Rache im Realismus nicht fehlen darf. Für die Lyrik (z. B. *Milton's Rache, Die Füße im Feuer*) und Dramatik der Zeit (Grabbe, Grillparzer, Hebbel), aber ebenso für andere Erzähltexte (etwa Raabes *Die Innerste*, Meyers *Der Heilige* oder gar Marlitts *Reichsgräfin Gisela*) gilt es, dieses Forschungsfeld weiter auszuschreiben.

Philipp Böttcher

Anmerkungen

1 Theodor Fontane: *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13*. GBA 2011, S. 41.

2 Vgl. Charlotte Kurbjuhn: *Der Auftritt des Rächers bei Schiller und Kleist als Auftritt der Moderne*. In: *Kleist-Jahrbuch* 2019, S. 91–118.

3 Vgl. Ulrich Gaier/Sabine Gross: *Herausforderung der Literaturwissenschaft. Droste-Hülshoffs »Judenbuche«*. Stuttgart 2018, S. 72–82.

4 Theodor Fontane: *Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik*. GBA 1997, S. 114.

5 Vgl. Theodor Fontane: *Effi Briest*. GBA 1998, S. 282, 287.

James N. Bade: *The Secret of the Glass Mountains*.

World Castle Publishing 2019. 419 S. € 9,54

Der neuseeländische Germanist James Bade hat Theodor Fontane zum 200. Geburtstag einen kleinen Roman geschenkt. Pünktlich zum 30.12.2019 erschien *The Secret of the Glass Mountains*. 2015 hatte Bade sich mit den amerikanischen Landschaften in Fontanes Roman *Quitt* auseinandergesetzt (»Eine gemalte Landschaft«? In: *Theodor Fontane: Dichter und Romanzier*. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Richard Faber). Jetzt verlegt er in diese Landschaften ein Abenteuer von drei interdisziplinären Studenten aus Oklahoma, Auckland und Berlin, die im Rahmen einer wissenschaftlichen Kurzzeitmission der Vereinten Nationen nach einer fiktiven Friedensbotschaft Fontanes forschen.

Wenn es eines Beweises bedurft hätte, »wie international Fontane-Studien geworden sind« (S. 83), dann wird er von James Bade durch seinen gar nicht fantastischen Roman geführt. Die drei Studenten, die sich zu Beginn der Handlung nicht kennen, werden auf drei Kontinenten durch miteinander vernetzte akademische Lehrer auf eine gemeinsame Spur gesetzt. Der Ort der Handlung durchläuft in sechs Eingangskapiteln zweimal den Weg von Oklahoma City über Auckland nach Berlin, bevor der Weg der Studenten in New York gebündelt und wieder nach Berlin und Potsdam ins Fontane-Archiv geführt wird. Erst dann beginnt das eigentliche Abenteuer in Amerika, mit den Elementen eines spannungreichen Jugendromans – erfolgreiche Schatzsuche, Einbruchsdiebstahl, geheimnisvoller Verfolger, Erdbeben, Lebensrettung. Vorher kommt ein langer erster Teil – ähnlich wie im Fontaneschen Bezugsroman *Quitt*, dessen Leser den Sprung vom schlesischen Riesengebirge ins amerikanische Indianer-Territorium kurz vor Mitte des Buchs gewöhnungsbedürftig fanden. Dass wir heutigen Leser bei James Bade weniger Mühe mit mehrfachen Sprüngen durch drei Kontinente haben – einer wesentlich komplizierteren Struktur als der einmaligen Brücke zwischen zwei Kontinenten bei Theodor Fontane – liegt eben an der internationalen Vernetzung – nicht nur der Fontane-Studien, sondern des akademischen Betriebs und des Lebens im 21. Jahrhundert überhaupt.

Bade bietet an allen Orten der Handlung authentisches Kolorit mit Ortskenntnis aus erster Hand. Weder muss er die Sorge Fontanes teilen, »draufloszuschreiben, ohne Sorge darum, ob es stimmt oder nicht« (Brief an Emilie Fontane vom 3.6.1885), noch hat er wie der märkische Meister Kritik zu fürchten, die Beschreibung des Indianerterritoriums sei »ein weitgehend Fontanes Fantasie entsprungenes Amerika« (Christian Grawe im *Fontane-Handbuch* 2000). Bade kennt seine Schauplätze bis ins Detail. Mitunter prunken seine Protagonisten mit Ortskenntnis wie allwissende Reiseführer (»These gardens were designed for a Russian colony in the shape of St. Andrew's Cross, which by the way is the Scottish national flag«). Manchmal

gerät auch die Beschreibung von Universitäten zum Wegweiser für Erstsemester (»There's a small shop in Walker Center – it has good sushi«). Manchmal wird der Leser in Sachbuch-Daten beinahe begraben – wie bei der Geschichte der ehemaligen mennonitischen Indianer-Mission (Kapitel 15). Dass jedoch all diese Informationen nicht vom Erzähler, sondern von wissbegierigen Studenten für wissbegierige Studenten im schnellen Dialog vorgetragen werden, rettet den Erzählfluss und erzeugt statt möglichem Ärgernis über zuviel Belehrung kräftige Sympathie für kluge junge Leute.

Witz und autobiographische Anlehnungsbedürftigkeit haben den Autor bei der Namenswahl geleitet. Einstige Zürcher Studienfreunde standen bei der Benennung von Thomas-Mann- und Fontane-Forschern Pate. Der Archivar im Fontane-Archiv, heute Klaus-Peter Möller, heißt bei Bade Hans-Ulrich Menz – wie der *Quitt*-Protagonist Lehnert Menz bei Fontane. Allein schon durch die Namen trägt Bades Personal zur Vermischung – besser Verknüpfung – von Fontane-Zeit, Vergangenheit des Autors und Jetzt-Zeit bei.

Reichlich Lob wird in Bades Dialogen über Neuseeland und Deutschland ausgeschüttet. Sein Heimatland wird als eine der ersten parlamentarischen Demokratien und als Vorbild für Wandlung des internationalen Engagements von Kampfeinsätzen zu Friedenserhaltung, Wiederaufbau und Ausbildung gepriesen. Auch Deutschlands Gegenwart erscheint – nach Ausleben der von Fontane prognostizierten autoritären, menschenverachtenden Auswüchse des Untertanengeists – als »model democracy«. Bade konnte nicht ahnen, dass 2019 nach Abschluss des Manuskripts, aber noch vor Erscheinen von *Glass Mountains* gerade Neuseeland und Deutschland einen Kontrapunkt zum Toleranzgedanken der Mennoniten und Vereinten Nationen erlebten. Hasserfüllte Täter mordeten nicht in Auckland und Berlin, aber in Christchurch, wo in zwei Moscheen 51 Menschen umkamen, und Halle, wo der Mörder vor der Synagoge »nur« zwei Opfer fand. So stellt der kontextbewusste Leser fest, dass Bades Studenten auf Fontanes Spuren aus den Ländern der Moscheen- und Synagogenmorde von 2019 in die Mutterstadt westlichen Terrorismus fliegen, nach Oklahoma City, wo 1995 ein Bombenanschlag 168 Todesopfer forderte. Sie suchen dort allerdings nicht die Stätte der 24 Jahre zurückliegenden Hass-Tat auf, sondern suchen nach einer vor 128 Jahren aufgezeichneten Botschaft gegen Hass und Rache.

Vor dem Hintergrund des neuen Terrors gegen Mitmenschen, die der Täter als andersartig perzipiert, erhält die Mission der drei Studenten von *Glass Mountains* eine zusätzliche Relevanz, die von Fontanes alter Anregung zur Abkehr vom Rache-Denken genährt wird. Judy Thorpe, in Bades Roman die neuseeländische Sonderbeauftragte für Konfliktlösung des UN-Generalsekretärs, fordert Verbreitung der Erkenntnis »that they are us«. Ihre Ausführungen erinnern an die Rede von Neuseelands Premierministerin Jacinda Ardern nach der Untat von Christchurch vom März 2019 und an ihre Vision Neuseelands als »a place that is diverse, welcoming, kind

and compassionate«. Thorpe und Ardern wiederum führen zurück zur Predigt von Obadja Hornbostel in *Quitt* (Kapitel 24), und damit zu Bades glaubwürdiger Fiktion einer von Fontane hinterlegten »Botschaft für die Zukunft – Obadja: 24«.

Es bleibt die unbehagliche Ironie, dass Fontanes amerikanischer Obadja, Prediger von Pazifismus und Toleranz, keineswegs in Fußstapfen seines Namensgebers treten kann. Der Prophet Obadja verkündete Rache des Hauses Jakob am Haus Esau. Der biblische Obadja ist Prophet der Unbarmherzigkeit: »Wie du verfahren bist, wird mit dir verfahren werden, deine Tat fällt zurück auf dein Haupt« (Obd 15). Dieses Credo widerspricht diametral der Botschaft von Obadja Hornbostel (»Buße habe seine Schuld gesühnt«). Es entspricht aber dem Credo des preußischen Rechnungsrats Espe (»Ordnung, Anstand, Manier«). Der steht am Ende von *Quitt*. Und nach der Niederschrift von *Glass Mountains* verübten die Mörder von Christchurch und Halle ihre Untaten. Wir hoffen, dass Fontanes Botschaft von Toleranz und Vergebung nicht nur in der Schmuckdose verborgen war, die 2019 in den Glass Mountains entdeckt wurde, sondern an vielen weiteren Fundorten verbreitet ist, deren Entdeckung künftigen Generationen vorbehalten bleibt.

Lutz Görgens

Hans-Peter Fischer: »Die Wirklichkeiten fangen an«. Theodor Fontanes »Irrungen, Wirrungen« als Gradmesser einer sich verändernden Welt.

Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 499 S. € 58

Vermag man solch intensiver Lesebewegung oder vielfältiger Lektüreverinnerlichung als einer eigentümlichen Annäherung an Fontane in diesem Zusammenhang als Rezensent überhaupt gerecht zu werden? Dieser schrittweisen Leistung, die aus einem sowohl speziellen wie eingeschränkt partiellen Blickwinkel erwachsen ist, in der Absicht und mit dem Wunsche, dass die von ihm bedachten Fährten von einer anstelligten Leserschaft nachvollzogen würden? Wobei letztere notwendigerweise Fontane kennen und schätzen müsste und dem Interpreten ebenso bereitwillig und angeregt dorthin folgen sollte, wohin er seine mannigfach grenzüberschreitenden Fäden gelegt hat, beispielsweise mit Seitenblicken in die literarische oder besser erzählerische oder auch poetische Vor- wie Materialgeschichte und dann vor allem in Richtung Thomas Mann? Das ist in diesem Fall nur erneut zu hoffen, wenngleich er mit seinen Deutungsbeiträgen inzwischen durchaus im akademischen Fontane-Gespräch wahrgenommen wird (vgl. z.B. die Bibliographie in Norbert Mecklenburgs Fontane-Buch 2018).

Fischer selber hat seinen privaten Ton und besonderen Blick erst gar nicht akademisiert, sondern stellt unter Beweis, dass es wirklich so etwas

gibt wie eine persönliche und professionelle Teilhabe von Verfasser wie Leser am Werk eines Schriftstellers, begleitet und unterstützt durch die täglichen Erfahrungen wie Anregungen von Feuilletons, Neuerscheinungen oder durch sonstige Funde etc. Also handelt es sich insgesamt um literarische Reflexionen und detektivische Auslegungen, wie das wahre und wache Leben so spielt, die unbeirrt durch anspielungsreich-verräterische Aussagen wandern sowie durch die Worte und jeden Buchstaben klettern, weil ein uns allen so notwendiger Anspruch an ein bleibend-förderliches Bildungsinteresse nicht ganz abgeschrieben werden darf und wir in den Stand gesetzt werden sollen, vor, neben, hinter und nach allem noch jenen mehrfachen Sinn zu wittern, der sich unbedingt für jeden Menschen seines Geistes zu eruieren lohnt. Insofern bildet die Methode gewissermaßen eine homiletische Variante der Fontane-Lektüre eines ganz besonderen Corpus zum besseren Verständnis der damaligen wie heutigen »Wirklichkeit« und um die geradezu existentielle Lektüre als Leitfaden für sich und alle, die guten Willens sind.

Nämlich unablässig, unverdrossen, wortreich in seinem individuellen Stil und wieder umfangreich in diesmal sich ungeniert wandelnden Textarten, so erleben wir einen Autor, der sich bedingungslos und hauptsächlich eben Fontane, dessen Finessen und Überlebenskünsten samt ihren Licht- und Schattenseiten verschrieben hat, wobei er sämtliche kulturellen Vergleichsgegenstände, zumal der Literatur sowie der sogenannten Sekundärliteratur ebenfalls ins Kalkül zieht. Er erobert sich den Dichter, wird selber zum nachgeborenen verständnisvoll-kritischen Betrachter und Vermittler. Im Großteil des Bandes kreist er noch einmal, wie der Titel verrät, sowohl in den »Aufsätzen« um dieselben Themen des für ihn (weitere Blickwinkel nicht ausgeschlossen) so ergiebigen Lieblingsromans *Irrungen, Wirrungen* und gewinnt dennoch oder gerade deswegen je verdeutlichende Hinweise und Einsichten. Zugleich aber reichert er mit eingefügten Gedichten und am Ende durch die Zugabe eines Hörspiels wie eines Drehbuchs ebenso tiefsinnig wie suggestiv den vorliegenden Band an. Nach seinen seit 15 Jahren geschaffenen vier Studien und Annäherungen (von denen der Rez. zwei Bde. an diesem Orte schon mit positiver Anteilnahme besprochen hat: *Fontane Blätter* 96/2013 u. 99/2015) möchte er in variierender Weise auf dem weiten Feld der Fontane-Interpretation bzw. des ihm wichtigsten Romans, aber auch der geradezu frappierenden Wirkung auf Thomas Mann seine Lektüre-Optionen verdeutlichen. Seine literarischen Aneignungen und Aussagen besitzen ihren je eigenen Reiz. Seine unerschöpfliche Aufmerksamkeit will er nunmehr einer Leserschaft, die er beschwörend an die Hand zu nehmen weiß, auf poetisch-literarische Weise näherbringen, um nicht zu sagen: zum Geschenk machen.

Dass Fischers intensive Lektüren mit Blick auf sein Publikum immer auch einen künstlerischen Anspruch unter Beweis stellen, belegen auch

diesmal die seine Bände begleitenden Illustrationen von Barbara Grimm. Fontane will und soll allseits wirken und gelesen sein, dabei sich auch durch andere Medien Ausdruck verschaffen. Für den Autor kulminiert die Exegese unbedingt in *Irrungen, Wirrungen* mit dessen »Besonderheitssigell«, wie es im ersten Satz seines »Vorab«-Textes heißt und zwar aufgrund jener »Schlusspointe, die wie ein Paukenschlag wirkt und nachhallt«: »Gideon ist besser als Botho« (S. 7). Der Verfasser scheut nie die großen Metaphern und mischt diese andererseits mit einer oft frappierend kräftig alltäglichen Sprache, wenn er seine Anliegen vorträgt. Die langanhaltenden Frustrationen der nicht von vornherein offenen Türen der offiziellen Fontane-Forschung (vgl. S. 267, Anm.4 als ebenso deutliche wie kryptische Abrechnung) spielen eine Rolle genauso wie das Bewusstsein, dass er es mit dieser denn doch auf subtile Weise an manchen Stellen aufnehmen und sie bereichern kann. Schließlich geht er in seiner Zitierweise mit den »Fachleuten« genauso familiär verknappend und selbstverständlich um wie mit sämtlichen Fontane-Texten und allen Romangestalten, als sähe er sie bei sich um die Ecke und gäben sie ihm jederzeit ein vertrauliches Interview. Doch vor allem ist die private Vermittlung in meistens kurzen Abschnitten an den interessierten Zuhörer sein Anliegen. Und die scheint ihm, gerade wegen ihres ungewöhnlichen Charakters, in der Regel gelungen; für diese muss man ihm Erfolg wünschen.

Wie vorsichtig-kleinschrittig und rekapitulierend er vorgeht, zeigt bereits nach den beiden bedeutungsvollen Mottos und dem genannten »Vorab« das gründliche Inhaltsverzeichnis, das nur die immerhin sieben Gedichte nicht verzeichnet: Sie bilden die intime Atempause im jeweiligen »Intermezzo«, wovon es sechs gibt (»Nympe schaut«, »Ortskenntnis«, »Heimkehr«, »Grenzgänger«, »lesezeichen« und »begebenheiten«, S. 92, 119, 180 f., 211, 219 und 237), und schließlich als Endpunkt spricht »nachklang« des ganzen Bandes (S. [496]). So kleinteilig vieles erscheint, insgesamt handelt es sich für jedermann augenscheinlich um eine große Sammlung, die allem gerecht zu werden versucht, was er weiß und empfindet und was gewissermaßen auf der Halde lag, überarbeitet wurde und einer öffentlichen Nutzung oder Verwendung noch harrt. Das gilt natürlich vor allem für den literarischen Abschluss des Buches, trifft aber auch die neu gewichteten Variationen seiner Interpretationen und Deutungen, mit denen er sich selbstbewusst in die Tradition der Fontane-Forschung einreicht. Teil I, mit »Aufsatzreihe« überschrieben, bietet acht Aufsätze, deren Titel und Untergliederungen seinen Lesern nicht völlig unbekannt Aspekte darbieten und sprechend darauf verweisen, um was es dem Autor immer wieder vertiefend geht: Sie widmen sich etwa Käthes Reise nach Schlangenbad; behandeln Lene als Melusine; weiterhin deren »Einbildung«; gelten der »jüdischen Figuration«, die uns bei Fontane keineswegs kalt lässt in ihrer »verschlüsselten« Weise untergründigen Hinweises auf die ihm verdächtige »offenbarste Judenherrschaft«;

beschreiben die »Familienzusammenführung als Posse«; dann das »Treffen bei Hiller«; klären »Namen und Namensspiele des Romans« und gehen endlich auf »Fontane als Wanderer und Flaneur« ein. Also für viele Interessen die intensivste Spurensuche. Daran schließen sich in Teil II wie immer ins Kleinste gegliederte Beobachtungen zur »Erzählweise Fontanes« an sowie in Teil III fünf Überlegungen unter der Überschrift »Perlen«. Mit Teil IV, als »Phantasmagorien« charakterisiert, eröffnen sich dann die sechs überwiegend literarischen Notate; nicht umsonst lautet der erst zu Beginn dieser Abteilung auf S. 335 verwendete, geradezu private Untertitel: »oder, in nieder-rheinischer Mundart: (Een beetke ferrökde) Fertelses«. Teil V, der Abschluss des Bandes, enthält die »Szenerien« mit Bezügen zu *Irrungen, Wirrungen* namens »Clara Poggendorf«, ein besonders intensiv wie anrührendes »Schauspiel, hier als Hörspielfassung« über die Begegnung der sich als angebliche Romanfiguren erkennenden Personen mit dem Autor und dessen Frau wie Tochter, und das Drehbuch »Schlangenbad«.

Was trotz aller bisher vorhandenen feinsinnigen Interpretationen in der Fontane-Literatur nicht immer derart frappant zutage trat oder betont wurde, wird penibel betrachtet und einsichtig angedeutet. Die Veränderung der Öffentlichkeit, ihr Wandel von einer durch den Adel weniger bestimmten Gesellschaft, die zögernd, aber spürbar sich autarker hin zu moderneren Formen in rasanten Wirtschaftsprozessen mitsamt zukunftsweisenden demokratischen Bewegungen entwickelt, wird deutlich durch beharrliches Benennen allerhand sich dokumentierender Ausprägungen oder Verwerfungen des bisher herrschenden Systems. Dabei werden auch die sich verschiebenden moralischen Maßstäbe und das obsolet gewordene Standeskorsett aufgrund einleuchtender Hinweise auf so viele Anspielungen und Parallelen durch eine quasi vergleichende Lektüre-Methode in Richtung Märchen und durch den Blick auf in mehrfachem Sinne klassische Vorbilder stets beachtet. Durch die von Fontane gewährte Dezenz und Vorsicht im eigenen Anspielungs- und Verweisungsreichtum mit all den darin enthaltenen Verschiebungen im gesamten gesellschaftlichen Kontext sind nicht nur die als vom Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts problematisch empfundenen jüdischen Emanzipations- oder Assimilationsvorgänge präsent, sondern genauso die verdeckten und versteckten Verhältnisse der bei beiden Geschlechtern auch damals vorhandenen Formen einer einerseits strikt inkriminierten, andererseits wahrgenommenen Homoerotik, deren Bezeichnung und Darstellung, wie man ergänzen möchte, noch in Prousts eine knappe Generation späteren Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* verschleiert wurde, obgleich sie, wenn auch aus anderen biographischen Voraussetzungen als bei Fontane, immer wieder eine erhebliche Rolle spielt.

Dass neben den Märchen von Andersen und den Brüdern Grimm Gestalten oder Texte von Lessing, Goethe, Schiller und Heine für Fontane gegen-

wärtig sind und von Fischer auf ihre Funktionen befragt werden, eröffnet die Sicht auf Parallelen, denen man oft und gerne folgen mag. Literatur entsteht nicht im Nichts. Ihre Hintergründe sind bedenkenswert, die Wirkung kann verständlicher werden, wenn man die Finessen und Darstellungskünste aufdröselte. Dass sich auch im Personenkarussell mit ihren vielen Bezügen kleine Geheimnisse verbergen, wird man öfter spüren. Da wäre gewiss sogar noch einiges nachzutragen, wenn es denn von Nutzen ist: so die möglichen, aber verdeckten Verweise, die Fischer nicht endgültig auflöst, z.B. die Verbindung der Hauptheldin Käthe durch ihre Badekur-Bekanntheit mit der Wiener Jüdin Salinger geb. Saling (ein eingestandener Komparativ-Scherz, der von Heine stammen könnte), auf die mit fast ähnlicher Namensschreibung versehene Marianne Saaling, eigentlich Salomon, die nach Rahels Tod eine Zeitlang als Varnhagens Verlobte galt, zum Katholizismus konvertierte und Mitbegründerin des St. Hedwig-Krankenhauses war, oder auf ihre Schwester Julie, die Mutter des Fontane-Freundes Paul Heyse, was nicht ohne besonders ironische Note wäre. Beide waren Kusinen der Mutter von Felix Mendelssohn Bartholdy. Über die Namen bei Fontane, ähnlich wie bei Th. Mann, wurde bereits in der früheren Fontane-Forschung manches bemerkt, wobei z.B. im Falle der Frau Nimptsch mit dem Anklang auf den ganzen Namen von Lenau sogar viel weiter hergeholte Parallelen gezogen wurden.

Am Ende unserer kleinen Betrachtung über Fischers Sonderleistung bliebe schlichtweg zu sagen, dass es ihm tatsächlich nie um konkurrierende, sondern allein um unsere Erkenntnis bereichernde Lektüre geht. Diese präsentiert sich nicht lautstark als besser oder überlegen, sondern nur als anders, ergänzend, vertiefend, originell, persönlich und individuell. Darum wird einem solch unermüdlichen Kunder der speziellen Originalität Fontanes gerne ein beachtlich eigener Status zu bescheinigen sein.

Joseph A. Kruse

Bibliographie

Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Verzeichnet werden Bestandsergänzungen bis zum April 2020 sowie die Artikel des vorigen Hefes der *Fontane Blätter*.

Klaus-Peter Möller (Handschriften, Sammlungen), Peter Schaefer (Druckschriften)

Handschriften und Sammlungen

Rückführung von seit 1945 vermissten Beständen in den Bestand des Fontane-Archivs

Ernst Georg Bardey: Geschichte von Stadt und Ländchen Friesack mit einem Ausblick auf die Zeit der Quitzows. Nauen: Selbstverlag 1894. 8° 22 x 15 cm, 1 Bl., VI, 112 S., mit eigenh. Anstreichungen und Randbemerkungen von Theodor Fontane. (Q 113)
Teil des seit dem 2. Weltkrieg verschollenen Manuskriptkonvoluts »Ländchen Friesack« (Vorkriegsbestandssignatur J), Stoffsammlung (Horlitz, Vermisste Bestände S. 58–72, insb. Vorbemerkung S. 58).

Neuerwerbungen

Ergänzung des Witte-Konvoluts (Fontane an Anna und Friedrich Witte)
Die Lücken, die 2017 bei der Inventarisierung des Witte-Konvoluts auffallen mussten (vgl. *Fontane Blätter* 103 [2017], S. 168 f. sowie 104 [2017], S. 156), konnten durch eine weitere Erwerbung teilweise geschlossen werden.

Theodor Fontane an Friedrich Witte, [Berlin], 13.11.[1850]. 4° 1 Bl. (1/2 Bg.)=r–v
Text. 2. Teil des Briefes vom 01.11.1850 (HBV 50/41). Incipit: Inzwischen habe ich Ihren 2ten Brief erhalten ... (HBV 50/42) (C 740,2)

Theodor Fontane an Friedrich Witte, Berlin, 11.11.1888. 4° 2 Bl. (1 Bg.)=1r,
2v Text, 1v–2r leer. Incipit: Seinen Freunden und – Käufern gegenüber ... (HBV 88/174) (C 740,14)

Theodor Fontane an Anna Witte, Berlin, 28.01.1890. 4° 2 Bl. (1 Bg.)=1r, 2v Text,
1v–2r leer
Regest: Glückwunsch zur Heimkehr des Sohnes von einer Seereise, Dank für Beteiligung an der Feier zum 70. Geburtstag am 4. Januar 1890. (HBV nicht verzeichnet) (C 740,15)

Theodor Fontane an Friedrich Witte, Berlin, 04.01.1891. 4° 2 Bl. (1 Bg.)=1r,
2v Text, 1v–2r leer. Incipit: Sei herzlich bedankt für Deine freundlichen Worte ... (HBV 91/10) (C 740,16; Abschrift C 740,16a)

Theodor Fontane an Friedrich Witte, Berlin, 18.06.1893. 4° 2 Bl. (1 Bg.)=1r–2v
Text.

Regest: Begrüßung Wittes, der heil und gesund wieder in Berlin ist; Kommentar zum Wahldebakel der Fortschrittspartei, für das Fontane Eugen Richter verantwortlich macht. (HBV nicht verzeichnet) (C 740,17)

Theodor Fontane an Anna Witte, Berlin, 31.07.1893. 4° 2 Bl. (1 Bg.)=1r, 2v Text, 1v–2r leer

Regest: Kondolenz, Friedrich Witte war am 31. Juli 1893 in Warnemünde gestorben. (HBV nicht verzeichnet) (C 740,18)

Zwei Briefe Fontanes als Sekretär der Akademie der Künste, vermutlich an denselben Adressaten

Sehr geehrter Herr. Berlin, 26.06.1876; eh.Br.m.U. 2 Bl., 21,6x14 cm=1r Text, 1v–2v leer

Regest: Bitte um einen Besuch bei Friedrich Hitzig in den nächsten Tagen. (HBV nicht verzeichnet) (D 152)

Sehr geehrter Herr. Berlin, 30.06.1876; eh.Br.m.U. 2 Bl., 21,6x14 cm=1r Text, 1v–2v leer

Regest: Vereinbarung eines Termins mit Friedrich Hitzig für den 1. Juli 1876. (HBV nicht verzeichnet) (D 153)

Einzelstücke

Theodor Fontane an Wilhelm Lübke, Brotbaude bei Krummhübel, 07.09.1890; eh.Br.m.U. 2 Bl., 20,5x14,3 cm=1r, 2v Text, 1v–2r leer.

Regest: Bericht über die Lektüre der Lebenserinnerungen von Wilhelm und Peter Lübke. (HBV nicht verzeichnet) (C 749)

Theodor Fontane an Anna Trumpff, Berlin, 01.08.1890; eh.Br.m.U. 2 Bl., 22x14,3 cm=1r Text, 1v–2v leer. Incipit: Empfangen Sie unser aller herzlichste Glückwünsche zur Verlobung nun auch des jüngsten Fräuleins Tochter ... (HBV nicht verzeichnet) (C 748)

Primärliteratur

Fontane, Theodor: Irrungen, Wirrungen. Hollfeld: C. Bange Verlag 2020. 192 S. (Hamburger Lesehafte Plus. Königs Materialien; 508) (B 1206)

Fontane, Theodor: Unterm Birnbaum. Hrsg. von Christine Hehle. Ditzingen: Reclam 2019. 167 S. (Reclams Universal-Bibliothek; 19603) (B 1197)

Sekundärliteratur

Bauer, Matthias: Stadt-Parcour und Stadt-Diskurs oder: Mit Fontane durch London. In: Ders. (Hrsg.), *Der Stadt- und Modernitätsdiskurs in Europa. Moderne und Antimoderne II*. Hamburg: Igel 2019, S. 13–37 (Z 2019,22)

Begemann, Christian: Res und Realismus. Dinge im Gedicht zwischen Objektivierung und Animismus (Fontane und Storm). In: *Lyrik des Realismus*. Hrsg.: Christian Begemann und Simon Bunke. Freiburg: Rombach 2019, S. 177–221. (B 1067)

Berbig, Roland: Fontane und ... Fontane. Ein Schriftsteller pur et simple.

Theodor Fontanes literarische Selbst(er)findung 1870/71. In: *Fontane Blätter* 108 (2019), S. 66–85. (P 2)

- Biskup, Rafał: »... er wurde ein Junger und ist doch ein Alter geblieben.« Nachrufe auf Theodor Fontane in der schlesischen Presse. In: *Silesia Nova* 16 (2019) 2, S. 105–113. (P 26)
- Bohnenkamp, Lennart: [Rez. dreier Biographien] Zimmermann, Hans-Dieter: Theodor Fontane. Der Romancier Preußens. München: Beck 2019; D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018; Dieterle, Regina: Theodor Fontane. Biografie. München: Hanser 2018. In: <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-28803>, 5 S. (Z 2020,1)
- Brosig, Maria (Hrsg.): Rückblick: Ein Besuch im Theodor-Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek am 30. Dezember 1969 anlässlich des 150. Geburtstages Theodor Fontanes. Transkription einer Radiosendung des Rundfunks der DDR (Deutschlandsender). In: *Fontane Blätter* 108 (2019), S. 50–63. (P 2)
- Bunke, Simon: »Wie ein Lichtstreif durch den Nebel es blitzt«. Subjektivität, Wahrnehmung und gespenstischer Realismus in Fontanes »Der 6. November 1632«. In: *Lyrik des Realismus*. Hrsg.: Christian Begemann und Simon Bunke. Freiburg: Rombach 2019, S. 267–282. (B 1067)
- Eberhardt, Otto: Fontanes »Irrungen, Wirrungen« als Werk des poetischen Realismus. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 251 (2014) 2, S. 283–309. (Z 2014,12)
- Fischer, Hubertus: Gelegenheit macht Lieder – Theodor Fontanes »Du Adland« und das »Beuth-Fest« am 13. Mai 1861. In: *Fontane Blätter* 108 (2019), S. 86–102. (P 2)
- Gfrereis, Heike (Hrsg.): fontane.200/Autor. Das Bilder-Wörter-Stimmen-Lesebuch. Berlin: vbb Verlag für Berlin-Brandenburg 2019. 199 S. 27 cm : zahlr. Abb. [zur Ausstellung in Neuruppin] (C 169)
- Holzner, Johann; Regina Dieterle: Theodor Fontane. Biographie. München: Carl Hanser Verlag 2018; Hans Dieter Zimmermann: Theodor Fontane. Der Romancier Preußens. München: C. H. Beck 2019. In: *Fontane Blätter* 108 (2019), S. 154–158. (P 2)
- Kittlmann, Jana; Iwan-Michelangelo D'Aprile: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Hamburg: Rowohlt 2018. In: *Fontane Blätter* 108 (2019), S. 158–162. (P 2)
- Kupko, Camillo: Fontanes Heimat. Einst und Jetzt. Hrsg. Frank Mangelsdorf. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2019. 85 S. (B 1089)
- Lehmann, Jörn: Mit Fontane entlang der Oberen Havel: Geschichte und Geschichten. Hrsg. von der Lokalen Aktionsgruppe (LAG) Obere Havel e.V. anlässlich »fontane.200«. Karwe: Edition Rieger 2019. 151 S. (B 1117)
- Lowsky, Martin: Theodor Fontane hat Angst vor dem Judentum. Hans-Peter Fischers neue Studie über »Irrungen, Wirrungen« bietet provozierende Erkenntnisse. In: *literaturkritik.de* (2019) 9, S. 105–108. (P 73)
- Lowsky, Martin: Theodor Fontane im Umkreis von Romantik, Aufklärung, Goethe und Beckett. Ein Sammelband von Hanna Delf von Wolzogen und Richard Faber präsentiert den großen Realisten unter den verschiedensten Aspekten. In: *literaturkritik.de* (2019) 9, S. 102–105. (P 73)
- Möller, Klaus-Peter: Ein Connaisseur mit Laienauge. Carmen Aus der Au über Theodor Fontane als Kunstkritiker. In: *literaturkritik.de* (2019) 9, S. 108–111. (P 73)

- Möller, Klaus-Peter: Fontanes Theaterkritiken in der GBA. Eine kritische Würdigung und Einordnung. Berlin: Aufbau Verlag 2018. In: Fontane Blätter 108 (2019), S. 163–172. (P 2)
- Möller, Klaus-Peter: Parkettplatz 23. Die besten Theaterkritiken Fontanes in einer neuen to-go-Edition. In: literaturkritik.de (2019) 2, S. 117–120. (P 73)
- Möller, Klaus-Peter: Theodor Fontane als »Charakterkopf aus dem modernen Berlin«. Fontane Blätter 108 (2019), S. 22–32. (P 2)
- Möller, Klaus-Peter: Im Sand der Mark. Till Sailer begibt sich auf die Spuren von Fontane und findet eigene Geschichten. Till Sailer, Wegspur Fontane. Eine Nachlese im Ruppiner Land mit Fotos von Elke Lang. vbb verlag 2019. In: Lesart 26 (2019) 3, S. 62. (Z 2019,18)
- Möller, Klaus-Peter: Lektüreaufgabe für Jahre. Neue Fontane-Bücher im Jubiläumsjahr 2019: eine Umschau. In: Lesart 26 (2019) 4, S. 34–35. (Z 2013,19)
- Mülder-Bach, Inka: Poesie als Prosa oder: »auswendig« und »intus«. Verseinlagen in Fontanes Romanen. In: Lyrik des Realismus. Hrsg.: Christian Begemann und Simon Bunke. Freiburg: Rombach 2019, S. 351–372. (B 1067)
- Muhs, Rudolf (Hrsg.): »Meine beiden Freunde: Goethe und Fontane«. Johannes Popitz' Aufzeichnungen aus der Todeszelle. In: Fontane Blätter 108 (2019), S. 33–49. (P 2)
- Pacholski, Jan: Was hat Polen mit Fontane zu tun? In: Silesia Nova 16 (2019) 2, S. 63–76. (P 26)
- Panecke, Volker: Kapitän Backhusen und die »Sphinx«. Eine Spurensuche in der literarischen Welt Theodor Fontanes. In: Fontane Blätter 108 (2019), S. 144–152. (P 2)
- Passavant, Nicolas von: Poetik des »Cynismus«. Literarische und politische Agonistik in der Gründerzeit bei Vischer, Fontane und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 59 (2017), S. 81–103. (P 6)
- Pusch, Peter: Neuruppin und Fontane. Eine Dokumentation. Neuruppin: Regional-Verlag 2019. 148 S. : zahlr. Ill. (B 1101)
- Redlich, Julianna: Einst obszön, heute klassisch: »Irrungen, Wirrungen«. »Natürlichkeit« und »Künstlichkeit« im Berliner Roman Theodor Fontanes. In: Silesia Nova 16 (2019) 2, S. 77–86. (P 26)
- Schoeps, Julius H.: »Kommen Sie, Fontane!« Der märkische Schriftsteller und sein ambivalentes Verhältnis Juden gegenüber. In: Zeitschr. für Religions- und Geistesgeschichte 72 (2020) 1, S. 84–86. (Z 2020,3)
- Seifert, Dietmar: Theodor Fontane und Sachsen-Anhalt. Eine Würdigung des Schriftstellers zu seinem 200. Geburtstag aus medizinischer Sicht. In: Ärzteblatt Sachsen-Anhalt 30 (2019) 5, S. 53–54. (Z 2019,5)
- Seiler, Bernd: Fontanes Arbeitsumgebung in der Potsdamer Straße. In: Fontane Blätter 108 (2019), S. 103–127. (P 2)
- Selbmann, Rolf: »Nur ein Neufundländer.« Zu Fontanes Strategie realistischen Erzählens – demonstriert an einem abseitigen Beispiel. In: Fontane Blätter 108 (2019), S. 128–141. (P 2)
- Selbmann, Rolf: Verunsicherte Wahrnehmung. Drei realistische Gedichte und ihre Epoche (Mörrike, Keller, Fontane). In: Lyrik des Realismus. Hrsg.: Christian Begemann und Simon Bunke. Freiburg: Rombach 2019, S. 253–266. (B 1067)

- Tetzlaff, Stefan: Überlegungen zu »prekären« Literaturen am Beispiel von Theodor Fontane, Ernst Eckstein und Paul Lindau. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2018), S. 70–90. (P 6)
- Tietz, Horst-Dieter: Theodor Fontane – sein Blick auf die Gesellschaft und Technik. Zum 200. Geburtstag: auf der Spur in seinen Werken. In: ZfP-Zeitung. Zeitschr. der DACH Gesellschaften DGZfP, ÖGfZP und SGZP 168 (2020), S. 7. (Z 2020,2)
- White, Michael: Lyrik als Ort ästhetischer Praxis: Theodor Fontanes »Herbstlied«. In: Lyrik des Realismus. Hrsg.: Christian Begemann und Simon Bunke. Freiburg: Rombach 2019, S. 283–302. (B 1067)
- Wolpert, Georg: »Ich kann den Tag nicht wie jeden andern vorübergehn lassen«. In: Fontane Blätter 108 (2019), S. 8–21. (P 2)

Informationen

Autorenverzeichnis

Dr. Tilli Charlotte Reinhardt, geb. 1962; Studium der Agrarwissenschaften, selbständig, weitere Arbeitsschwerpunkte: Nachlass Josua-Leander Gampp (1889–1969, Maler und Grafiker) und Autographensammlung Anna Rautenberg.

Christoph Wegmann, geb. 1948; lebt in Basel, unterrichtete an Gymnasien und in der Erwachsenenbildung; Essays, Rezensionen, Lyrik, Lesebücher. *Antiphon*. Gedichtzyklus in: *MÄD BOOK 5*, Basel 2015; *Der Kanzler und die Sängerin*. Aus *Theodor Fontanes »Musée imaginaire« (SINN UND FORM 2018/1)*; *Der Bilderfex*. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Berlin 2019.

Dr. habil. Oliver Sill, geb. 1957; Studium der Germanistik, Geschichte und Erziehungswissenschaften; 1990 Promotion in Münster; 2000 Habilitation an der Universität Duisburg; Dozent an der Universität Münster; zahlreiche Aufsätze und Buchveröffentlichungen zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zur Gegenwartsliteratur.

Dr. Nils C. Ritter, geb. 1978; Wissenschaftlicher Koordinator des Graduiertenkollegs 2190 »Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen« am Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu Berlin. Studium der Archäologie und Germanistik. Promotion 2008. Publikationen zu material culture, Literatur und Wissen, Sammlungs-, Bild- und Literaturgeschichte, antike Glyptik, religiöse Ikonographie aus dem Umfeld des Alten Testaments. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts (Stifter, Raabe, Fontane), kleine literarische Formen, Lyrik der Moderne.

Rudolf Muhs, Studium in Freiburg i.Br. und Edinburgh; Dozent für Deutsche Geschichte an der Universität London, Royal Holloway College; Mitherausgeber von *Fontanes Londoner Tagebüchern* und von *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes London*.

Prof. Dr. James Bade, geb. 1950; Studium German and English Language and Literatur in Wellington und Zürich; Professor Emeritus der Universität Auckland, Neuseeland; Co-Direktor des dortigen Forschungszentrums für deutsch-pazifische Beziehungen; Vorstandsmitglied der Goethe-Gesellschaft Wellington; Vorsitzender der Goethe-Gesellschaft Auckland 2000–2012. Neben Veröffentlichungen zu Fontane und Thomas Mann Arbeiten zu deutschsprachigen Siedlern und Forschungsreisenden im Südpazifik.

- Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Michael Stolleis, geb. 1941; Studium der Rechtswissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte in Heidelberg und Würzburg. Promotion 1967, Habilitation 1973 in München. 1991 Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1991 Direktor des Max-Planck-Instituts für europäische Rechtsgeschichte (MPIER). Mitglied zahlreicher in- und ausländischer wissenschaftlicher Akademien. Hauptarbeitsgebiete in den Bereichen Öffentliches Recht (Sozialrecht), Juristische Zeitgeschichte und Neuere Rechtsgeschichte.
- Dr. rer. pol. Joachim Kleine, geb. 1930 in Penig/Sa.; Berufsoffizier der NVA, zuletzt Oberst, Militärhistoriker und -analytiker. Wohnhaft in Zeuthen seit 1960. Erste regionalgeschichtliche und Fontanestudien in den 70er Jahren; 1985 Gründer und Leiter des Theodor-Fontane-Kreises Zeuthen. Publizierte u. a. *Die Hankels auf Hankels Ablage. Wo Fontane in der Sommerfrische war* (1999).
- Dr. Philipp Böttcher, geb. 1986; wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin; Mitglied im Redaktionsbeirat der *Fontane Blätter*. Promotion mit einer Arbeit zu Gustav Freytag und der realistischen Literaturprogrammatik (*Gustav Freytag – Konstellationen des Realismus*. Berlin 2018). Weitere Veröffentlichungen u. a. zu Theodor Fontane, Berthold Auerbach, Ludwig Tieck, Walter Kempowski, Peter Rühmkorf, Ulrike Draesner, Thomas Kling, Saša Stanišić.
- Dr. Lutz Hermann Görgens, geb. 1951; Studium Literatur und Geschichte in Köln, Zürich, Paris und Tübingen. 1976 DAAD-Lektor in Bradford. 1978–2017 im Auswärtigen Dienst; u. a. in Algier, Tunis, Mexiko, Washington, Boston, Ankara, Atlanta und Tokyo; zuletzt Botschafter in Port-of-Spain (Trinidad und Tobago). Letzte Veröffentlichung: *Humboldt's Example*, in: *Amerikastudien* 51 (2006) 1.
- Prof. Dr. Joseph A. Kruse, geb. 1944; Studium der Germanistik, Geschichte und kath. Theologie in Bonn; von 1975–2009 Direktor des Heinrich-Heine-Instituts in Düsseldorf. 1986 Honorarprofessor an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; seit 2014 im Vorstand der Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theodor-Fontane-Archivs in Potsdam; zahlreiche Herausgaben und Veröffentlichungen zur neueren Literatur- und Kulturgeschichte, zuletzt *Heine und die Folgen* (2016); *Friedrich Spee / Ricarda Huch* (Spee-Jb. 2016/17), *Über Heines Fragmente* (in: *Formen ins Offene*. Hrsg. H. Delf v. Wolzogen/Ch. Hehle 2018), »Prügelknaben«: *Luther, Moritz und Heine* (Heine-Jb. 2019); *Albert Vigoleis Thelen* (Flandziu 2/2019); *Simon von Geldern, der Morgenländer* (in: *Grenzgänger*, hrsg. J.H. Schoeps/Th.L. Gertzen 2020).

Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs

Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus-Verlag 2019. 640 S. 450 Ill. € 60 (Im Buchhandel erhältlich)

Fontanes Briefe im Kontext. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Andreas Köstler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 284 S. (Fontaneana; 16) € 38 (Im Buchhandel erhältlich)

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

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

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

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

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

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

Leuchtfeuer. 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: Königshausen & Neumann 2000. Gesamtpreis € 102,00 (Im Buchhandel erhältlich)
I. Der Preuße. Die Juden. Das Nationale. 324 S. Einzelpreis € 44,00
II. Sprache. Ich. Roman. Frau. 261 S. Einzelpreis € 40,00
III. Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne. 311 S. Einzelpreis € 44,00

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

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

Publikationen der Theodor Fontane Gesellschaft

- Bauer, Milena: Die Landpartie in den Romanen Theodor Fontanes. Ritualisierte Grenzgänge. (Schriften der Fontane Gesellschaft Bd. 12) Berlin: de Gruyter 2018. VIII; 358 S. (Im Buchhandel: € 99,95)
- Aus der Au, Carmen: Theodor Fontane als Kunstkritiker. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 11) Berlin: de Gruyter 2017. XI, 446 S. (Im Buchhandel: € 99,95)
- Dunkel, Alexandra: Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 10). Berlin: de Gruyter 2015. 290 S. *Sonderpreis: € 44,95 (Im Buchhandel: € 89,95)
- Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus [Fontane, Raabe u.a.]. Hrsg. von Roland Berbig und Dirk Göttsche. (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 1/3/5/11/13/14/16 sind herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv [vgl. Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs, S. 188 ff.].

- »Die Gartenkunst« Jg. 21/ 2009 Heft 1: Frühjahrssymposium »Landschaftsbilder – Theodor Fontane und die Gartenkunst«. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft. 162 S. € 40,00
- »Die Decadence ist da«. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft vom 24. bis 26. Mai 2001 in München. Hrsg. von Gabriele Radecke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. 149 S. € 22,00
- Fontane und Potsdam. Hrsg. von der Theodor Fontane Gesellschaft, dem Berliner Bibliophilen Abend und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Konzeption und Gestaltung: Werner Schuder, begleitende Texte: Gisela Heller. Berlin 1993. (Jahresgabe/Berliner Bibliophilen Abend 1994). 93 S. (Vergriffen)
- »Theodor Fontane hat es aus geschrieben 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 Ruppin KG Pusch & Co., Neuruppin. 64 S. € 5,00 (Zu beziehen bei der Geschäftsstelle der Theodor Fontane Gesellschaft)

Fontane Blätter im Abonnement

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

Ferner sind erhältlich:
Das Register für *Fontane Blätter* 1/1965 – 57/1994.
126 S., das Inhaltsverzeichnis der Hefte 1/1965 – 106/2018.
31 S. (je € 2,00) sowie eine Angebotsliste älterer, noch lieferbarer Hefte. Den aktuellen Stand erfahren Sie unter www.fontanearchiv.de

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

Richtlinien für Autoren der *Fontane Blätter*

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

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

1. Manuskript

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

2. Texteinrichtung

Text: Fließtext (ohne Silbentrennung), linksbündig.

Absätze: Einzug der ersten Zeile ohne vorherige Leerzeile.

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

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

3. Zitate

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

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

Zitate über mehr als 4 Zeilen bitte wie Absätze behandeln.

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

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

4. Anmerkungen

Anmerkungen bitte als Endnoten in fortlaufender Zählung formatieren.

Endnotenziffern im Text hochgestellt, ohne Klammer oder Punkt. Endnoten

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

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

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

Zitierweise in den Anmerkungen:

Selbständige Literatur:

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

Unselbständige Literatur:

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

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

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

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

Verweise: vgl.

5. Editionen

Beabsichtigen Sie die Edition von Briefen/Texten nach Handschriften oder

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

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

6. Siglen und Abkürzungen

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

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

FBG (Fontane Bibliographie) Wolfgang Rasch: *Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung*. In Verbindung mit der Humboldt-Universität zu Berlin

und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam hrsg. von Ernst Osterkamp und Hanna Delf von Wolzogen. 3 Bde. Berlin, New York: de Gruyter 2006.

FChronik (Fontane Chronik) Roland Berbig: *Theodor Fontane Chronik*. 5 Bde. Berlin, New York: de Gruyter 2010.

GBA (Große Brandenburger Ausgabe) Begründet und hrsg. von Gotthard Erler. Fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering. Berlin: Aufbau-Verlag 1994 ff. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S. XX)

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

HBV (Hanser Briefverzeichnis) *Die Briefe Theodor Fontanes. Verzeichnis und Register*. Hrsg. von Charlotte Jolles und Walter Müller-Seidel. München: Hanser 1987.

HFA (Hanser Fontane-Ausgabe) *Werke, Schriften und Briefe* [zuerst unter dem Titel *Sämtliche Werke*]. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München: Hanser 1962–1997. (Abteilung, Bd. evtl. Aufl. Jahr, S. XX)

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

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

Bsp.: Theodor Fontane: *Geschwisterliebe*. In: NFA XXIV. 1975, S. 9–39.

Prop (Propyläen Briefausgabe) *Briefe*. I–IV. Hrsg. von Kurt Schreinert. Zu Ende geführt u. mit einem Nachwort versehen von Charlotte Jolles. Berlin: Propyläen 1968–1971.

TFA Theodor-Fontane-Archiv Potsdam

Bl. Blatt

eh. eigenhändig

Hrsg. Herausgeber(in)

hrsg. herausgegeben

Hs. Handschrift

hs. handschriftlich

m.U. mit Unterschrift

o.O. ohne Ort

o.D. ohne Datum

Ts. Typoskript

7. Abbildungen

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

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

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

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

Impressum

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

Redaktion: Peter Schaefer, Potsdam; Vanessa Brandes, Berlin

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

Sitz der Redaktion: Theodor-Fontane-Archiv Potsdam

Anschriften:

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

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

Koordination: Vanessa Brandes

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

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

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

Umschlagentwurf, Typographie: Patricia Müller | weite Kreise

Satz: Una Holle Mohr

Druck: Königsdruck, Berlin

Verlag: Theodor-Fontane-Archiv

