
113 | 2022

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

Einem Freunde in Odessa.

Titel eines Gedichts Theodor Fontanes
an Wilhelm Wolfsohn, Februar 1844

5 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

8 An wen schrieb Theodor Fontane?

Eberhard Siebert

12 Fontane auf Französisch.

Die erste französische Übersetzung von *Kriegs-
gefangen* und *Téodor de Wyzewas* originelles
Autorenporträt von 1891

*Eingeleitet und übersetzt von Iwan-Michelangelo D'Aprile
und Mathilde Lerenard*

Literaturgeschichtliches, Interpretationen, Kontexte

34 »Professor=Krankenpfleger«.

Friedrich Eggers' »Wochenzettel«-Notizen von
seiner Frankreich-Reise im Herbst 1870

Roland Berbig

49 Mit 180 Jahren Verspätung.

Zur Veröffentlichung von Theodor Fontanes
Übersetzung von Catherine Gores Roman
Abednego the Money-Lender (1842)

Iwan-Michelangelo D'Aprile

66 Prätexte mit poetischem Mehrwert?

Theodor Fontanes Rezeption zweier Boulevardstücke
von Ernst Wichert

*Rolf Parr*86 Theodor Fontane in der *Preßburger Zeitung**Klára Prešnajderová*

101 »Die weisen Augen des Theodor Fontane.«

Textbezüge zwischen dem Werk Theodor Fontanes und
Gabriele Tergits Familienchronik *Effingers* (1951)

Oliver Sill

Freie Formen

- 130 Eine Fontane-Trouvaille. Das Geschenk des Wanderers
an seinen alten Lehrer Philipp Wackernagel
Georg Wolpert
- 140 Aufklärung zu einem Medaillon
Bernd W. Seiler

Rezensionen

- 150 Michael Maar: Die Schlange im Wolfspelz. Das
Geheimnis großer Literatur. Hamburg: Rowohlt 2020
Christine Hehle
- 153 Cornelia Zumbusch: Was keine Geschichte ist.
Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert.
Berlin: J. B. Metzler 2021
Hugo Aust
- 159 Catherine Gore: Der Geldverleiher. Ein viktorianischer
Roman. Übersetzt von Theodor Fontane. Ediert und
mit einer Einleitung versehen von Iwan-Michelangelo
D'Aprile. Berlin: Aufbau Verlag 2021
(Die Andere Bibliothek, Bd. 441)
Klaus-Peter Möller

Informationen

- 166 Autorenverzeichnis
- 168 Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs
- 171 Publikationen der Theodor Fontane Gesellschaft
- 174 *Fontane Blätter* im Abonnement
- 174 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der
Fontane Blätter

Impressum

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

das vorliegende Heft der *Fontane Blätter* bietet Ihnen nicht nur neue Einblicke in die akribischen Arbeiten der Fontane-Philologie und -Biographik, es führt Ihnen auch erneut die Internationalität unseres Autors vor: von Frankreich bis England, von Polen bis in die Slowakei.

Das Heft eröffnet mit einer kleinen Arbeit von Eberhard Siebert, der uns mitnimmt auf die Recherche nach einem bisher unbekanntem Adressaten eines Fontane-Briefs – und damit demonstriert, zu welchem Erfolg eine Übung in gelebter Fontane-Biographik führen kann. Ein bisher kaum beachtetes Dokument der internationalen Fontane-Rezeption stellen Iwan-Michelangelo D'Aprile und Mathilde Lerénard vor: Der französische Essay des polnischen Kritikers Téo-dor de Wyzewa ist dabei auch deshalb bemerkenswert, weil er Fontane durchaus originell als »naturalistischen Romancier« beschreibt.

Entstanden ist Wyzewas Essay anlässlich der ersten französischen Übersetzung von Fontanes autobiographischem Bericht *Kriegsgefangen*, in dem er von seiner Gefangenschaft während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 erzählt. Einer, der Fontane aus dieser Gefangenschaft befreien wollte, war Friedrich Eggers, der im Herbst 1870 nach Frankreich reiste, um mehr über den Verbleib seines Freundes herauszufinden. Roland Berbig hat sich auf Spurensuche im Nachlass von Eggers begeben, dessen Notizen von dieser Mission ausgewertet und dabei die Eggers-Würdigung in Fontanes Kriegsbuch in diesen Kontext gestellt. Lange Zeit nur im Archiv zu entdecken war auch ein frühes Zeugnis von Fontanes Auseinandersetzung mit der englischen Kultur. Erst seit dem vergangenen Jahr liegt Fontanes Übersetzung des Romans *Abednego the Money-Lender* von Catherine Gore als Buchausgabe vor – der Herausgeber Iwan-Michelangelo D'Aprile beleuchtet in seinem Beitrag noch einmal die Hintergründe dieser Romanübersetzung. Welches Fontane-Bild sich in den historischen Ausgaben der *Preßburger Zeitung* abzeichnet, die in der heutigen slowakischen Hauptstadt Bratislava

erschienen sind, legt Klára Prešnajderová auf der Grundlage einer systematischen Sichtung in ihrem Beitrag dar.

Zwei weitere Beiträge erkunden ausgehend von Fontane das produktive Wechselspiel der Rezeption. Oliver Sill blickt auf das jüngst neuentdeckte Werk von Gabriele Tergit, insbesondere auf die Familienchronik *Effingers* von 1951, und weist zahlreiche Textbezüge zu Fontanes Romanen nach. Demgegenüber schaut Rolf Parr in seinem Beitrag auf die produktive Rezeption von Boulevardstücken in Fontanes Romanen, die er nicht zuletzt als eine Selbstreflexions- und Profilierungsstrategie realistischen Schreibens deutet.

Von zwei kleineren Arbeiten werden wir ins Feld der historischen Realien geführt: Georg Wolpert präsentiert ein Widmungsexemplar für Fontanes Lehrer Philipp Wackernagel. Und Bernd W. Seiler resümiert, sortiert und korrigiert noch einmal den Wissensstand zu einem der Medaillons aus Fontanes Arbeitszimmer.

Ein weites Spektrum der aktuellen Fontane-Literatur durchschreiten die Rezensionen im vorliegenden Heft: Christine Hehle rezensiert Michael Maars einnehmende Stiluntersuchungen in *Die Schlange im Wolfspelz*; Hugo Aust bespricht die Monographie *Was keine Geschichte ist. Vorgeschiede und Literatur im 19. Jahrhundert* von Cornelia Zumbusch, und Klaus-Peter Möller stellt den Roman *Der Geldverleiher* von Catherine Gore in der Übersetzung Theodor Fontanes vor.

Auf friedlichere Zeiten hoffend, wünschen das Beste besonders auch unseren osteuropäischen Leserinnen und Lesern

Ihre Herausgeber

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

An wen schrieb Theodor Fontane?

Eberhard Siebert

Berlin 21. Mai 79.
Potsd. Str. 134. c.

Sehr geehrter Herr.

Pardon, daß ich Ihnen erst heute für Ihr hübsches Buch danke, das mir die Firma Schleiermacher vor etwa zwei Wochen schon zugeschickt. Ich wollte gern erst darin lesen, nicht bloß blättern, merke nun aber, daß ich vor den Ferien zu einer mußevollen Lektüre nicht kommen werde. Die Ziegler bedeutet mir den Verzicht einer ganzen Woche. Und »sie ist die erste nicht, und wird die letzte nicht sein.« Das Einzige, was sie mit Gretchen gemein hat. Ich nehme Ihr Buch im Juli mit nach Wernigerode und schreibe Ihnen von dort mehr.

Wollen Sie mich all den lieben Ihrigen empfehlen.

Ihr ganz ergebenster
Th. Fontane.

Den vorstehend abgedruckten Brief veröffentlichte Waltraud Stephan Anfang der 1970er-Jahre;¹ er war damals noch unbekannt wie sein Empfänger, der es bis heute geblieben ist.² Die Kenntnis des Briefs verdankte die Herausgeberin dem Remscheider Ehepaar Dr. Schulze-Röbbcke, das »ihn aus dem Nachlass ihres Vaters bzw. Schwiegervaters Prof. Dr. Alwin Knauer übernommen« hatte. Der Psychiater und Psychologe Knauer hatte in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in München zu einem Kreis von Künstlern, Wissenschaftlern und Schriftstellern gehört, zu dem auch Angehörige der Familie Huch zählten. Großes Interesse an Graphologie verband Knauer insbesondere mit Felix Huch, mit dem er in regem Austausch von Autographen stand, unter denen sich auch der obige Brief befunden haben mag. So vermutete denn Waltraud Stephan seinen Empfänger im Freundeskreis der Familie Huch, konnte Genaueres jedoch nicht ermitteln und resignierte. Also musste versucht werden, auf anderen Wegen zum Ziel zu gelangen.

Zunächst war zu fragen: Ist Fontane an anderer Stelle auf das Buch zu sprechen gekommen? Die Frage, der bereits Waltraud Stephan nachgegangen zu sein scheint, ist zu verneinen. Sowohl Briefe wie Tagebuch aus dem zeitlichen Umkreis des Mai 1879 schweigen. Hoffnung auf die Identifikation des Buches in Fontanes Bibliothek durfte man sich nicht machen. Unverlangt eingesandte Bücher wurden auf dem Hängeboden deponiert und später verbrannt, sofern nicht zuvor junge Literatur-Liebhaber Interessantes herausgesucht und vor dem Feuer bewahrt hatten. Diese Reminiszenz hat Theodor Fontanes Patensohn Hans Sternheim im Jahre 1927 überliefert.³

Einziger konkreter Anknüpfungspunkt ist die Nennung einer Firma Schleiermacher. Die Recherchen ergaben: Am 15. Dezember 1876 wurde eine Firma L. Schleiermacher, Verlagsbuchhandlung und Antiquariat, gegründet; die Anschrift lautete Berlin W, Leipziger Str. 109.⁴ Der nächste Schritt war es, die Publikationen des Verlages Schleiermacher aus dem Jahre 1879 festzustellen. An der Durchsicht der Bände 21 und 22 von Kayzers *Bücher-Lexikon*, die die Neuerscheinungen der Jahre 1877 bis 1882 enthalten,⁵ führte kein Weg vorbei. Es war ein extrem zeitaufwändiges Unternehmen. Verteilt auf kleine Portionen über einen längeren Zeitraum, immer wieder unterbrochen durch Zweifel an der Verhältnismäßigkeit von Aufwand und möglichem Ergebnis, konnte die Durchsicht endlich abgeschlossen werden. Heute hätte bzw. hat man es bequemer. Der online-Verbundkatalog *K10 Plus* erlaubt eine kombinierte Suchanfrage nach Verlag und Jahr.⁶ Allerdings ist dabei ein möglicherweise unvollständiges Ergebnis in Rechnung zu stellen: Der Vergleich der Trefferzahlen erbrachte bei Kayser zwei Titel zusätzlich. (Nebenbei bemerkt: Auch die Frage, ob denn Kayzers *Vollständiges Bücher-Lexikon* hält, was sein Titel verspricht, wird wohl niemandem guten Gewissens bejahen wollen.)

Die Firma Schleiermacher war anscheinend ein eher kleiner Verlag. Mit rund zwanzig für das Jahr 1879 angezeigten Büchern war seine Produktion recht übersichtlich. Ohne die Publikationen anonymer und korporativer Verfasser sowie einer Verfasserin, ohne zweite Auflagen und ein neu herausgegebenes Andachtsbuch aus dem 17. Jahrhundert, die als Zusendungen an Fontane so gut wie bzw. gänzlich auszuschließen waren, blieben neun Titel übrig. Sie verteilten sich auf die folgenden sechs Verfasser:

Bleibtreu, Carl
 Goltz, Hermann
 Laacke, Karl Christian Friedrich
 Lommatzsch, Siegfried
 Stüler, Adolf
 Taylor, Bayard

Der gesuchte Brief-Adressat war schnell identifiziert. Ein Namensabgleich in dem umfangreichen Personen-Register der von Kurt Schreinert und Charlotte Jolles herausgegebenen Propyläen-Ausgabe der Briefe Fontanes⁷

ergab eindeutig: Carl Bleibtreu (1859–1928). Alle anderen Namen kommen dort nicht vor. Die Anrede »Sehr geehrter Herr« des bereits sechzigjährigen Fontane an den erst zwanzigjährigen Bleibtreu mag irritieren, aber diese Irritation ist durch eine Parallele zu entkräften. Ein Jahr später – die Verbindung scheint inzwischen etwas enger geworden zu sein – schrieb Fontane: »Sehr geehrter Herr und Freund.«⁸ Im Übrigen passt die Bitte, ihn »all den lieben Ihrigen« zu empfehlen, sehr gut zu der Mitteilung Schreiberts, Fontane habe »von Zeit zu Zeit gern im gastfreien Hause des Berliner Schlachtenmalers Georg Bleibtreu (1828–1892)«,⁹ des Vaters von Carl Bleibtreu, verkehrt.

Bei dem zugesandten Buch wird es sich um Bleibtreus Erstling *Gunnlaug Schlangenzunge. Eine Inselmär* gehandelt haben. Fontanes Urteil darüber kennen wir nicht, aber wir wissen aus einem Brief an Dr. Georg Friedländer vom 9. Juni 1885, dass er die im Jahre 1884 erschienenen Erzählungen *Dies irae* und *Wer weiß es?* als »freche Schmierereien« bezeichnet hat.¹⁰ Es sei nicht verschwiegen, dass Fontane vielleicht auch ein anderes Buch als die *Inselmär* erhalten haben könnte: die *Gedichte* von Bayard Taylor, »mit Bewilligung des Verfassers¹¹ übersetzt« von Carl Bleibtreu. Das halte ich allerdings für weniger wahrscheinlich.

Nun, da wir sicher sein dürfen, den Empfänger des Briefes vom 21. Mai 1879 zu kennen, wenden wir uns noch einmal der Provenienz-Frage zu. Wie oben erwähnt, hatte Waltraud Stephan den Adressaten unter den Freunden der Familie Huch vermutet. Die exemplarische Durchsicht zweier Bücher des Juristen und Schriftstellers Rudolf Huch¹² erbrachte keinerlei Hinweis auf Carl Bleibtreu; für einen weiteren Erinnerungsband von Rudolf Huch¹³ sowie für die autobiographischen Schriften von Ricarda Huch wäre diese Recherche noch zu leisten. Von Felix und Friedrich Huch scheint hingegen nichts Autobiographisches zu existieren – von letzterem wenigstens nichts für die Münchener Jahre.

Enttäuscht wurde auch die Erwartung, in *Kalliope*, dem Autographen-Verbundkatalog, einen Briefwechsel Bleibtreu-Huch aufzuspüren. Es mag sein, dass sich etwas findet, wenn eines Tages derzeit noch unerschlossene bzw. nicht konvertierte Korrespondenzen nachweisbar sein werden.¹⁴ Dennoch dürfen wir auch jetzt schon zufrieden sein: Selbst ohne die Klärung des Überlieferungsproblems ist die in der Überschrift gestellte Frage beantwortet.

Anmerkungen

1 *Fontane an Unbekannt. Ein unveröffentlichter Brief.* Mitgeteilt von Waltraud Stephan. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Bd. 46, 1972, S. 477 f.

2 Für diese Auskunft aus dem TFA vom 4. November 2021 danke ich Herrn Klaus-Peter Möller.

3 Wieder abgedruckt in: »*Erschrecken Sie nicht, ich bin es selbst*«. *Erinnerungen an Theodor Fontane.* Hrsg. von Wolfgang Rasch und Christine Hehle. Berlin 2003, S. 199 f. Für diesen Hinweis danke ich wiederum Herrn Klaus-Peter Möller.

4 *Allgemeines Adressbuch für den deutschen Buchhandel, den Antiquar-, Colportage-, Kunst-, Landkarten- und Musikalienhandel sowie verwandte Geschäftszweige.* Bearb. und hrsg. von Hermann Schulz. Jg. XLI. Leipzig 1879, S. 296.

5 Christian Gottlob Kayser: *Vollständiges Bücher-Lexikon. Ein Verzeichnis der seit dem Jahre 1750 im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Landkarten.* Bd. 21: 1877/82 und 22:1877/82. Leipzig 1883.

6 Für den Hinweis auf diese seit 2019 existierende Möglichkeit danke ich Frau Regine Beckmann (Staatsbibliothek zu Berlin).

7 In: Prop *Briefe.* IV, S. 405–438, hier S. 407.

8 Kurt Schreinert: *Allerlei Ungedrucktes über und von Theodor Fontane.* In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft.* Jg. 4. 1960, S. 375–399, hier S. 386.

9 Ebd., S. 385.

10 Theodor Fontane: *Briefe an Georg Friedländer.* Hrsg. und erl. von Kurt Schreinert. Heidelberg 1954, S. 10, 330.

11 Von Mai bis Dezember 1878 Gesandter der Vereinigten Staaten von Amerika in Berlin.

12 Rudolf Huch: *Eine Krise. Betrachtungen über die gegenwärtige Literatur.* München und Leipzig 1904; *Mein Leben.* Berlin 1935.

13 Rudolf Huch: *Aus einem engen Leben. Erinnerungen.* 1. und 2. Aufl. Leipzig 1924.

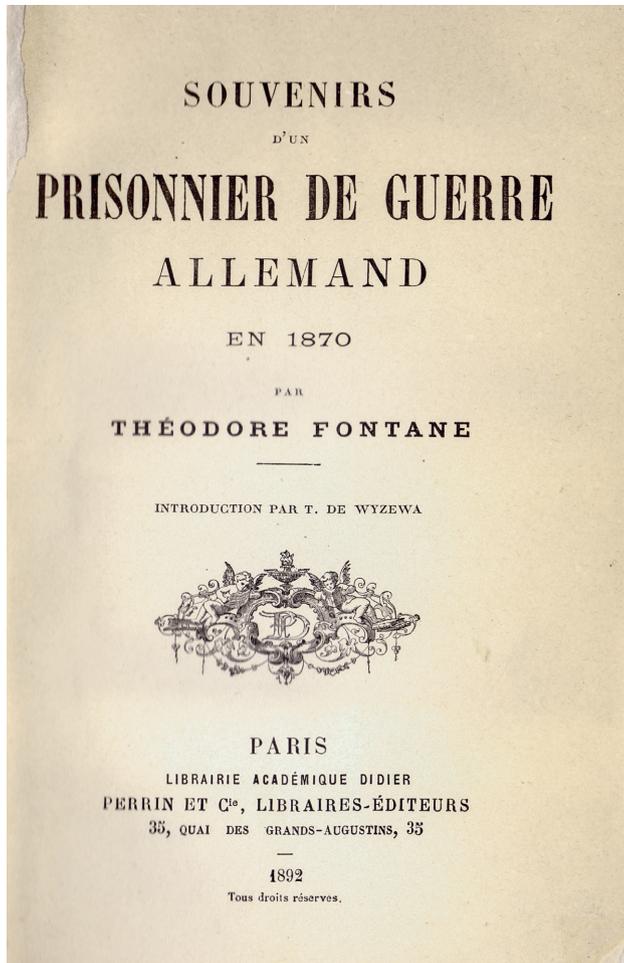
14 Für hilfreiche Auskünfte in diesem Zusammenhang bin ich Herrn Dr. Ralf Breslau (Staatsbibliothek zu Berlin) dankbar.

Fontane auf Französisch. Die erste französische Übersetzung von *Kriegsgefangen* und Téodor de Wyzewas originelles Autorenporträt von 1891

Eingeleitet und übersetzt von Iwan-Michelangelo D'Aprile und Mathilde Lerenard

Die französische Übersetzung von Fontanes autobiographischer Schrift *Kriegsgefangen. Erlebtes 1870* ist nicht nur die erste Übersetzung eines seiner Werke ins Französische, sondern zählt zu den frühesten internationalen Übersetzungen eines größeren Fontane-Werks überhaupt. Zuerst erschienen ist sie ab Dezember 1891 in der Kulturzeitschrift *Revue Bleue* und dann als Buch 1892 beim renommierten Pariser Verlag Perrin mit einer umfangreichen Einleitung von Téodore de Wyzewa unter dem Titel *Souvenirs d'un prisonnier de guerre allemand en 1870*.¹ Dass gerade ein Werk zum 1870er-Kriegskontext in Frankreich erstmals Aufmerksamkeit für Fontane weckte, erscheint auf den ersten Blick naheliegend. Gerade vor diesem Hintergrund aber erstaunt Wyzewas Einleitung. Weit über eine bloße Vorrede zu Fontanes Gefangenenbericht hinaus, der nur in einem Absatz kurz, wenn auch trefflich gewürdigt wird, bietet sie ein umfassendes Porträt des Autors bis hin zu seinem gerade erst Anfang 1890 auf Deutsch erschienenen letzten Roman *Stine*. Tatsächlich handelt es sich bei Wyzewas Einleitung um den wortgleichen Wiederabdruck seines die Erstveröffentlichung der Übersetzung begleitenden Autorenporträts in der *Revue Bleue* vom Dezember 1891 unter dem Titel *Un romancier naturaliste allemand*, der seinen Text weit treffender bezeichnet.² Hier wird deutlich, dass Wyzewa sich auf der Basis einer breiten Kenntnis von Fontanes Romanen für *Kriegsgefangen* interessierte und die Schrift zur Übersetzung empfahl. Die Übersetzung selbst hat dann Wyzewas Lektoratskollege bei Perrin, Jean Thorel, gefertigt.³

Als Téodor de Wyzewa (1862–1917) seinen Essay verfasste, stand er, gerade 29-jährig, noch am Anfang seiner Kritikerkarriere, die ihn zu einem der bedeutenden Akteure im Pariser Kulturbetrieb des Fin de Siècle und der beginnenden Moderne mit einem bemerkenswerten Gespür für nachhaltige literarische Trends werden lassen sollte.⁴ Geboren am 30. August 1862 im vom russischen Zarenreich annektierten östlichen Polen, stammte Théodore Wyzewski (den Namen de Wyzewa nahm er erst später als Kritikerpseudonym an) aus einer gut situierten Medizinerfamilie. Mit dem Vater, der nach



Titelblatt

einer ersten Emigration im Anschluss an den verlorenen Unabhängigkeitskrieg 1832 die französische Staatsangehörigkeit besaß, siedelte er als Achtjähriger nach Frankreich um, wo er sein Leben lang blieb. Nach der Schulzeit und einer kurzen Tätigkeit als Provinzlehrer ging er im Alter von Anfang Zwanzig nach Paris, um sich dort als Literaturkritiker selbstständig zu machen. Hier gründete er 1885 zusammen mit Édouard Dujardin die *Revue Wagnérienne*, die schnell zum wichtigsten Publikationsorgan der neuen Dichterbewegung der damals noch weitgehend unbekanntenen Symbolisten um Stéphane Mallarmé wurde. Wyzewa, der seine Artikel zu dieser Zeit nach

Iwan Gontscharows Romanfigur mit »Oblomowist von Montmartre« (»Oblomoviste montmartrois«)⁵ unterzeichnete, gehörte zu dessen frühesten Förderern. Nach zahlreichen Literaturkritiken in verschiedenen Kulturzeitschriften wurde er in den frühen 1890er-Jahren bei der renommierten *Revue des Deux Mondes* zum Ressortleiter für ausländische Literaturen und Cheflektor des Pariser Verlagshauses Perrin. Heute gilt er als einer der wichtigen Wegbereiter des modernen Romans, der nicht nur die großen russischen, polnischen, britischen, skandinavischen und deutschen Romanciers in Frankreich bekannt machte (mit Tolstoi, Gontscharow und Dostojewski an der Spitze seiner ästhetischen Werteskala), sondern im frühen 20. Jahrhundert auch zur Entdeckung von Romanautoren der Moderne wie André Gide und insbesondere Joseph Conrad und deren post-realistischen Poetiken beitrug.⁶ Den Ersten Weltkrieg überlebte Wyzewa nicht. Er starb 1917 in Paris an einer Überdosis Morphium – im selben Jahr wie Fontanes Tochter Martha und unter ähnlich ungeklärten Umständen zwischen Suizid und Unfall.

Umfassend hat Wyzewa sich auch mit der deutschsprachigen Literatur und Kultur – bei gleichzeitiger heftiger Abneigung gegen politisch-militärische oder kulturell-hegemoniale Großmachtsansprüche des preußisch-deutschen Kaiserreichs – beschäftigt.⁷ Angefangen bei seinen lebenslangen Helden Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, zu deren ersten Vermittlern in Frankreich Wyzewa gehörte, veröffentlichte er etwa Essays zu Heinrich Heine, Karoline von Günderrode oder Conrad Ferdinand Meyer.⁸ Eine mehr als 1000-seitige Mozart-Biographie, die er zusammen mit Georges de Saint-Foix verfasste, gilt bis heute als Standardwerk der frühen Mozart-Biographie.⁹ Als Ergebnis einer Ende der 1880er-Jahre unternommenen längeren Reise nach Deutschland schrieb Wyzewa darüber hinaus mehrere Reise-*feuilletons* und Kulturskizzen über das hassgeliebte Nachbarland (*La vie et*



Téodor de Wyzewa
im Juli 1889 in
Bayreuth. Skizze
von Jacques-Émile
Blanche

les moeurs dans l'Allemagne d'a présent; Berlin et les moeurs nouvelles), die 1895 unter dem Titel *Chez les Allemands* als Buch erschienen.¹⁰ Von dieser Reise stammt auch die abgebildete Zeichnung, die ihn – wie es sich für einen Oblomowisten gehört – liegend in Bayreuth zeigt. Zumindest flüchtig will er in Berlin auch Theodor Fontane begegnet sein, den er wie keinen anderen deutschsprachigen Romancier schätzte und über den er in der Folge mehrere Jahrzehnte lang in Frankreich berichten sollte.

Tatsächlich ist Wyzewas Fontane-Porträt von 1891 wohl die erste umfassendere literaturkritische Gesamtdarstellung von Fontanes Werk in einer anderen Sprache überhaupt – nicht verwunderlich angesichts der Tatsache, dass Fontane auch im deutschen Sprachraum überregional und als Romanautor überhaupt erst im Anschluss an *Irrungen, Wirrungen* und dann mit seinem 70. Geburtstag eine breitere Würdigung erfahren hat.¹¹ Vorgestellt wird der ganze Fontane: der hugenottische Hintergrund (vom katholischen Wyzewa nur spöttisch gestreift), der schreibende Apotheker, der Balladendichter, Journalist, Historiker und Reiseschriftsteller und nicht zuletzt der Entdecker und Promoter der Mark Brandenburg, dem es zu danken sei, dass inzwischen jeder Berliner Bankier eine Villa in der Mark habe und ganz Berlin der Mode der Mark folge (»Si tous les banquiers berlinois ont aujourd'hui une villa dans la Marche, si tout Berlin affecte d'être dans le style de la Marche, c'est à M. Fontane qu'en revient l'honneur.«, S. VI). Vor allem aber werden Fontanes Berliner Gesellschaftsromane von *L'Adultera* bis *Irrungen, Wirrungen* und *Stine* detailliert besprochen und sogleich in die Champions League des europäischen Romans aufgenommen – Wyzewas Vergleichsmaßstäbe sind neben den französischen Naturalisten in der Nachfolge Émile Zolas die großen russischen und britischen Romane Tolstois und Dostojewskis, Emily Brontës und Charles Dickens'.

Durch Wyzewas international geschulten Blick und die Chuzpe des sich noch auf dem umkämpften Pariser Kritikermarkt positionierenden Newcomers wird sein Essay zu einem originellen und auch bei heutiger Lektüre noch von Überraschungsmomenten sprühenden Rezeptionszeugnis. Während in Deutschland die jungen Naturalisten um Gerhart Hauptmann (Wyzewas Jahrgang) Fontane gerade erst als einen der ihren entdeckten, wird er bei Wyzewa schon als Vollender und Überwinder des Naturalismus gelesen. So habe Fontane das realistische oder naturalistische (in der französischen Tradition wird beides nicht scharf getrennt) Literaturprogramm zwar überhaupt erst für Deutschland entdeckt. Zugleich seien seine Romane aber naturalistischer – im Sinne von lebensechter – als die aller französischen Autoren inklusive Zolas (»La forme du roman de M. Fontane [...] est une forme plus absolument naturaliste que celle d'aucun roman français.«, S. XIII). Den Hauptunterschied leitet Wyzewa aus der einfachen Lektürebeobachtung ab, dass Fontane seine Figuren liebe, während die französischen Naturalisten die ihrigen hassen würden, weil sie sie als Abbilder

einer als schlecht erfahrenen Realität konzipierten. Fontane hingegen sei sich der poetischen Differenz seiner Romanfiguren bei aller realistischen Darstellung jederzeit bewusst (»M. Fontaine aime ses personnages, mais il n'oublie jamais qu'il les invente.«, S. XVIII). Indem seine Romane die Lebens- und Schreiberfahrung des über 60-Jährigen mit dem Enthusiasmus und der Frische des späten Debütanten vereinten, würden sie ihre ganz eigene verborgene Poesie (»une poésie secrète«, S. XX) entwickeln, die sie über ihre französischen Vorgänger erhebe. Während der französische Naturalismus bereits der Vergangenheit angehöre, wiesen Fontanes Romane damit in die Zukunft. Wyzewas Einführung in Fontanes Werk endet mit dem Fanfarenstoß, dass Fontane neben Friedrich Nietzsche der bedeutendste der gegenwärtigen deutschen Schriftsteller sei, ja sogar, dass es sich bei diesen beiden um die einzigen bemerkenswerten deutschen Schriftsteller der Gegenwart handle (»c'est vraiment les deux écrivains les plus remarquables, les deux seuls écrivains remarquables de l'Allemagne contemporaine«, S. XXII). Fontane und Nietzsche als Dioskuren des späten 19. Jahrhunderts – schwerlich wird man eine solche Zusammenstellung in dieser pointierten Zuspitzung in anderen zeitgenössischen oder auch späteren Hitlisten finden (es sei denn, Otto Brahm, Lou Andreas Salomé, Fritz Mauthner und Stanislaw Przybyszewski hätten gemeinsam einen Fontane-Essay verfasst). Dass beide – Fontane und Nietzsche – zu den Kritikern der deutschen kulturellen Überlegenheitsansprüche im Zuge der Reichsgründung gehörten, mag bei Wyzewa darüber hinaus eine Rolle spielen.

Sicherlich ist Wyzewas Aufwertung Fontanes gegenüber dem französischen Naturalismus von seinen eigenen ästhetischen Wertestandards geprägt, deren Maßstäbe Tolstois Anti-Intellektualismus sowie dessen Idealisierung der Simplizität einerseits und eine symbolistisch geschulte Realismuskritik andererseits bilden. Auch wird man seine Abhandlung sowohl hinsichtlich der biographischen und werkgeschichtlichen Faktentreue als auch bezüglich seiner Kenntnisse des Literaturbetriebs des Kaiserreichs (so etwa in der Überschätzung der Bedeutung des von Fontane und der modernen Literatengeneration durchaus widersprüchlich wahrgenommenen Schillerpreises¹²) großzügig lesen und »fünf gerade« sein lassen. Hier bleibt sie vor allem historisches Zeugnis einer frühen internationalen Wahrnehmung des Autors. Andererseits gewinnt sein Essay gerade hieraus seinen originellen Charme, der ihn neben Konrad Albertis Dichterporträt von 1890 oder Richard Moritz Meyers literaturgeschichtlicher Würdigung Fontanes von 1900 zu den auch heute noch mit Gewinn lesbaren frühen Rezeptionseugnissen werden lässt.¹³ Und wenn die Forschung im 21. Jahrhundert Fontanes spezifischen poetischen Realismus zunehmend nicht mehr als bloßes Vorläufer- und Gegenprogramm zu den literarischen Entwicklungen des Naturalismus, der Décadence und der ästhetischen Moderne versteht, findet sie in Wyzewas Essay einen frühen Vorläufer.¹⁴

Wyzewas Interesse an Fontane ließ auch in der Folge nicht nach. Bis in sein letztes Lebensjahrzehnt verfolgte er wichtige Neuerscheinungen und machte durch Besprechungen in Frankreich auf sie aufmerksam. 1898 veröffentlichte er in den *Revue étrangères* eine umfangreiche Besprechung von Fontanes letztem Roman *Der Stechlin* als dessen literarisches Testament.¹⁵ Er hat wesentlich dazu beigetragen, dass das französische Publikum schon früh sehr viel von Fontane kennenlernen konnte: Neben weiteren autobiographischen Schriften Fontanes – 1894 folgten die *Kinderjahre* in der *Revue Bleue*, 1895 Fontanes Erinnerungen an die Märzrevolution 1848 in der vier-sprachigen Literaturzeitschrift *Cosmopolis* – erschien zwei weitere Jahre später, im Jahr 1900, mit *Effi Briest* auch die erste französische Übersetzung eines Fontane-Romans in der literarischen Monatszeitschrift *Le Monde moderne* (1902 dann als Buch im Berliner Verlag von Friedrich Fontane). 1905 veröffentlichte Wyzewa anlässlich des Erscheinens der ersten Ausgabe von Fontanes Briefen eine weitere Besprechung unter dem Titel *Un homme de lettres allemand* in der *Revue des Deux Mondes*, in der er – im Einklang mit allen späteren Kennerinnen und Kennern – Fontanes Briefe als einen bedeutenden Werkbestandteil mit ganz eigenen poetischen Potenzen ausweist.¹⁶ Auch die zweite Sammlung der Briefe von 1910 blieb dank Wyzewa in Frankreich nicht unbemerkt.¹⁷

Das spätere, von Heinrich und Thomas Mann überlieferte Diktum über Fontane als einen spezifisch preußisch-französischen Autor, der nicht zuletzt durch diese Prägung den deutschen Roman auf europäisches Niveau gebracht habe, findet sich hier schon vorformuliert:

[...] de tous les romanciers allemands, Fontane est le seul qui, probablement sous l'influence de son origine française, nous montre toujours cet instinct de mesure, cette élégance discrète, cette horreur de l'exagération aussi bien dans le sentiment que dans la pensée, toutes ces précieuses qualités que réclame, en matière d'art, notre goût latin.¹⁸

In nuce aber ist diese Einschätzung bereits in seinem ersten großen Fontane-Essay von 1891 und in seiner Lektüre von Fontanes *Kriegsgefangen* angelegt: Vor den vielen anderen Schriften zum Deutsch-Französischen Krieg zeichne sich diese nach Wyzewa nicht nur durch ihre erstaunliche Unparteilichkeit aus, sondern vor allem dadurch, dass sie gut geschrieben ist (»Il est écrit avec une étonnante impartialité, et il a sur tous les autres l'avantage d'être bien écrit.«, S. III).

Der hier folgende Abdruck von Wyzewas Fontane-Porträt in deutscher Übersetzung soll nicht nur ein – trotz seiner Erwähnung durch Hans-Heinrich Reuter vor mehr als 50 Jahren – in der Forschung weitestgehend vernachlässigtes Zeugnis der frühen internationalen Fontane-Rezeption bekannt machen, sondern auch dazu beitragen, dem deutsch-französischen Diskussionszusammenhang über Fontane und den realistischen Roman neuen Schwung zu verleihen.¹⁹

Téodor de Wyzewa: Theodor Fontane. Ein naturalistischer Romancier in Deutschland

Theodor Fontane wurde am 30. Dezember 1819 in Neuruppin in der Mark Brandenburg geboren. Er stammte aus einer dieser französischen Familien, die nach der Revokation des Edikts von Nantes von 1685 in Deutschland Zuflucht fanden.

Viele dieser Familien traten damals in den Dienst rheinischer oder pfälzischer Fürsten, die kurz zuvor zum Katholizismus übergetreten waren. Also konvertierten sie ebenfalls, um sich die Gunst dieser Fürsten zu sichern. Daher begegnet man insbesondere in diesen Gegenden oft Deutschen, deren Familien aufgehört hatten, französisch zu sein, um nicht katholisch zu werden, und die dann, kaum in Deutschland angekommen, katholisch wurden.

Demgegenüber konnten die französischen Familien, die in die Mark Brandenburg gezogen waren, protestantisch bleiben. Sie scheinen sogar mit besonderem Eifer darauf geachtet zu haben, jegliche Bande an ihr Herkunftsland zu kappen, so dass ihre Nachkommen – trotz ihres französischen Namens – nahezu perfekte Preußen wurden.

Das ist auch bei Theodor Fontane der Fall. Ihn kann man nicht wie den Philosophen Nietzsche als Deutschen aus Zufall bezeichnen. Bei Fontane erinnert nichts an seine französische Herkunft, außer vielleicht seine tiefe Zuneigung zur Mark Brandenburg – einem Landstrich, dessen feiner verborgener Reiz dem etwas brutalen Geschmack der Deutschen abgeht.

Im Alter von dreizehn Jahren wurde Fontane von seinem Vater auf eine Berliner Gewerbeschule geschickt, weil er Apotheker werden sollte. Mit sechzehn wurde er Apothekerlehrling, zuerst in Berlin, dann in Dresden und in Leipzig. Mit einigen Artikeln aus London für deutsche Zeitungen begann er, sich allmählich einen Ruf als Schriftsteller aufzubauen. Und als er 1849 in sein Land zurückkehrte, konnte er die Pharmazie aufgeben, um von seiner literarischen Arbeit zu leben.

Fontane schrieb für verschiedene Zeitungen, aber vor allem für die *Neue Preußische Zeitung* und die *Vossische Zeitung*. Ob Innen- und Außenpolitik, Theater-, Kunst- oder Literaturkritik – er bearbeitete alle Themen. Er war ein gewissenhafter und sehr gut informierter Journalist. 1864 und 1866 wurde er Kriegsberichterstatter und folgte in dieser Funktion auch 1870 der preußischen Armee nach Frankreich. In Toul angekommen, wollte er unbedingt noch einen Abstecher nach Domremy machen, dem Geburtsort von Jeanne d'Arc. Französische Freischärler hielten ihn für einen Spion und sperrten ihn ein. Von Gefängnis zu Gefängnis verschleppt, erst in der Festung von Besançon, dann in Lyon, Moulins, Poitiers und Rochefort, brachte er schließlich die letzten Monate seiner Haft auf der Insel Oléron. Von den verschiedenen Episoden dieser Gefangenschaft berichtet er in die-

sem wunderschönen Buch voller amüsanter und trauriger Anekdoten. Nachdem so viele Werke über den deutsch-französischen Krieg übersetzt worden sind, ist es mir unbegreiflich, warum man es so lange versäumt hat, dieses Buch zu übersetzen. Es ist von einer erstaunlichen Unparteilichkeit und es hat darüber hinaus – im Vergleich zu all den anderen – den Vorteil, auch noch gut geschrieben zu sein.

Der Journalismus war für Fontane immer nur ein Broterwerb. Zwischen zwei Artikeln (wenn es ihm seine Zeit erlaubte) beschäftigte er sich mit zwei Dingen, die ihm mehr am Herzen lagen: Er schrieb Gedichte und vertiefte sich in die Geschichte der Mark Brandenburg.

Schon 1850 erschien seine erste Gedichtsammlung *Männer und Helden*. Danach veröffentlichte er mehrere Bände mit Legenden und Balladen, in denen er skandinavische Mythen, preußische Überlieferungen und Motive aus der Geschichte Englands aufgriff. Die jungen deutschen Dichter von heute verehren Fontane als einen ihrer Meister. Mag es seinen Versen an Schwung und lyrischem Empfinden mangeln, so sind seine formal sehr klar konstruierten Bilder viel kräftiger und schlüssiger als bei allen anderen Dichtern seit dem Ende der Klassik.

Das zeigt sich etwa an diesen beiden volkstümlichen Balladen, die rein zufällig aus der Neuausgabe von Fontanes *Gedichten* ausgewählt wurden:

Sylvester-Nacht²⁰

Das Dorf ist still, still ist die Nacht,
Die Mutter schläft, die Tochter wacht,
Sie deckt den Tisch, sie deckt für zwei,
Und sehnt die Mitternacht herbei.

Wem gilt die Unruh? wem die Hast?
Wer ist der mitternächtge Gast?
Ob ihr sie fragt, sie kennt ihn nicht,
Sie weiß nur, was die Sage spricht.

Die spricht: Wenn wo ein Mädchen wacht
Um zwölf in der Sylvesternacht,
Und wenn sie deckt den Tisch für zwei,
Gewahrt sie, wer ihr Künft'ger sei.

Und hätt ihn nie gesehn die Maid,
Und wär er hundert Meilen weit,
Er tritt herein und schickt sich an,
Und ißt und trinkt, und scheidet dann. –

Zwölf schlägt die Uhr, sie horcht erschreckt,
 Sie wollt, ihr Tisch wär ungedeckt,
 Es überfällt sie Angst und Graun,
 Sie will den Bräutigam nicht schau'n.

Fort setzt der Zeiger seinen Lauf,
 Niemand tritt ein, sie atmet auf,
 Sie starrt nicht länger auf die Tür, –
 Herr Gott, da sitzt er neben ihr.

Sein Aug ist glüh, blaß sein Gesicht,
 Sie sah ihn all ihr Lebtag nicht,
 Er blitzt sie an, und schenket ein,
 Und spricht: »Heut nacht noch bist du mein.

Ich bin ein stürmischer Gesell,
 Ich wähle rasch und freie schnell,
 Ich bin der Bräut'gam, du die Braut,
 Und bin der Priester, der uns traut.«

Er faßt sie um, ein einz'ger Schrei,
 Die Mutter hört's und kommt herbei;
 Zu spät, verschüttet liegt der Wein,
 Tot ist die Tochter und – allein.

»Denkst du verschwundener Tage, Marie?«²¹ (1)

»Denkst du verschwundener Tage, Marie,
 Wenn du starrst ins Feuer bei Nacht?
 Wünschst du die hellen Tage zurück,
 Wo du selbst wie die Sonne gelacht?«

»Ich denk der verschwundenen Tage, Johann,
 Und denk an all ihr Glück,
 Doch der sonnigste Tag, der über mich kam,
 Ich wünsch ihn nicht zurück.«

»Denkst du an gestorbenes Hoffen, Marie,
 Wenn du starrst ins Feuer bei Nacht?
 Der Tau, der auf dein Hoffen fiel,
 Hat dich um die Ernte gebracht.«

»Ich denk an gestorbenes Hoffen, Johann,
Aber tu's in stillem Sinn,
Es starb, wie eine Rose stirbt, –
Und was ist hin, ist hin.«

»Denkst du gestorbener Freunde, Marie,
Wenn du starrst ins Feuer bei Nacht?
Wünschst du sie zurück an den einsamen Herd,
Den sie einst dir so heimisch gemacht?«

»Ich denk' der gestorbenen Freunde, Johann,
Sie sind allezeit mein Glück,
Doch, die mir die liebsten gewesen sind,
Ich wünsche sie nicht zurück.«

(1) »Denkst du verschwundener Tage, Marie?« ist der Anfangsvers eines beliebten deutschen Volkslieds.

In seinen Gedichten ließ Fontane die Vergangenheit seiner Heimat wieder aufleben mit ihren Marktflecken und Dörfern, Kirchen, alten Klöstern und Schlachtfeldern. Er sah sich alles an, durchforstete die Archive und sammelte die Legenden. Um die Mark Brandenburg bekannt zu machen, nutzte er sämtliche Mittel: Memoiren, Geschichtsdarstellungen, historische Romane. Auch wenn es ihm, glaube ich, nicht gelang, die Mark Brandenburg beliebt zu machen, so kam sie durch ihn zumindest in Mode. Wenn heute alle Berliner Bankiers eine Villa in der Mark besitzen, wenn ganz Berlin *den Stil der Mark* kopiert, dann gebührt die Ehre dafür Fontane.

Fontane war also schon als Journalist, Dichter und Historiker bekannt, als er mit über sechzig Jahren begann, Romane zu schreiben. Und das waren nicht mehr historische Romane, um die Erinnerung an alte Gebräuche wach zu halten, sondern realistische und naturalistische: Romane, in denen entsprechend der Theorien von Émile Zola das Leben und die Gefühle der heutigen Berliner, nicht zuletzt die Welt der Arbeiter und jungen Frauen, im Zentrum stehen sollten.

Anfänglich jedoch kamen diese bei Fontane, um genau zu sein, noch nicht in den Blick. So ist *L'Adultera*, 1882 erschienen, ein Roman über die Bourgeoisie. Hier flüchtet die Frau eines Berliner Bankiers mit einem Geschäftspartner ihres Mannes aus der Ehe. Nach einem längeren Aufenthalt im Ausland ziehen die beiden wieder nach Berlin, in die Nähe ihres früheren Domizils, und werden vollkommen glücklich. Die Geschichte erinnert ein wenig an die von Tolstois *Anna Karenina*: Doch statt wie Anna am Ende am

Überdruß und ihrer Reue zugrunde zu gehen, gelingt es Fontanes Heldin, die Sorgen und Probleme, an denen sie in allererster Linie selbst schuld ist, hinter sich zu lassen.

Man muss die Themen und den Stil der deutschen Romanschriftsteller kennen (und das ist eine Kenntnis, die ich niemandem empfehlen kann), um die Kühnheit dieses Fontane-Romans in vollem Umfang wertschätzen zu können.

Der ein paar Jahre später erschienene *Graf Petöfy* wirkt dagegen wie ein Widerruf. Hier erzählt Fontane von der Ehe einer jungen Schauspielerin mit einem alten Grafen und wie sie sich in den Neffen ihres Mannes verliebt. Das ist alles in allem eine romantische Geschichte, bei der es letztlich nur darum geht, die Situationen und Figuren so natürlich und realistisch wie möglich zu beschreiben.

Dennoch wurde schnell klar, dass Fontane sich vorgenommen hatte, den naturalistischen Roman in Deutschland einzuführen. Schlag auf Schlag erschienen zwei Romane: *Irrungen, Wirrungen* (1888) und *Stine* (1889), die sich der exakten Darstellung einer Welt widmeten, die kein Romanschriftsteller in Deutschland bisher gewagt hatte, ernsthaft zu schildern.

In *Stine* wohnt die Witwe Pittelkow mit ihrer kleinen Tochter Olga in einer kleinen Zwei-Zimmer-Wohnung in der endlos langen Berliner Invalidenstraße. Allerdings weiß man von dieser Witwe nicht, ob sie überhaupt jemals verheiratet gewesen war. Was aber im Viertel jedem bekannt ist und von allen akzeptiert wird, ist, dass sie die Geliebte eines alten Grafen ist, der zwei- bis dreimal in der Woche abends zu Besuch kommt. Er ist ein alter gutmütiger Genussmensch und auch ziemlich großzügig, wie die relativ luxuriöse Möblierung der Pittelkow'schen Wohnung zeigt.

Die Handlung setzt damit ein, dass Pauline Pittelkow von dem Grafen ein Schreiben erhält, in dem er ankündigt, dass er noch am selben Abend mit seinem Neffen und einem seiner Freunde zum Essen kommen wird. Sie soll dafür sorgen, dass bei ihrer Ankunft alles bereit ist. Die formidable Witwe stürzt sich sofort in die Vorbereitungen und schickt ihre Tochter zu Fräulein Wanda, einer kleinen Schauspielerin, die ihr bei solchen Anlässen oft Gesellschaft leistet. Sie selbst geht zu ihrer Schwester Stine – eine junge, schwächliche und blasse Schneiderin, die ein möbliertes Zimmer im oberen Stockwerk bewohnt. Von Pauline bedrängt, aber auch von der Hoffnung gelockt, diesen Neffen kennenzulernen, den ihre Schwester so anpreist, sagt die junge Frau zu.

Um acht Uhr kommen die drei Herren. Es wird gegessen, getrunken, gesungen; dann zünden sich die Männer wie gewohnt ihre Zigarren an und spielen Karten, während die Damen ihnen dabei zugucken und über ihre Scherze lachen. Nur Stine bleibt müde und schüchtern außen vor und wartet ungeduldig darauf, wieder in ihr Zimmer hinaufsteigen zu können.

Zwei Tage vergehen. Stine arbeitet gerade in ihrem Zimmer, als der Neffe des alten Grafen eintritt. Er ist ein blasser, vorzeitig gealterter junger Mann. Wegen einer Verletzung, die er sich im deutsch-französischen Krieg zugezogen hat, musste er aus dem Militärdienst ausscheiden. Er langweilt sich – zu schwach, um einer regelmäßigen Arbeit nachzugehen, zu müde, um sich für das Leben zu interessieren. Doch die Zurückhaltung der kränklichen jungen Frau an jenem Abend hat ihm so gefallen, dass er sie näher kennenlernen möchte.

Die Treffen mit Stine sind bald sein einziger Zeitvertreib. Eines Tages, nach langer Überlegung und langem Zögern, beschließt er sie zu heiraten. Aber sein Onkel, der alte Graf, den er um Rat fragt, hält das Heiratsprojekt für eine Torheit. Er rennt zur Witwe Pittelkow, wirft ihr mit harten Worten vor, dass sie den Ausgang dieser Affäre zu verantworten hat, weil sie tatenlos zugeschaut hat, und fordert sie auf, alles in Bewegung zu setzen, um diese Heirat zu verhindern. Doch die Witwe muss ihre Schwester gar nicht überzeugen. Stine weiß selbst, dass man eine wie sie nicht heiratet. Sie lehnt den Heiratsantrag des jungen Grafen ab, der sich aus Verzweiflung das Leben nimmt.

Das ist das Thema von *Stine*. Noch schlichter sogar ist das Thema des anderen Romans *Irrungen, Wirrungen*. Die wörtliche französische Übersetzung *Erreurs et Embarras* klingt etwas platt, doch der deutsche Titel ist durchaus feinsinnig.

Hier geht es um die kurze Liebesgeschichte zwischen einem jungen Offizier – Baron von Rienäcker – und einer Wäscherin aus der Berliner Vorstadt, Madeleine Nimpsch. Madeleine hatte schon einen Liebhaber gehabt, als sie den schönen Offizier kennenlernt.²² Nachdem er sie das erste Mal nach Hause begleitet hat, kommt er fast täglich, um ein paar Stunden in ihrer Gesellschaft zu verbringen. Die kleine Madeleine ist sehr verliebt, aber sie weiß, dass er sie weder heiraten noch dass diese Beziehung von Dauer sein wird. Dennoch gibt sie sich den Freuden dieser Liebe hin, wozu ihre Umgebung sie im Übrigen auch ermutigt: ihre Stiefmutter, die alte Frau Nimpsch, ihr Vermieter, der Gärtner Dörr, und Frau Dörr, eine ehemalige Kokotte, die auf ihre alten Tage den Gärtner mit ihrer großen Statur und ihren Feldweibelattitüden verführt hat. Die Beziehung zwischen Madeleine und dem Baron ist für diese guten Leute eine unerschöpfliche Quelle, um sich vergnügen und aufmuntern zu lassen. Wenn der junge Mann abends nach der Kaserne vorbeikommt, wird er von allen freudig empfangen. Er ist so höflich, so sanft, so zuvorkommend! Für jeden findet er ein gutes Wort. Dann hakt sich Madeleine bei ihm ein und sie spazieren im Mondschein durch die Landschaft. Oft nehmen sie Frau Dörr mit, denn die Plaudereien der offenerherzigen Frau lenken davon ab, dass sie sich nichts zu sagen ha-

ben. Und wenn alle zu Bett gegangen sind, gehen sie in das kleine Wohnzimmer, um sich am Ofen zu wärmen.

Eines Tages wird der Baron von seiner Familie schließlich dazu gezwungen, ein junges reiches Fräulein zu heiraten. Er geht ein letztes Mal zu Madeleine. Die arme Kleine hatte schon seit langem mit dieser Trennung gerechnet. Bei ihrer letzten Landpartie war sie so glücklich gewesen, bis sie auf einmal ohne besonderen Anlass traurig wurde, weil sie natürlich schon ahnte, dass das Ende ihres Glücks nahte. Als es Zeit wird, Abschied zu nehmen, ist sie sehr tapfer und beschwört den jungen Mann, es sei vernünftig, dass er sie verlässt und versucht ihn so gut es geht zu trösten.

Sie leidet jedoch sehr unter diesem Abschied. Ein Jahr später, als sie auf der Straße ihrem früheren Geliebten am Arm seiner jungen Frau begegnet, fällt sie beinahe in Ohnmacht. Aber das Leben geht weiter. Als noch ein Jahr vergeht und ein Fabrikmeister um ihre Hand anhält, willigt sie schnell ein.

Stellen Sie sich vor, die Berliner Wäscherin wäre eine Näherin aus der Avenue de Saint-Ouen und der Baron von Rienäcker ein Student aus dem Quartier Latin. Und dann stellen Sie sich vor, dass die beiden Turteltauben sich mehr mit ihrer Garderobe und ihren Hüten beschäftigen und weniger mit dem Mond, der – wie man weiß – eine wichtige Rolle im Leben der Deutschen spielt. Nach diesen minimalen Veränderungen, und nichts ist leichter als das, haben Sie das Modell eines naturalistischen Romans vor sich, wie er vor zehn Jahren in Frankreich geschrieben wurde. Wobei es sich nicht ganz um einen Zola-Roman handelt: Er ist sogar noch *naturalistischer* und Zolas Romantheorie noch angemessener. Unsere jungen Romanschriftsteller müssen solche Geschichten im Kopf gehabt haben, als sie von einem Besuch in Médan²³ zurückkehrten.

Sämtliche Charaktere des naturalistischen Romans treten in dieser Erzählung Fontanes auf. Die Liebesgeschichte zwischen der Wäscherin und dem Baron ist genau das, was man mit Zola einen Ausschnitt aus dem Leben bezeichnen könnte. Wir sehen sie, ohne zu wissen, was ihnen zuvor widerfahren ist, und wir wissen fast nichts von dem, was folgt.

Außerdem entspringen sie der Wirklichkeit, gewöhnlicher geht es kaum. Ein solches Liebesabenteuer wiederholt sich alle Tage; es gibt kein Detail, das unwahrscheinlich, außergewöhnlich oder besonders eigenartig ist. Und die Charaktere sind genauso einfach, gewöhnlich, alltäglich. Der junge Mann und die junge Frau sind nur ein bisschen sentimentaler als bei uns unter solchen Umständen, aber die Szene spielt sich in Berlin ab, und ich habe schon eingeräumt, dass man den Mond weglassen müsste.

Die Form von Fontanes Romanen (in meiner Analyse konnte ich darauf nicht näher eingehen) ist in einem viel absoluteren Sinn *naturalistisch* als in jedem französischen Roman. Weder Champfleury in *Les Bourgeois de Molinehart*²⁴ noch Monsieur Céard in *Une belle journée*²⁵ haben eine vergleich-

bare Sorgfalt in die detaillierte Beschreibung der Gestik, der Worte und der Orte gelegt. Die anzüglichen Bemerkungen des Gärtners Dörr, das Geplauder seiner Frau, die Weisheiten eines Dorfwirts, all diese Dinge, die ein Romanschriftsteller alter Schule als handlungsfremd abtun würde, haben so viel und sogar mehr Gewicht als die Gespräche der beiden Liebenden. Und Gott weiß, über wie viele Themen sich die beiden unterhalten, ohne dass es einen Zusammenhang zur Handlung gibt! Anstatt die Liebe zwischen Madeleine und dem Baron hervorzuheben, gibt sich Fontane jede Mühe, sie unter einem Haufen belangloser Umstände zu verbergen. Hierbei handelt es sich um eine weitere Regel des naturalistischen Genres. Es gibt keine hervorgehobenen Tatsachen im Leben: würde man einige isolieren – unter dem Vorwand, dass nur sie wichtig sind – würde man sie verzerren und die realistische Darstellung zugunsten der Konvention aufgeben.

Ein letzter Grundsatz ist wichtig. Er gehört eigentlich nicht direkt zur Definition des naturalistischen Genres, aber man kann heute ruhig zugeben, dass ein großer Teil des Vergnügens, das man mit diesem Genre verbindet, genau damit zu tun hat. Unsere französischen Romanschriftsteller haben sich dabei besondere Verdienste erworben. Diese wesentliche Bedingung zielt darauf ab, dass der Roman eine Art Widerrede darstellen soll: Die Figuren und Umstände müssen bei all ihrer Banalität auf irgendeine Weise die guten Sitten oder wenigstens die gesellschaftlichen Vorurteile angreifen, die man früher glaubte respektieren zu müssen. Ein naturalistischer Roman muss unbedingt etwas Verbotenes ansprechen. Ganz egal wie, ob durch das Thema oder die Details – Hauptsache, es wird gegen die bürgerlichen Konventionen verstoßen.

Auch in dieser Hinsicht erfüllen Fontanes Romane das naturalistische Ideal. Madeleine und ihr Geliebter belassen es nicht dabei, ihre Liebe unter dem Mondschein spazieren gehen zu lassen. Auch wenn im Detail nichts gegen die Gewohnheiten der durchschnittlichen Moral verstößt, ist das Thema selbst so *unmoralisch* wie man es sich nur wünschen kann. Es geht weder um Verführung noch um eine gebrochene Verlobung. Madeleine hat vor ihrer Begegnung mit dem Baron schon einen Liebhaber gehabt, nichts hindert sie daran, später wieder welche zu haben. Sie weiß von Anfang an, dass es keine Hochzeit geben wird. Das wissen auch ihre Mutter und Frau Dörr, und niemand kommt auf die Idee – wie es sich gehören würde – das für etwas Verbrecherisches zu halten. Selbst der Autor nicht. Wenn man so will, ist sein Buch ein Paradoxon gegen die *Ehe*-Konzeption des Liebesromans selbst.

Die gleichen Charaktere treten in allen Romanen von Fontane auf: *Stine*, *L'Adultera*, *Quitt*, wie auch *Irrungen*, *Wirrungen* erfüllen die Bedingungen des vollkommenen naturalistischen Romans. Ich empfehle sie allen, die wissen wollen, wie man die Regeln des naturalistischen Romans konsequent

und unverfälscht genauso anwendet, wie sie von unseren Romanschriftstellern in den zehn Jahren seit Zola konzipiert worden sind.

Dennoch würde ich sie unseren jungen Naturalisten nicht empfehlen. Gerade weil bei Fontane alle Regeln des naturalistischen Romans erfüllt werden, sind sie komplett anders als die französischen Romane, ja diesen sogar genau entgegengesetzt. Die Themen sind die gleichen, die Verfahren sind die gleichen, und dennoch sind Fontanes realistische Romane von den Erzählungen unserer Realisten weiter entfernt als die idyllischsten Werke von Monsieur Theuriet oder Madame Caro.²⁶ Es gibt einen riesigen Unterschied zwischen *Irrungen, Wirrungen* und den *Soeurs Vatard*.²⁷ Durch ein einzigartiges Phänomen erinnern Fontanes Werke, die so rigoros nach den Regeln der naturalistischen Schule konzipiert sind, an Dickens, den wohl phantasievollsten aller Romanschriftsteller.

Im Übrigen ist die Sache vielleicht gar nicht so seltsam. Der naturalistische Roman ist ein Ausschnitt aus dem Leben von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet. Dieser besondere Standpunkt macht den Kern der naturalistischen Theorie aus und darin besteht ihr philosophisches Prinzip. Denn die Literatur kann nicht umhin, immer eine Kunst des Raisonnements zu sein und sich auf eine Weltanschauung zu stützen. Auch wenn die Romanschriftsteller versuchen können, sich jeder Metaphysik zu entziehen, müssen sie doch immer an die Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der Außenwelt glauben, an die Schönheit oder Hässlichkeit der Natur. Und ihr Glaube wird schon auf den ersten Seiten, die sie schreiben, zum Ausdruck kommen. Je nachdem welcher Philosophie sie unbewusst folgen, werden sie dieses oder jenes Licht auf ihre Darstellungen projizieren, das diese entweder traurig oder fröhlich, angenehm oder unangenehm wirken lassen wird. Vergeblich werden sie sich darum bemühen, jedes Urteil oder jede Beurteilung zu vermeiden. Selbst auf ihre unpersönlichste Form reduziert, wird ihre Weltvorstellung doch immer von ihrer Liebe oder ihrem Abscheu geprägt, die sie für die Welt empfinden.

Nun aber lässt sich nicht leugnen, dass alle französischen Naturalisten die heutigen Sitten mit der strengen und gehässigen Philosophie von unzufriedenen Utopisten betrachten. Alle haben nachdrücklich an die Wirklichkeit der Welt geglaubt, die sie studierten. Und da sie dachten, dass der Mensch ein edles Wesen sei, mit der Intelligenz als schönstem Attribut, haben sie die Niedertracht, Erbärmlichkeit und Dummheit, die sie um sich herum beobachteten, als eine ärgerliche Erniedrigung empfunden. Dies ist die Ursache für jenen beklagenswerten, düsteren und regnerischen Tag, an dem die Figuren ihrer Romane auftauchen. Sie haben im Voraus eine so hohe Meinung vom Leben, dass das Elend, das sie sehen, sie ständig empört.

Ganz das Gegenteil zeigt sich bei Dickens oder Fontane. Sie erwarten wenig vom Leben und von den Menschen. Um sich für ihre Figur zu inter-

essieren, verlangen sie nicht von ihr, dass sie heldenhafte Gefühle oder geniale Gedanken in sich trägt. Die Wahrheit lautet sogar: Sie schenken der Intelligenz wenig Beachtung und betrachten diese als Quälgeist und Störfaktor, als Quelle jeglicher Perversion und als einen leidigen Spielverderber für die glückshungrigen Seelen. Sie schätzen die Intelligenz wenig, dafür umso mehr die Zärtlichkeit – die einfache Zärtlichkeit der einfachen Herzen, die sie dazu befähigt zu lieben, nur um des reinen Vergnügens willen, das sie darin finden.

Deshalb werfen sie auf das Personal ihrer Romane, seien es Arbeiter, Landleute, Bedienstete oder junge Frauen, das warme Licht ihrer Sympathie. Die Eigenschaften, die diesen Figuren fehlen, sind Eigenschaften, um die sie sich nicht im Geringsten kümmern. So lässt Fontane nur Durchschnittsmenschen auftreten, mit banalen Gefühlen und unter alltäglichen Umständen. Aber er liebt sie, ihre Banalität rührt ihn sogar und er projiziert auf sie ein so sanftes, so gleichmäßiges Licht, dass auch die kleinsten Details in ihrem Verhalten uns mit einer so reizenden Klarheit erscheinen wie grüne Zweige im hellen Sonnenschein.

Das hervorstechende Merkmal der Bücher Fontanes ist ihre innere Wärme. Es ist nicht die starke und strahlende Wärme wie jene in Dickens Romanen, sondern eine milde und sanfte Wärme, die Wärme eines Berliner Sommers. Fontane unterscheidet sich nicht nur dadurch von den französischen Naturalisten, dass er seine Figuren liebt. Während die französischen Naturalisten ihre Figuren hassen, weil sie zu sehr von ihrer Wirklichkeit überzeugt sind, erscheinen die seinen gerade dadurch als lebensnaher, weil er weder der Realität der Welt, die er beobachtet, noch der Realität des Bildes, das er malt, eine zu große Bedeutung beimisst. Nichts fehlt seinen Figuren, um wirklich zu sein: Mit ihren einfachen Gedanken und naiven Gefühlen erscheinen sie in allen seinen Büchern als so mittelmäßig, wie wir sie auch im Leben sehen. Und dennoch sind sie keine realen Figuren: sie zeigen sich uns nicht direkt. Es gibt sozusagen einen Schleier zwischen ihnen und uns, der verhindert, dass uns ihre Banalität zu sehr abstoßt. Fontane liebt seine Figuren, aber er vergisst nie, dass er sie erfindet – und im Übrigen ohnehin die Dinge weniger wirklich sind als man annimmt. So kann er alles mit einer heiteren Nachsicht betrachten – fest entschlossen, sich über nichts zu ärgern. Ein ständiges wohlwollendes Lächeln scheint seinen Schreibstil zu durchdringen.

Die Einfachheit seiner Erzählungen entspannt uns, ihre Genauigkeit amüsiert uns wie das kleinste Detail eines Ammenmärchens, und der Realismus und die Immoralität der Themen können uns nicht beleidigen. Wir empfinden zu sehr, dass jene Geschichten nicht ganz wirklich sind und dass wir im Irrtum wären, wenn wir uns deswegen quälen würden.

Ich erhebe nicht den Anspruch zu erklären, woher diese kostbaren Eigenschaften von Fontanes Romanen kommen. Ich fürchte ohnehin, dass ich in diesen hastig hingeworfenen Notizen zu viel erklären wollte, obwohl ich mich mit ein paar knappen Informationen hätte begnügen sollen. Es scheint mir jedoch, dass diese besonderen Qualitäten darin ihre Ursache haben, dass Fontane schon ein Dichter war, bevor er mit über sechzig Jahren begann Romane zu schreiben.

Ein altes Mitglied der Académie française hat Chateaubriand dazu gratuliert, dass er »alle beide Instrumente besitze« – er meinte die Prosa und die Poesie. Die Wahrheit ist aber, dass man, um diese beiden Instrumente zu besitzen, vor allem über das letztere verfügen können muss. Die Prosa eines Dichters ist immer eine schöne Prosa. Die Erfahrung im Dichten verleiht nicht nur eine Achtung für die Form, den Geschmack, die Genauigkeit und die Geschicklichkeit in der Wahl der Bilder. Sie hilft auch dabei, die einfachsten Dinge hervorzuheben, sie färbt mit tausend feinen Nuancen die tägliche Beobachtung des Lebens. So gibt es in Fontanes Romanen eine verborgene Poesie, die sie über jeden anderen naturalistischen Roman erheben.

Darüber hinaus handelt es sich hier um die Romane eines sechzigjährigen Dichters, der viel erlebt hat, der viel gereist ist, der die tragischsten Ereignisse hautnah erfahren hat und der seit langem weiß, wie man die Wichtigkeit von Menschen und Dingen einzuschätzen hat. Nichts schützt uns besser davor, das Leben zu ernst zu nehmen als ein langes und erfahrungsreiches Leben. Als er damit anfing, die Sitten der Wäscherinnen und Gemüsegärtner zu beschreiben, hatte Fontane sie schon lange beobachtet. Und er hatte gelernt, sie mit diesem nachsichtigen Lächeln zu beurteilen, das seinen Stil so bemerkenswert macht.

Deshalb nehmen seine Romane eine besondere Stellung innerhalb des naturalistischen Genres ein. Sie besitzen die ganze Frische der Bücher eines Anfängers und die ganze Erfahrung und das ganze Wohlwollen der Bücher eines erfahrenen Schriftstellers. Es sind – glaube ich – die einzigen Romane, in denen keine Figur auftaucht, die nicht gut und liebenswert ist. Die härtesten Handlungen werden darin so natürlich geschildert, dass man sie nur für gut befinden kann. Man akzeptiert ohne jeden Vorwurf, dass die Heldin in *L'Adultera* ihren Ehemann verlässt, der doch ein guter Mensch ist. Man versteht, dass der Baron von Rienäcker sich von Madeleine trennen muss, die er liebt und den sie liebt. Und als der alte Graf seine Geliebte ultimativ auffordert, sich in aller Deutlichkeit einer Hochzeit zwischen Stine und seinem Neffen entgegenzustellen, hat jeder Leser das Gefühl, dass er selbst in einer ähnlichen Situation genauso gehandelt hätte.

Diese allumfassende Nachsicht könnte kindisch wirken. Ich hingegen gebe zu, dass sie mich unendlich berührt, und dass mir genau deshalb Fontanes Romane so lieb und teuer sind. Möglicherweise fehlt ihnen das

gewisse Etwas eines zeitlosen Klassikers. Dennoch glaube ich, dass in unserer heutigen Gegenwart, in der die naturalistischen Romane – nachdem sie uns alle stark gefesselt haben – anfangen, uns kalt und unerträglich zu erscheinen, Fontanes besonderer Naturalismus ein größeres Potenzial als diese hat, uns für einen Augenblick zu verführen.

Diesen Sommer habe ich Theodor Fontane auf einer Berliner Straße gesehen. Er ist ein kleiner alter Herr mit grauem Haar und grauem Schnurrbart, mit der Haltung eines pensionierten Offiziers. Er ging mit schnellem Schritt und erhobenen Hauptes, in seinen Gehrock gut eingeschnürt. Man sagte mir, es gäbe keinen sanfteren, bescheideneren, freundlicheren Mann. Die jungen deutschen Schriftsteller verehren ihn wie ihren Meister. Das große Publikum liest seine Bücher wenig, aber Gott weiß, was das große Publikum in Deutschland liest! Es handelt sich um ein Land, wo sich die Aufklärung so schnell verbreitete, dass alle für immer geblendet wurden.

Theodor Fontanes Talent hat allerdings in diesem Jahr eine höhere Würdigung erfahren. Ihm wurde zur Hälfte – wie man munkelt, auf direkten Wink des Kaisers – der Schillerpreis verliehen, der alle drei Jahre an den besten Schriftsteller Deutschlands vergeben wird. Hätte man, anstatt Fontane einen unbekanntem Provinzdichter²⁸ zur Seite zu stellen, Friedrich Nietzsche in der Jenaer Nervenheilanstalt mit der zweiten Hälfte des Preises gewürdigt, hätte man wirklich die beiden bemerkenswertesten deutschen Schriftsteller ausgezeichnet – ja sogar die beiden einzigen beachtenswerten Schriftsteller im heutigen Deutschland.

Anmerkungen

1 Théodore Fontane: *Souvenirs d'un prisonnier de guerre allemand en 1870*. Introduction par T[éodore] de Wyzewa. Paris: Perrin 1892. Zitate aus dem Band mit Angabe der Seitenzahl im laufenden Text. Vgl. auch Peter Schaefer: *Mein besonderes Buch*. <https://www.fontanearchiv.de/bestaende/objekt-des-monats/mein-besonderes-buch> (Abrufdatum 15.2.2022).

2 T[éodore] de Wyzewa: *Un romancier naturaliste allemand. M. Théodore Fontane*. (Notes sur les littératures étrangères). In: *La Revue politique et littéraire* 48 (*Revue Bleue*), n°24, 12 décembre 1891, S. 751–757. Wortgleich wieder abgedruckt in *Écrivains étrangers. Deuxième série*. Paris: Perrin 1897, S. 114–135.

3 Ebd., S. 116, Anm.

4 Zu Wyzewa vgl. Elga Liverman Duval: T[éodor] de Wyzewa. *Critic without a Country*. In: *The Polish Review*, Bd. 5, Nr. 4 (1960), S. 45–63; Paul Delsemme: *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme*. Brüssel 1966; Dirk Pfortner: *Teodor de Wyzewa als Literaturkritiker der Revue Indépendante. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans am Ende des 19. Jahrhunderts*. Diss. Phil. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Kiel 2012. https://macau.uni-kiel.de/receive/diss_mods_00013956?lang=de (Abrufdatum: 15.2.2022).

5 Duval: Wyzewa, wie Anm. 4, S. 62.

6 Ulrich Mölk: »Die »alte« Revue des deux mondes und der »junge« Mercure de France (mit einem Blick auf die Revue franco-allemande). In: Ulrich Mölk (Hrsg): *Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medium transnationaler und transdiszi-*

plinärer Wahrnehmung. Bericht über das Zweite Kolloquium der Kommission »Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung« (Göttingen, am 4. und 5. Oktober 2004). Göttingen 2006, S. 55–76, S. 62 f; Fritz Peter Kirsch: *Epochen des französischen Romans*. Wien 2000, S. 230; Jean-Thomas Nordmann: *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800–1914)*. Paris 2001, S. 173.

7 Ein Zeugnis dieser Skepsis, die im Kontrast zu seiner intensiven Beschäftigung als Vermittler deutscher Kultur in Frankreich steht, ist Wyzewas Antwort auf die gemeinsame Umfrage des *Mercur de France* und der *Neuen deutschen Rundschau (Freie Bühne)* zur Bedeutung des Deutsch-Französischen Kulturaustauschs im Jahr 1895.

8 <https://www.nietzsche-en-france.fr/publications-sur-nietzsche/teodor-de-wyzewa/> (Abrufdatum: 15.2.2022); T[éodor] de Wyzewa: *Écrivains étrangers. Deuxième série*, wie Anm. 2.

9 T[éodore] de Wyzewa et Georges de Saint-Foix: *W. A. Mozart*. Paris: Perrin 1912.

10 T[éodore] de Wyzewa: *Chez les Allemands, l'art et les moeurs*. Paris: Perrin 1895.

11 Wolfgang Rasch: *Der öffentliche Charakter. Über Begegnungen mit Fontane, Fontanes Gespräche*. Vortrag am 16.6.2019 auf dem Kongress: *Fontanes Medien 1819–2019*. Theodor-Fontane-Archiv | Universität Potsdam, 13.–16.6.2019.

12 Auf die eklatanten Widersprüche der Verleihung des nach dem berühmtesten deutschen Dramatiker benannten Preises an den an sich hochgeschätzten Autor

Fontane, der jedoch keine Dramen geschrieben hat, zugleich aber in seinen letzten Theaterkritiken mit Gerhart Hauptmann, Arno Holz u. a. genügend Hinweise auf junge Dramatiker gegeben hat, die man mit dem Preis hätte fördern können, verweisen etwa Wilhelm Bölsche und Fritz Mauthner. Wilhelm Bölsche: *Der Schillerpreis*. In: *Freie Bühne für modernes Leben*, Heft 15, 19. April 1891, S. 417–421; Fritz Mauthner: *Bemerkungen zum Schillerpreis*. In: *Das Magazin für Litteratur*, 2. Mai 1891, o. S. Auch Fontane selbst war die Verleihung eher peinlich. Vgl. FChronik, 19. April 1891 u. ö.

13 Konrad Alberti: *Theodor Fontane. Ein Festblatt zu seinem siebzigsten Geburtstag*. In: *Die Gesellschaft*, H. 12 (1890), S. 1753–1760; Richard M. Meyer: *Geschichte der Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1900.

14 Eva Geulen: *Frauen vom Meer. Zum exzentrischen Ort von Theodor Fontanes »Unwiederbringlich«*. In: *Theodor Fontane. Text&Kritik Sonderband*. Hrsg. von Peer Trilcke. München 2019, S. 101–112; Gabriele Radecke (Hrsg.): *»Die Décadence ist da«*. *Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende*. Würzburg 2002.

15 T[éodore] de Wyzewa: *Le Dernier roman de Théodore Fontane*. In: *Revue des Deux Mondes*. 4e période, tome 150, 1898, S. 926–935.

16 T[éodore] de Wyzewa: *Un homme de lettres allemand*. In: *Revue des Deux Mondes*. 5e période, tome 25, 1905, S. 934–945.

17 T[éodore] de Wyzewa: *Un nouveau recueil de lettres de Théodore Fontane. Briefe Theodor Fontanes, zweite Sammlung*. In: *Revue des Deux mondes*. Paris, 14. Juli 1910, S. 458–468.

18 Wyzewa 1905, wie Anm. 16, S. 934 f.

19 Hans-Heinrich Reuter: *Fontane*. 2 Bde. Berlin 1968, Bd. 2, S. 851 f.

20 Abdruck nach GBA *Gedichte*. 1995. Bd. 1, S. 159 f.

21 Abdruck nach GBA *Gedichte*. 1995. Bd. 1, S. 161 f. In der deutschen Ausgabe der Gedichte Fontanes von 1898 mit dem Zusatz »Nach dem Englischen«. Vgl. ebd., S. 533.

22 Die Schreibweise der Namen folgt der von Wyzewa.

23 Émile Zola wohnte von 1878 bis zu seinem Tod 1902 in Médan (Großraum Paris) in einem prächtigen Haus, das sukzessive nach seinen Entwürfen erweitert wurde.

24 Jules Champfleury (1821–1889) verfasste zahlreiche historische Schriften zur Geschichte der Karikatur, realistische Romane und Märchen. Der Roman *Les Bourgeois de Molinchart*, die Geschichte eines Ehebruchs, erschien 1855 und spielt in den 1830er-Jahren.

25 Henry Céard (1851–1924) schrieb Romane, Gedichte, Dramen und Literaturkritiken, war bis zur Dreyfus-Affäre ein enger Freund Zolas und regelmäßiger Teilnehmer der Médan-Abende (Soirées de Médan). Sein 1881 publizierter Roman *Une belle journée*, in dem sich eine alternde Frau an einen verpassten Ehebruch erinnert, gilt als modellhafter naturalistischer Roman.

26 André Theuriet (1833–1907) arbeitete als Jurist im Finanzministerium und war ein Vielschreiber, er hinterließ 226 Werke (Gedichte, Romane und Dramen). Pauline Caro (1835–1901), nach ihrem erfolgreichen Debüt mit *Le péché de Madeleine*

(1864) Verfasserin zahlreicher Liebesromane, unter denen sich auch der im Deutsch-Französischen Krieg spielende Briefroman *Les Nouvelles amours de Hermann et Dorothee, propos d'un franc tireur* (1872) findet.

27 Der Roman von Joris-Karl Huysmans (1848–1907), der im Pariser Arbeitermilieu spielt, erschien 1879 und wurde kürzlich ins Deutsche übertragen: *Die Schwestern Vatar*. Übersetzt von Gernot Krämer. Berlin 2021. Der Naturalist Huysmans war ebenfalls ein enger Freund Zolas und Gründer der Académie Goncourt.

28 Es handelt sich um Klaus Groth.

Literatur- geschichtliches, Interpretationen, Kontexte

»Professor=Krankenpfleger«. Friedrich Eggers' »Wochenzettel«-Notizen von seiner Frankreich-Reise im Herbst 1870

Roland Berbig

1

1871 veröffentlichte der Berliner Verlag von Rudolph Hoffmann ein anspruchsvoll gestaltetes Buch unter dem Titel *Die Siegesstrasse in Berlin beim Einzuge des Kaisers Wilhelm mit den Deutschen Truppen am 16. Juni 1871*. Als Herausgeber zeichnete Dr. Karl Eggers, beteiligt war die Kommission, der die Ausgestaltung jener Festmeilen anvertraut worden war. Unter den Namen der Beteiligten fanden sich beinahe alle Repräsentanten preußischer Kunst von Anton von Werner über Martin Gropius und Reinhold Begas bis zu Adolf Menzel und August von Heyden. Kaum weniger klangvoll die Reihe der Dichter, die Inschriften und Verse beigesteuert hatten bzw. ausgewählt wurden – von Ludwig Uhland über Friedrich Rückert und George Hesekiel bis zu Christian Friedrich Scherenberg und Friedrich Eggers, dem Bruder des Herausgebers: »Die Inschriften an der Akademie der Künste haben Justizrath Gerloff zum Verfasser, während alle übrigen in der ganzen Siegesstraße zur Verwendung gekommenen Inschriften von Prof. Dr. Friedrich Eggers verfasst oder ausgewählt worden sind.«¹

Der Mann, der hier so nachdrücklich herausgestellt wurde, war fest im literarischen und kunstpolitischen Leben der preußischen Hauptstadt verankert. Aus einer angesehenen Rostocker Familie stammend, hatte er mit deren Kaufmannstradition gebrochen und sich der Kunstgeschichte verschrieben. Seit Mitte der vierziger Jahre war Eggers mit Theodor Fontane bekannt, gut bekannt. Er selbst hätte, vielleicht, von Freundschaft gesprochen. Man hatte nicht zu zählende Sitzungen im literarischen Verein *Tunnel über der Spree* zusammen absolviert und das zeitweilig ambitionierte *Rütli*, ein Ableger des *Tunnel*, zu einem stabilen geselligen Unterhaltungs- und Bildungskreis geformt. Aus jener Runde waren beziehungspolitische Initiativen und Energien in die Triumphstraßen-Inszenierung geflossen – und Friedrich Eggers ihr Impulsgeber.² Seine Professur – 1863 verliehen – rührte von einer engagierten Lehrtätigkeit an der Akademie der Künste, der

Bauakademie sowie der Gewerbeschule.³ Fontane widmete der Ernennung das Gelegenheitsverspaar: »Herzlichsten Glückwunsch zum Professor / Gut ist gut und besser ist besser.«⁴

In einem würdigenden Nachruf der *Zeitschrift für bildende Kunst* aus dem Oktober 1872, den Bruno Meyer verfasste, wird allerdings herausgestrichen,

daß Eggers' persönliche Eigenschaften, das, was er durch seine bloße Erscheinung und seine direkte Einwirkung auf die mit ihm in Berührung kommenden Menschen geleistet hat, tiefgreifender, nachhaltiger und vielleicht wichtiger gewesen ist, als seine äußere Thätigkeit. Es wird selten einen Menschen geben, welcher mit den verschiedenartigsten Persönlichkeiten in einem so harmonischen, gegenseitig anregenden und befruchtenden Verkehre zu stehen im Stande wäre, wie das bei Eggers der Fall geworden.⁵

Theodor Fontane, der ein zwiegespaltenes Verhältnis zu Friedrich Eggers unterhielt, nennt ihn in *Von Zwanzig bis Dreißig* ein »Gesellschafts-Genie«⁶. Klug sei er gewesen, »gütig, liebenswürdig, ein schöner Mann«⁷. Zu den unterschiedlichen Rollen, die er in Fontanes Leben gespielt hat, sollte im Herbst 1870, als jenes in äußerster Gefahr war, eine letzte hinzukommen: im Kriegsg Gebiet »Nachforschungen über den Verbleib des Militair-Schriftstellers Th. Fontane anzustellen.«⁸

Wie es ihm dabei erging, hielt Eggers auf sogenannten »Wochenzetteln« an seine Familie fest. Dass diese bei einer solchen Mission unversehens den Rang historischer Zeugnisse annahmen, verwundert nicht. Doch welcher Art und welcher Eigenart? Kommt ihnen Gewicht zu, sind sie von Wichtigkeit? Was, so ist zu fragen, hielt jener »humoristisch angeflogene[] Sonderling«⁹ aus der Unmittelbarkeit des Reisetages fest – und vor allem: wie, mit welchen Worten, in welchen Formulierungen? Jene »Wochenzettel«, die als Medium fungieren, bedürfen zumindest einer kurzen Erläuterung. Ähneln sie auch Tagebuchblättern, so unterscheiden sie sich in der Adressierung. Behauptet das Tagebuch in der Regel den Selbstbezug, richteten sich die »Wochenzettel« an Eggers' Rostocker Verwandte. Deren Weitläufigkeit – die bei der Abfassung mitzudenken ist – gab den Anlass, wochenweise vom Gang seines Alltags zu berichten. Früh begonnen, wuchsen sie sich zu einem Lebensbuch aus. Die Darbietungsform des Erlebten wechselt. Zuweilen fallen erzählte und Erzählzeit in eins. Momentum, Narration und Ellipse lösen einander ab. Zwischen Datierung und Berichtem besteht nicht zwangsläufig Kongruenz. In den hier ausgewerteten »Wochenzetteln« verweist das Datum in der Regel auf die Niederschrift, nicht auf das Referat des am Tag Geschehenen. Die Seiten sind durchnummeriert. Unter der Jahreszahl auf jedem neuen Blatt steht jeweils der Aufenthaltsort. Ortswechsel sind im laufenden Text verzeichnet. Eggers stand durchaus eine flexible Funktion die-

ser Zettel vor Augen. »Ich setzte mich dann an den Bericht den ich Klaatsch versprochen habe«, heißt es am 8. November 1870. »Ich danke Dir für die erhaltenen Wzz. Sie waren mir nützlich [...]. Es ist lästig, dasselbe 2mal zu formulieren; es gelingt das erstemal oft am besten.«¹⁰

Die fließende Grenze zwischen privaten und »offiziösen« Berichten, die ein latenter Wesenszug der »Wochenzettel« sind, spiegelt sich in den authentischen Dokumenten, die sie beinhalten. Eggers verwendet regelmäßig Rückseiten von Briefen Hochgestellter oder ministerielle Empfehlungsschreiben etc. für die eigene Notierung – ganz so, als wolle er damit den mecklenburgischen Verwandten einen Begriff von der eigenen Bedeutung vermitteln, sublim versteht sich.

2

Über die Geschichte von Fontanes Gefangennahme ist die Forschung gut unterrichtet. Dass sie zum Nachreisen und Neuerzählen reizt, spiegeln jüngste Studien.¹¹ Bezeugte Sätze und mutmaßliche Szenen sind Stoff genug für Novelle oder Schauspiel, wenn nicht gar für Kriminalistisches. Die Suchaktion, in der Friedrich Eggers Hauptakteur war, bildet dabei, mag sein, nicht viel mehr als einen Nebenstrang. So hat ihn Fontane selbst auch behandelt. Kaum war die größte Gefahr gebannt, war er an die literarische Verwertung des Erlebten gegangen, die Umwertung einschloss. Schriftstellerisch erfahren, wie er längst war, legte er seinen Bericht als eine Mixtur von belegbaren Dokumenten und zurechtgelegter Erzählung an. Friedrich Eggers taucht dabei kaum mehr denn als eine Randfigur auf, deren Befreundungen der Kriegsgefangene mehr zu verdanken hat als ihr selbst. Das ist auszublenden und hier nicht von Belang.

Die Mixtur an Kriegsbildern, die Eggers' Feder entsprang, hatte mit dessen Stellung im politischen und kulturellen Leben der preußischen Hauptstadt zu tun. Ohne bis dato selbst einen gehobenen Rang in Akademie oder Ministerium erreicht zu haben – erst im Mai 1872 sollte er zum Leiter der preußischen Kunstangelegenheiten im Kultusministerium berufen werden –, pflegte Eggers einen soziale Schranken überschreitenden Verkehr und hatte Bekanntschaften (meist »landmannschaftlich« eingefärbt) bis in die höchsten Ebenen. So kam er, wie der entsprechende »Wochenzettel« vermeldet, am 15. Oktober 1870 geradewegs von einem Geburtstagsmahl bei Max Duncker, Direktor des Preußischen Staatsarchivs und Mitautor der Verfassung des Norddeutschen Bundes. Ihn hatte Eggers bereits in den fünfziger Jahren näher kennengelernt.¹²

Bei jenem Essen war Duncker an Eggers herantreten und hatte ihn gefragt, ob er bereit sei, den nächsten nach Metz und Paris gehenden Lazarettzug zu führen. Seine Zustimmung hatte unmittelbare Konsequenzen – und diese Konsequenzen führten zu den Niederschriften:

[...] im Rütli brachte Schenkendorf [Bernhard von Lepel] die Nachricht, daß von Nöhl [Fontane] nun schon seit dem 4^t October keine Nachricht da sei und dies brachte die Frage auf, ob nicht Jemand mit Gelegenheit nachfahren müsse, zu sehen, was aus ihm geworden.¹³

Er sei, so Eggers, »zwar sehr unpraktisch dazu«, doch entzog er sich nicht. Die militärische Welt, im Gegensatz zu Fontane und einigen anderen im *Rütli*-Kreis (Lepel war sogar Offizier), war ihm gänzlich fremd, nicht mehr als eine Bild- und Zeitungsgröße. Waffendienst hatte er nicht ableisten müssen. Im Mai 1841 war ihm vom Militair-District Güstrow ein »Freilassungs-Schein« zugesandt worden – »wegen Unbrauchbarkeit«¹⁴. Ob dieses Attest in einem Bezug zu Eggers' Homosexualität gestanden hatte? Wohl eher nicht. Als Student war ihm der Fechtboden zu einem vertrauten Terrain geworden, er hatte sogar Erfahrungen im Duellieren gesammelt.¹⁵ An körperlicher Ertüchtigung war er Fontane um einiges voraus. Das beinahe tägliche Kürzel »G=G« in seinen Wochenberichten bedeutet morgendliche »Garten=Gymnastik«. Schon 1857 hatte es in einem Brief Fontanes geheiß, Eggers »hantelt erst eine Viertelstunde, dann läuft er Dauer«¹⁶. Hinzu kam, dass Eggers sich außerordentlich ins Zeug legte, für die kämpfenden Soldaten wohlthätig zu wirken: mit Paketen und Postsendungen aller Art. Nicht wenige seiner Freunde standen unter Waffen. Derartiges zu organisieren, besaß er Neigung und Vermögen. Kein Zufall, dass in *Von Zwanzig bis Dreißig* eben diese Seite der Eggers'schen Persönlichkeit unverhältnismäßig stark herausgestrichen wird. Fontane hatte seine Gründe.

3

Kommen wir zu den Aufzeichnungen selbst. Nachdem Sanitätsrat Klaatsch am 19. Oktober 1870 Eggers aufgefordert hatte, »ihn mit nach Remilly¹⁷ zu begleiten, um Verwundete zu holen«, das *Rütli* zusammengetreten war, um ihn seinerseits mit den »Nachforschungen über unseren verlorenen Freund« zu beauftragen, Moritz Lazarus die dafür erforderliche Geldsumme bereitgestellt hatte und auch Rudolf von Virchow diesem Doppelauftrag zugestimmt hatte, brach Eggers um 12:05 Uhr am 20. Oktober 1870 von Berlin auf: mit einem »wundervoll ausgerüstete[n] Lazarethzug«¹⁸.

Die Perspektive, aus der gesehen und geschrieben wird, ist die eines Privilegierten. Daran lässt die Beschreibung von Beginn an keinen Zweifel. Da die in Anspruch genommenen Annehmlichkeiten einer guten Sache dienen, dürfen sie beansprucht werden. Der Reisende ist untergebracht im »Salonwagen« an der Spitze des Zuges, real wie symbolisch, »dann Wagen je mit 12 Betten für Verwundete. Dann d. Bureau, welches zugleich Eßzimmer, dann die Küche, die Vorrathskammer und wieder Wagen für die Verwundeten, endlich Packwagen.«¹⁹ Das setzt sich so fort: »Wir beluden einen Preuß. Artilleristen«, so am 27. Oktober 1870 in Nancy/Nanzig, »mit meinen

Sachen«. Der zum Diener Berufene wird »postirt« und ihm wird »befohlen«²⁰. Zuvor hat man bereits einen bayerischen Kanonier »annektirt«²¹, dem Packen und Gepäck obliegt. Was da gen Kriegsfront rollt, wird dargestellt als mobile, intakte Heimat, als das vorweggenommene Zuhause auf Rädern mit Wohnkultur und Wärme. Das Bild des sich zur Nacht »auf den schönen in Gummiringen schwebenden Betten«²² Legenden, der sich »in die schnee-weißen warmen Wolldecken« hüllt, ist da nichts anderes als die Antizipation dessen, was den verwundeten, aber siegreichen Soldaten beschieden sein werde. »So sacht geschunkelt schlief ich so trefflich, wie lange nicht.«²³ Gleich dreimal, kurz hintereinander, wird der Vergleich mit einem Dampfschiff bemüht, um die angetretene Zugfahrt ins Bildhafte zu heben.

Die Stationen der Reise rhythmisieren den Bericht: Bahnhofsszenen folgen Waggonbilder, Abfahrten Ankünfte. Die passierten Orte ergeben eine nachzuzeichnende Route und sind Garant für Erzählstoff. Das Ich ist die Mitte, die den Blick von sich ablenken will und doch Blickfang bleibt. Das Auge, das sich nicht sieht, hier sieht es sich – und wenn es durch das Auge der anderen ist. Der Bildreihen und -typen skizzenhaft entwirft, entwirft mit jeder neuen ein Selbstbild. Dem daran gelegen ist, den Daheimgebliebenen zu versichern, dass es ihm »im Krieger gut ergeht, ist nicht minder daran gelegen, Größe und Güte der Mission aufleuchten zu lassen:

Während die Herren lustig plauderten schrieb ich an demselben Tisch einen Brief an Louis Schneider [der inoffizieller Korrespondent war] im Hauptquartier des Königs den Ewald noch mit zur Bonner Post nahm. So nahe legte mir der Herr die gemüthlichste Lage in der warmen Cajüte mit guten Genossen beim Wein doch mit einer sehr ernsten Aufgabe zusammen.²⁴

Das Tun, bei dem sich der Verfasser zeigt, erhält kein humanes, sondern ein ästhetisches Prädikat, und zwar höchster Prägung: es ist schön.²⁵ Er beschäftigt sich nicht mit Verbandsmaterial und Medikamenten, nein, in seiner Hand liegt die Inventur der Bibliothek – so schmal ihr Umfang mit 60 Bänden auch ist, so symbolhaltig ihre Existenz.

Der Bericht versäumt keine Gelegenheit, einen lichten Schein von Kultur und Kultiviertheit auf den Verwundetenzug fallen zu lassen. Der die Bücher inventarisiert, registriert, als er erstmals kampferprobtem Militär begegnet, befriedigt, es sei keine Fehlinvestition gewesen. »Unser Heer ist doch entzückend«, ruft der Wochenzettler am 23. Oktober 1870 aus, um gleich Zeugnis seines Entzückens abzulegen:

Mitten im Fahren ein sehr lehrreiches Gespräch der Krieger über die Construction der Bahn, die wir befahren. Sie wußten die Neigungen und Steigungen der hauptsächlichsten Bahnen u.s.w. Von dem war nur die Rede was sie im fremden Lande beobachtet u. gelernt haben, keine Silbe von ihren Thaten. – Es war *eine* Gesellschaft. Selbst die Bauern

unter ihnen hören zu und schließen sich dem bildenden Einfluß der Kameraden an.²⁶

Das sozial und mental heterogene Gebilde fügt sich unter dieser Feder zu einem Bild eines organischen Ganzen: »eine Gesellschaft«. Die Unterschiede werden nicht nivelliert, erweisen sich jedoch im Packwagen-Miteinander als null und nichtig. »Pulle, Cigarren, Brod« gehen »von Hand zu Hand. Wer hatte, der gab.« Der Bezeugende steht für das Berichtswahre. Er könne, versichert er, das alles »mit vielen kleinen Zügen, die ich erlebte, belegen.«²⁷ Der als Chronist agiert, ist Akteur und Teilhaber. Er nimmt Anteil und teil.

Und noch mehr: Der Umstand, dass er einen Freund – Fontane – finden will, bringt im Bericht eine maßstabsetzende Zukunftsinstanz ins Spiel: die Information. Nicht allein, dass der Wochenzettler mit seiner Gattung schon informative Fäden knüpft – er erscheint bei diesem Tun selbst verwoben in ein Nachrichtennetz. Berichtet wird von Informationsknotenpunkten wie etwa den Johanniterbüros auf den Bahnhöfen. Entgegengenommen werden »telegraphisch angelangte[] Nachricht[en]«²⁸, die Antworten benutzen den selben medialen Weg: »Es wurde noch ein Telegramm für Berlin verfaßt, da mir wichtig schien, das Nähere genauer zu wissen und eine bessere Operationsbasis zu haben.«²⁹ Der moderne Kommunikationsfluss findet seine Aufmerksamkeit und mithin Erwähnung: Als der Sturm die »Telegraphendrähte gestört« hat und alle Depeschen von Courcelles »per Courier überbracht werden müssen«, blitzt die mediale Moderne auf, die diesen Krieg prägt. Eine »Photographie von Nöhl«³⁰ wird einem nach Versailles Abgesandten anvertraut, und wenn dem »Professor=Krankenpfleger [...] von dem unter Regen und Sturm stattgehabten Begräbniß eines den Anstrengungen erlegenen Kameraden« berichtet wird, dann geht »dessen Photographie von Hand zu Hand«³¹.

Je näher der Zug den Gefechtsfeldern kommt, um so merklicher wird der Wille des Schreibenden, die zuvor beschworene Schönheit der Ortschaften zu kontrastieren mit den Spuren, die der Krieg in Städte und Landschaften einzeichnet. Die »reizenden Läden der schönen Stadt« Nancy/Nanzig »sind sehr verführerisch, wenn man nicht immer zuerst an unsere Verwundeten gedacht hätte«³². Und die erwähnenswerte Besichtigung von Architektur und Gemäldegalerien wird sogleich – wie zur Beschwichtigung eines aufkeimenden schlechten Gewissens – mit dem Verlust landschaftlicher Anmut durch militärische Eingriffe gekontert:

Rechts und links liegen die mächtigen Eichen, die dem Willen des großen deutschen Kriegs=Mechanismus´ haben fallen müssen. Rohe Baumstämme bilden die Laternenpfähle. An ebenso rohen Balken sitzen die Telegraphenglocken. [...] Alles immer in Nebel, Regen und Wind. [...] 10 Minuten vom Orte diesseits stand unser Zug auf freiem Felde. Courcelles ist ein elendes schmutziges kleines Nest, öde Hügel ringsumher,

1 Meile von Metz, Lagerplatz unserer Truppen. Landwehr und brandenburgische Husaren.³³

Witterung und Stimmung bewegen sich im Gleichklang. Die Landschaft wird überschrieben, überzeichnet. Sie versinkt in Kriegs- und Militärkulturen, die ihre Wirklichkeit werden. Und natürlich sind es »Eichen«, die dem »großen deutschen Kriegs=Mechanismus« geopfert werden müssen – oder, so der Subtext, die sich der großen Sache opfern.

Dennoch widersteht der Bericht vordergründiger Propaganda. Der Schreibende steckt seinem Wahrnehmen enge Grenzen. Auf die Rekonstruktion der Schlachten verzichtet er, fokussiert stattdessen deren Folgen und die wiederum aus dem Ausschnitt der eigenen Mission. Das schränkt ihn thematisch ein, lässt es aber erlaubt erscheinen, sich in der Rolle des Helfenden zu zeigen: in Selbstverständlichkeit, unter Verzicht, den »welt-historischen Einzug in Metz zu erleben« und einer Heroik, die mit schlichtem Wortschmuck auskommt:

Von nun an begann die anstrengende Thätigkeit und ich kam bis Montag Abend nicht mehr aus den Kleidern, welches aber *gar nicht* sagen will gegen das, was unsere Soldaten geleistet und gelitten haben. [...] Ich habe *keinen Moment* geistigen oder körperlichen Mißbehagens gehabt. Wie leicht lernt man ein wenig Kälte, Hunger, Mangel an Schlaf ertragen.³⁴

Der Schrecken des Kampfes, in dessen unmittelbares Einzugsgebiet der Bericht gerät, wird aus- oder doch weitestgehend weggeblendet. Das Erzähllicht fällt auf die Lakritzspende für den Schwerverwundeten und streift nur den Verlust des Auges sowie des zerschossenen linken Arms.³⁵ Das Klischee lauert bei dieser Berichtweise überall, da Erfahrenes es zu beglaubigen scheint. Die »Wirklichkeit« setzt es gewissermaßen in Kraft und erlaubt seinen Gebrauch als Bezeugtes. Der Bezeugungswille schlägt sich dabei nicht selten in einer darstellerischen Sonderheit nieder: dem Einschub von Dialogen. Dann wird der Erzählgang eingeengt auf den Augenblick und gerät ins Szenische.

Das Geschick dieses wechselvollen Berichtens, das sich nur auf den ersten Blick kongruent zum gerade erlebten Geschehen bewegt, ist selbst wechselvoll. Da keine stilistische Feile den Bericht glättet und die jeweiligen Umstände den Schwung der Feder beeinflussen, da der Blick einmal auf die Macht der Gegebenheiten gerichtet ist und dann wieder allmächtig auf die eigene Person fällt, gewährt die Lektüre Authentisches. Das Ich frischt in regelmäßigen Abständen das Bild seiner Unternehmung auf und platziert darin sein Selbstbild (etwa das des Fontane-Nachforschers oder des professoralen Kriegsverletztenpflegers). Doch gleichzeitig individualisiert es sich durch das Notat von unmittelbar Erlebtem. Erst durch diese Eigenart behauptet Eggers' Bericht seinen Wert, erst dadurch ist es gewinnbringend,

ihn mit anderen Erfahrungsberichten 1870/71 zu vergleichen. An einer längeren Passage lässt sich das zumindest andeuten. Sie stammt aus den Tagen der Rückverlegung des Verletztenzuges nach Berlin:

In Bezug auf das Ertragen des pestilentialischen Eitergestanks wurde zum Wohle des Ganzen eine harte Probe notwendig, der sich auch nur ein Freiwilliger unterzieht und die ich auf mich nahm. Dies bleibt mündlicher Erzählung vorbehalten [...]. Es war Nacht geworden, als wir Kreuznach passirten. Ich hatte mich im Dienst ein wenig zu lange auf der Rampe aufgehalten, der Zug geht ab und ich erwischte noch eben das Trittbrett und den Haltegriff des letzten Wagens, [...] Aber siehe da! Dieser letzte Wagen hatte keine Verbindung. Die Thüren auf meiner Seite verschlossen. Kein Klopfen hilft, das Rasseln des Zuges übertönt Alles. Ich [...] redete mir zu, kaltblütig zu bleiben. [...] So ging es bis Bingen. Dicht vor dem Halten öffnet sich neben mir ein Fenster und ein Wärter schifft hinaus. Ich tappe mich hin und lasse mich hineinziehen. Ich verbot ihm, davon zu reden; aber der Hallunk erzählte nachher, er habe [...] den Hrn Professor gerettet. Ich sagte bloß: »Sie Schaaf! Schweigen Sie still!«³⁶

Das liest sich wie ein Beleg zu Napoleons Sentenz, vom Erhabenen zum Lächerlichen sei es nur ein Schritt. Der gerade dem unerträglichen Gestank von blut- und eiterverschmierten Verbänden heroisch standhielt, verwandelt sich zu einer komischen Figur, die beinahe den Zug versäumt und aus einer ebenso schmerzlichen wie lächerlichen Situation durch einen wasserlassenden Soldaten befreit wird. Nichts hat den Berichtenden gezwungen, diese kleine Peinlichkeit festzuhalten, nichts, sie so zu erzählen, und nichts, das drollige Selbstzitat als Pointe zu setzen. Wo eine Umkehrung denk- und allemal vertretbar gewesen wäre – lang und breit von der Überwindung des Ekels zu schreiben und vom unglücklichen Missgeschick zu schweigen –, entscheidet sich der Berichtende genau entgegengesetzt.

Fontanes Spur verliert sich in diesen Aufzeichnungen nicht, immer einmal wieder wird ein erinnernder Markstein abgelegt. Aber die Nachforschungen müssen sich ihre Erfolglosigkeit gestehen. Am 5. November 1870, Eggers war am 31. Oktober wieder in Berlin eingetroffen, versammelte sich das *Rütli*, um »über Nöhl's Angelegenheit« zu beraten. Dass er mit leeren Händen und spärlichen Informationen zurückgekehrt war, verargte niemand. Man erwies ihm sogar die Ehre, »das Hauptquartier und die in Nancy«³⁷ vom neusten Stand – Briefe vom Priester in Besançon und vor allem von Fontane selbst – zu unterrichten. Fünf Wochen später war der Kriegsgefangene heil zurück. Unter dem 8. Dezember 1870 hielt Eggers lakonisch im »Wochenzettel« fest: »Nöhl trat auf; er macht jetzt seine offiziellen Dankbesuche ab.«³⁸

4

War's das? Nein. Und für den hier zur Rede stehenden Gegenstand doppelt Nein. Wer die kurze »Wochenzettel«-Notiz als weiteres Indiz für Fontanes Mangel an Dankbarkeit nimmt, hat einen einschlägigen Bezug übersehen. Fast möchte man den einen Ritterschlag nennen, auf zeithistorischer Ebene unbedingt. Kommen wir noch einmal zurück auf Fontanes Kurzporträt von Friedrich Eggers in seinen Lebenserinnerungen. Wägt man Eggers' tatsächliche biographische Schnittmenge mit Fontane, kommt man nicht umhin, die wenigen Seiten kaum mehr als dürftig zu bezeichnen – als habe Fontane sie aus einer Augenblicksstimmung heraus niedergeschrieben, nicht gedankenlos, aber unbekümmert um Proportionen. Er unterschlägt nichts Wesentliches, und dennoch scheint als wesentlich das, was sich Eggers »durch den ganzen langen Winter 1870 auf 71 hin zur schönsten Lebensaufgabe«³⁹ gemacht habe: die Betreuung seiner mecklenburgischen Landsleute und Freunde an der französischen Kriegsfront. Doch nicht das allein. Von allem Literarischen, das Eggers geleistet hat, lässt Fontane eigentlich nichts gelten – mit einer Ausnahme: dessen Gedicht »Die Fahne vom 61. Regiment«. Die Verse, die eine Episode aus dem deutsch-französischen Krieg poetisieren, sind ihm so wert, dass er sie komplett zitiert.⁴⁰ Das mag angehen, möchte man meinen, und sich aus dem Autobiographischen ergeben haben. Ein Ritterschlag jedenfalls sei das nicht. Gewiss nicht. Der aber war schon Jahre zuvor, nämlich 1873, erfolgt – und an prominentem Ort: im zweiten Band von Fontanes *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871*.⁴¹

Das Gefecht, aus dem das Gedicht seinen Stoff nahm, fand am 23. Januar 1871 bei Dijon statt. In unmittelbarer Nähe (Courcelles) hatte sich Eggers ein Vierteljahr zuvor aufgehalten und einen handfesten Begriff vom Kriegskampf gewonnen. Fontane arrangiert seinen Text nach dem Grundmuster seiner Kriegsbücher: Er referiert kurz Lage und Ablauf, listet Fakten auf, fügt, wo nötig, eine geographische Skizze bei und überlässt dann das Wort historischen Dokumenten. In seiner knappen Vorbemerkung heißt es:

Die schwersten Einbußen hatte das 2. Bataillon 61. Regiments erfahren; in dem Kampfe um ein zwischen der Stadt und Chateau Pouilly gelegenes Fabrikgebäude waren der Fahnen Träger des Bataillons und die ihn umgebenden Offiziere und Mannschaften geblieben. Der Feind fand die Fahne am folgenden Morgen unter einem Haufen von Leichen. Wir kommen weiterhin auf diese Vorgänge zurück.⁴²

Ohne Umstände wird das Wort weitergegeben an den Franzosen Edmund Thiébault. Dessen Aufzeichnungen in deutscher Übersetzung übernehmen die Regie. Über den Grad der Bearbeitung herrscht Ungewissheit.⁴³ In Thiébaults Worten liest sich die hier interessierende Kampfszene so:

[...] und das bald zu einem bloßen Häuflein gewordene Bataillon gab seine Anstrengungen nicht auf, uns zu werfen [...] Als es endlich die Unmöglichkeit erkannte, bildeten seine Ueberbleibsel ein Knäul, aus des-

sen Mitte die Fahne in Qualm und Rauch emporragte. Um dieses Kriegs- und Ehrenzeichen begann sich jetzt der Kampf zu drehen; die Unsren wollten es an sich bringen; die Preußen wollten es nicht lassen. Es sank und richtete sich wieder auf; endlich ward es unter einem Haufen von Leichen begraben und unsre vom Sieg berauschten Franctireurs stürmten weiter [...].⁴⁴

Gleich nach dem französischen Bericht, der ohne jeden Kommentar bleibt, wandelt sich der Kern dieser Szene zur Zwischenüberschrift »Die Fahne vom 2. Bataillon 61. Regiments«. Der Kriegsbuchautor schaltet sich wieder ein, diesmal aber in anderer Stimmlage. Kein sachlich referierender Historiker redet, sondern ein vom dargestellten Ereignis Bewegter, um eine Metalebene zu installieren. Jener »mit äußerster Erbitterung um die Fahne des 2. Bataillons 61 geführte Kampf« sei es gewesen, der dem Geschehen »einen poetischen Zauber geliehen« und gerade deshalb »im Herzen des Volks eine Stätte gefunden«⁴⁵ habe. Und Fontane steht nicht an, die Sentenz hinzuzusetzen: »Das jenseits des Alltäglichen Liegende, das heroisch-Opfervolle, das ist es, was lebt und dauert.«⁴⁶ Der den Rahmen knüpft und komponiert, er fällt für einen Augenblick aus ihm heraus. Das Kompositionsprinzip, dem er folgt, erlaubt Einschübe dieser Art, kommt aber unumwunden wieder zum Zuge. Nicht er berichtet über den Kampf um die Fahne, sondern er lässt es einen anderen machen – einen ungenannt bleibenden Preußen. Dieser Preuße liefert den Ton, den Fontane offensichtlich nicht selbst anschlagen will, aber für angezeigt hält: den pathetischen. Sergant Pionke, der Fahnen-träger, schreitet voran, wird angeschossen, dann von einer tödlichen Kugel getroffen. »Nun wurde die Fahne von verschiedenen Unteroffizieren und Mannschaften nach einander ergriffen; zuletzt vom Lieutenant Schulze. Aber alle starben den Heldentod.«⁴⁷ Selbst über den Verbleib der schnell auch beim Gegner zur Reliquie etablierten Fahne gibt nicht der Chronist Auskunft, sondern lässt sie wiederum geben: von keinem Geringerem als dem französischen General Philipp Toussaint Joseph Bordone.⁴⁸

Und an genau dieser Stelle, die den Verbleib der heroisierten Reliquie klärt und auf die literarische Karriere dieser dramatischen Kriegsepisode in »der deutschen Heimath« verweist, erfolgt Fontanes Ritterschlag: »Das beste dieser Fahnenlieder«, erklärt er, rühre »von dem seitdem verstorbenen Friedrich Eggers«⁴⁹ her. Und wie ein Vierteljahrhundert später in seinen Lebenserinnerungen teilt er den vollständigen Text des Gedichts mit:

Die Fahne vom 61. Regiment

Wo ist die Fahne geblieben
Vom einundsechzigsten Regiment?
Im Kampf umhergetrieben

Wo er am allerschwülsten brennt,
Kaum war der Streit entglommen,
Sie wehte straff, sie wehte hoch,
Die Wogen gehen und kommen
Und immer steht sie noch.

Ihr habt sehen sinken,
Doch sich erheben bald darauf
Und immer wieder winken;
Zuletzt da stand sie nicht mehr auf.
»Wo ist sie hingekommen,
Barg sie der Feind in seinem Zelt?«
Er hat sie nicht g e n o m m e n ,
E r f a n d sie auf dem Feld.

Sie war zerfetzt, zerschossen,
Die Stange gebrochen und angebrannt,
So gaben sie die Genossen
Von sterbender Hand zu sterbender Hand.
Sie deckt sie im Todesmuthe
Mit seinem Leibe Held auf Held;
So lag in d e u t s c h e m Blute
Sie auf dem F r a n k e n f e l d .⁵⁰

Welchen Rang Fontane diesem Dichterwort beimisst – dessen Wert heute nur innerhalb der historischen Gattung zu bestimmen ist, die es bedient und deren Problematik außer Rede steht –, bezeugt die letzte Stimme in dieser historiographisch-literarischen Collage: Sie gehört Wilhelm I., dem »Kriegsherr[n]«⁶¹! Vollständig teilt Fontane dessen Königliches Anschreiben an das 2. Bataillon 61 anlässlich der feierlichen Übergabe einer neuen Regimentsfahne (mit alter, wieder aufgefundener Quaste) vom 9. August 1871 mit. Und es ist nicht nur die letzte Stimme, sondern auch Schlusswort und Ende des Kriegsbuches.

5

Mit dieser Einbindung seiner Verse in Fontanes letztem Kriegsbuch dürfte Friedrich Eggers über die Maße zufrieden gewesen sein – hätte er sie noch erlebt. Sie steht für die Subtilität, mit der Fontane zu würdigen wusste. Aber sie steht überraschenderweise auch für dessen Weise, sein Frankreich-Kriegsbuch textuell zu arrangieren. Der lange Atem, den diese Darstellung bedurfte, erleichterte dieses gewählte Verfahren: Es versammelte, fast möchte man sagen: komponierte authentische Stimmen und historische Zeugnisse zu einem Ganzen – und ist darin im Ansatz Vorgänger von Walter

Kempowskis *Echolo*⁵². So leise, so peripher sie auch erklingt, eine der Stimmen, die Fontane einbezog, war die von Friedrich Eggers, dem Poeten. Des- sen Bericht von seiner Herbstreise nach Frankreich, auf der er gehofft hatte, Spuren des kriegsgefangenen Fontane auszukundschaften, hat der nicht gekannt. Diese »Wochenzettel« waren in jeder Hinsicht Gegenprogramm zu den eigenen ambitionierten Kriegschroniken. Augenzeugenschaft bestimmt ihren Wert, Notierungsspezifika ihre Eigenart. Der Beleuchtungswechsel, in den das Ich durch die Umstände und Schreibverhältnisse geriet, entfernte es aus der Unmittelbarkeit des Autobiographischen. Die Kriegsbilder changieren zwischen zwei Perspektiven: der aus erster Hand (eigene Erfahrung – körperlich, sinnlich, geistig) und der aus zweiter (fremde Berichte, Fotografien etc.). Exotismus und Egozentrik balancieren sich aus. Eggers Berichte sind Einübung in Einfühlung, Signatur empathischen Schreibens. Dieses Schreiben arbeitet auch mit den Stimmen anderer, doch bleiben diese als Dialog eingebettet in den dominierenden Erzählstrom. Der ihn erzeugt und verwaltet, ist hartnäckig bemüht, die sich mehrenden Schreckens- und Schmerzensbilder einem Ideal anzuverwandeln, das diese konterkarieren. Das Fazit, von Eggers fast am Ende seines französischen Kriegsausflugs formuliert, dieser sei »ein vortrefflicher Cursus in der Lebenspraxis«⁵³ gewesen, verdiente Vertiefung. Doch danach stand dem Heimgekehrten nicht der Sinn – und die »Wochenzettel« wären dafür das Medium kaum gewesen. So überlassen wir ihn der »Nöhlin« und dem *Rütli*, wo Friedrich Eggers am 1. November 1870 »mit einem gar nicht geahnten Jubel empfangen wurde« und wo man besonders seine »braune Gesichtsfarbe«⁵⁴ rühmte.

Anmerkungen

1 *Die Siegesstrasse in Berlin beim Einzuge des Kaisers Wilhelm mit den Deutschen Truppen am 16. Juni 1871.* Unter Beteiligung der Kommission für die Ausführung der Siegesstraße herausgegeben von Dr. Karl Eggers. Berlin: Rud. Hoffmann 1871, S. 4.

2 Vgl. Roland Berbig: *Das königlich-kaiserliche Berlin des Rütliens Theodor Fontane.* In: Roland Berbig, Iwan-Michelangelo D'Aprile, Helmut Peitsch, Erhard Schütz (Hrsg.): *Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium.* Berlin 2011, S. 203–214.

3 Zu ausführlichen biographischen und bibliographischen Informationen vgl. *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. Berlin, New York 1997.

4 Die Verse sind mit dem Zusatz versehen: »Berlin. Am Abend wo es in den papers stand.« Theodor Fontane an Friedrich Eggers, [25. November 1863]. In: Ebd., S. 258.

5 Bruno Meyer: Friedrich Eggers. In: *Zeitschrift für bildende Kunst.* Hrsg. von Carl von Lützow. VIII (1872), Nr. 1 vom 18. Oktober 1872 (Beiblatt), S. 23. Dieser Text befindet sich im Nachlass des Lexikographen Franz Brümmer, den die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (SBB) aufbewahrt, und liegt dem Eintrag im *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* zugrunde. Vgl. ebd., Leipzig ⁶1913, S. 110–111. In den Unterlagen Brümmers findet sich der Artikel Meyers mit handschriftlichen Korrekturen und Kommentaren von Karl Eggers.

6 Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches.* In: GBA *Das autobiographische Werk.* Bd. 3. 2014, S. 201.

7 Ebd., S. 203.

8 Legitimationsschreiben des »Kriegs-Ministeriums, Central-Abtheilung« vom 19. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 443.

9 Wie Anm. 6, S. 203.

10 Wie Anm. 3, S. 448.

11 Ich verweise hier auf die digital zugängliche und von Wolfgang Rasch erarbeitete und weitergeführte *Theodor Fontane Bibliographie* sowie das Buch von Gabriele Radecke und Robert Rauh: *Fontanes Kriegsgefangenschaft. Wie der Dichter in Frankreich dem Tod entging.* Berlin 2020.

12 Duncker hatte 1859 die Leitung der *Centralpreßstelle* im preußischen Staatsministerium übernommen. Dort war auch Fontane mit ihm in unmittelbarem Kontakt und Konflikt gekommen.

13 Eintrag: Sonnabend, 15. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 429.

14 Marianne Beese: *Die Familie Eggers. Bürger- und Künstlerleben in Rostock und Berlin zwischen 1830 und 1860. Friedrich, Karl und Mathilde Eggers. Wege der Sinnfindung und Lebensgestaltung in bewegter Zeit.* Lübeck 2019, S. 25. Vgl. *Theodor Fontane und Friedrich Eggers. Der Briefwechsel*, wie Anm. 3, S. 8 (Einleitung).

15 Vgl. Anm. 14, S. 34, 36.

- 16 Theodor Fontane an Wilhelm von Merckel, 13. Januar 1857. In: *Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850–1870*. 2 Bde. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin, Weimar 1987. Bd. 1, S. 127.
- 17 Ort im Département Moselle in der Region Grand Est (vormals Lothringen).
- 18 Eintrag: 20. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 432.
- 19 Ebd.
- 20 Eintrag: 27. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 439.
- 21 Ebd., S. 437.
- 22 Eintrag: 20. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 433.
- 23 Beide Zitate in Eintrag: 21. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 433.
- 24 Ebd.
- 25 »Welch´ eine schöne Tätigkeit!«. In: Ebd.
- 26 Eintrag: 23. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 434.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd., S. 435.
- 29 Ebd.
- 30 Eintrag: 24. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 435.
- 31 Eintrag: 27. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 440.
- 32 Ebd., S. 436–437.
- 33 Ebd., S. 440–441.
- 34 Eintrag: 28. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 442.
- 35 Vgl. ebd.
- 36 Eintrag: 30. Oktober 1870, wie Anm. 3, S. 445.
- 37 Eintrag: 5. November 1870, wie Anm. 3, S. 447.
- 38 Eintrag: 8. Dezember 1870, wie Anm. 3, S. 450.
- 39 Wie Anm. 6, S. 201.
- 40 Ebd., S. 204–205.
- 41 Die beiden Bände erschienen im Verlag der Königlichen Ober-Hofbuchdruckerei (R. von Decker), Berlin 1873.
- 42 Theodor Fontane: *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871*. Band 2: *Der Krieg gegen die Republik*. Mit 148 Plänen in Holzschnitt. Berlin 1873, S. 976. Zwar gibt es Nachdrucke und Reprint-Ausgaben dieser Bände, aber es fehlt eine editorisch sachgerechte Aufbereitung dieses umfangreichen Werkteils von Fontane. Auch herrscht Unsicherheit, ob alle Vorveröffentlichungen aus den Kriegsdarstellungen ermittelt sind. Möglicherweise hat Fontane auch ungezeichnete Auszüge publiziert. Ermittlungsbedarf besteht überdies bei der von Fontane benutzten Literatur und den von ihm herangezogenen Quellen (publizierte, aber vermutlich auch unpublizierte).
- 43 Fontane belässt es bei dem Vermerk: »So Thiébaults Bericht, wesentlich gekürzt, über die Vorgänge am 23.« In: Ebd., S. 979.
- 44 Ebd., S. 978.
- 45 Ebd., S. 979.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 980.

48 »Sie lag, halb unkenntlich, unter einem Haufen tapfrer Männer (wir zählten sechs), die bei Vertheidigung ihres Kriegszeichens gefallen waren. Der Stock war durch einen Granatschuß zerbrochen. Wieder zusammengefügt, wurde die Fahne, wenige Tage später, nach Bordeaux geschickt [...].« In: Ebd.

49 Ebd.

50 Zum Druck in *Gedichte von Friedrich Eggers. Mit dem Bildniß des Dichters, gest. von Prof. E. Mandel*. Breslau: Rud. Hoffmann 1874, S. 232–233, gibt es kleinere Abweichungen, die hier unberücksichtigt bleiben dürfen und Sperrung wie Satzzeichen betreffen.

51 In: Theodor Fontane: *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871*. Band 2, wie Anm. 42, S. 981.

52 Vgl. Walter Kempowski: *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943*. 4 Bde. München 1993.

53 Eintrag: 1. November 1870, wie Anm. 3, S. 446.

54 Ebd.

Mit 180 Jahren Verspätung.
 Zur Veröffentlichung von Theodor Fontanes
 Übersetzung von Catherine Gores Roman
Abednego the Money-Lender (1842)¹

Iwan-Michelangelo D'Aprile

Neben den Übersetzungen britischer Arbeiterlyrik von John Critchley Prince, Robert Nicoll und Ebenezer Elliot (überliefert als sogenanntes *John Prince*-Manuskript)² und von William Shakespeares Drama *Hamlet. Prinz von Dänemark*³ zählt Fontanes Übertragung von Catherine Gores Roman *Abednego the Money-Lender* (1842) mit einem Umfang von 441 Manuskriptseiten zu den drei großen Übersetzungsprojekten Fontanes der frühen 1840er-Jahre. In den späteren 1840er- und den 1850er-Jahren kamen noch Übertragungen englischer und schottischer Balladen von Thomas Percy, Walter Scott und Alfred Tennyson sowie einige Feuilletons im Kontext von Fontanes Korrespondententätigkeit hinzu. Es handelt sich um Fontanes erste und einzige Übersetzung eines Romans. Mehr als 30 Jahre vor dem Erscheinen von *Vor dem Sturm* verfasst, markiert sie einen bemerkenswerten Anfang des Romanschriftstellers Theodor Fontane.

Wie viele, insbesondere seiner vormärzlichen Werke blieb Fontanes Romanübertragung zu Lebzeiten unveröffentlicht. Seine noch im hohen Alter geäußerte Vermutung, dass die Übersetzung eventuell »irgendwo«⁴ ohne sein Wissen gedruckt worden sei, konnte bislang nicht bestätigt werden. Überliefert ist das Werk lediglich als maschinenschriftliche Transkription, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Friedrich Fontane Verlag angefertigt worden ist und die seit seiner Gründung im Fontane-Archiv Potsdam aufbewahrt wird. Eine Beschreibung des Manuskripts hat der Direktor des Märkischen Museums Otto Pniower im Jahr 1919 in den *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* veröffentlicht.⁵

In der Nachkriegs-Fontane-Forschung hat zuerst Helmuth Nürnberger in seiner Studie *Der frühe Fontane* von 1967 auf die Bedeutung der Übersetzung für Fontanes literarische Entwicklung und das Desiderat ausführlicher Untersuchungen hingewiesen.⁶ Allerdings ließ die als Auftragsarbeit schnell angefertigte und von Fehlern wimmelnde Schreibmaschinen-Transkription eines in seiner »verblassten Schrift doch nur schwer leserlich[en]«⁷ Manuskripts eine auch nur einigermaßen zuverlässige Edition nicht zu.

Hinzu kam, dass die Vorlage der Übersetzung, die erstveröffentlichte Fassung von Catherine Gores Roman, bislang unbekannt war. Wie schon Otto Pniower wusste man nur von der Buchfassung aus dem Jahr 1843 sowie von deren 1846 in der Stuttgarter Übersetzungsfabrik des »Belletristischen Auslands« erschienenen deutschen Übersetzung.⁸ Bis in die jüngste Zeit mussten so grundlegende Fragen wie etwa nach der Entstehungszeit oder den Eigenheiten der Fontane'schen Übersetzung sowie daraus abgeleitete Deutungsperspektiven notwendig spekulativ bleiben.⁹

Tatsächlich ermöglichte erst die digitale Wende in den Geisteswissenschaften bzw. die zunehmende Digitalisierung der internationalen periodischen Presse des 19. Jahrhunderts das Auffinden der Erstveröffentlichung von Gores Roman im Jahrgang 1842 der schottischen Literaturzeitschrift *Tait's Edinburgh Magazine*, die Fontane als Übersetzungsvorlage diente. Nun erst ließ sich die Frage nach Fontanes originären Übersetzer-Leistungen auf gesicherter Vergleichsebene stellen. Zudem konnten durch wechselseitigen Abgleich von Typoskript, Originaltext und Pniowers Manuskriptbeschreibung die größten Tipp- und Transkriptionsfehler identifiziert und so eine Textvorlage erstellt werden, die eine Veröffentlichung verantwortbar werden ließ. Darüber hinaus ergänzten sich von hier aus wie in einem Puzzle die unterschiedlichen Überlieferungsbestände, sodass sich viele der bis dato ungeklärten Fragen zum Status der Übersetzung klärten:

(1) Erstens konnte Gores Roman in der Medienumgebung und vor dem Hintergrund des Zeitschriftenprogramms von *Tait's Edinburgh Magazine* unter der Herausgeberin Christian Isobel Johnston lokalisiert und näher charakterisiert werden.

(2) Dies wiederum ermöglichte gesichertere Aussagen zum Entstehungszusammenhang von Fontanes Übersetzung im Umfeld der Leipziger Literaturzeitung *Die Eisenbahn*, der sich wesentlich als ein über Zeitschriften medial vermittelter internationaler Literaturtransfer offenbart.

(3) Schließlich ließ sich mit Hilfe der im Fontane-Archiv aufbewahrten Korrespondenz des Friedrich Fontane Verlages und genealogischer Recherchen zur Familie Günther die Überlieferungsgeschichte des Manuskripts genauer rekonstruieren, aus der sich weitere Belege zum Entstehungskontext und zur Datierung der Übersetzung ergeben.¹⁰

1. Catherine Gores *Abednego the Money-Lender* in *Tait's Edinburgh Magazine*

Catherine Gores Roman *Abednego the Money-Lender* ist zuerst in neun Folgen zwischen März und Dezember 1842 in der literarisch-politischen Zeitschrift *Tait's Edinburgh Magazine* erschienen. Eine spätere Buchfassung publizierte Gore 1843 unter dem Titel *The Money-Lender* mit einem Vorwort

versehen und einem geänderten und um mehrere Kapitel erweiterten Schluss beim bekanntesten Londoner Unterhaltungsliteratur-Verleger Colburn.¹¹ Als sie ihren Roman veröffentlichte, war Gore bereits eine der bekanntesten und erfolgreichsten Autorinnen ihrer Zeit. 1799 in eine nordenglische Kaufmannsfamilie in Retford geboren, wurde sie nach ihrem Tod 1861 in einem Nachruf der größten und wichtigsten englischen Tageszeitung *The Times* zur »best novel writer of her class and the wittiest woman of her age«¹² geadelt – kein geringes Lob angesichts einer an großen Roman-Autorinnen wie Charlotte und Emily Brontë, George Eliot, Harriet Martineau, Elisabeth Gaskell und vielen anderen wahrlich nicht armen Zeit. Indem sie die Plots, Konflikte und Familienkonstellationen Jane Austens aus der Welt des britischen Landadels in die großstädtische Szenerie der Londoner Metropole verlegte (manchmal sogar mit einem von Austen entlehnten Personal) stieg sie ab den 1820er-Jahren schnell zur unangefochtenen »Queen of the Silver Fork Novel« oder »Queen of the Fashionable Novel« auf, wie die Gattung zeitgenössisch und mit durchaus gender-spezifisch abwertender Absicht von männlichen Schriftstellerkollegen genannt wurde (die männlichen Autoren schrieben »Dandy Novels«).¹³ Mit großer Detaildichte schildert Gore in ihren Sozialromanen der »guten Gesellschaft« ironisch und satirisch den Konsumrausch und die Modesucht – oder in ihren originellen Wortschöpfungen die »shopocracy« und den »surfaceism« – der Londoner High Society und Upperclass des viktorianischen Regency (1819–1837).¹⁴ Man kann sich ihre Romane in Szenerie und Erzählweise durchaus als Vorgänger-Format der weltweit erfolgreichsten Netflix-Serie des Jahres 2020 *Bridgerton* vorstellen.¹⁵ Den rasant expandierenden und sich internationalisierenden literarischen Massenmarkt der Feuilletonromane, Leihbibliotheken (»circulating libraries«), Literaturzeitschriften und Taschenbuchreihen bediente sie so mit immer neuen Stories – rund 70 Romane wurden es insgesamt. Was die Zahl von Veröffentlichungen und Auflagen ihrer Romane betrifft, konnten in der Zeit um 1830 nur Walter Scott und James Fenimore Cooper mit ihr konkurrieren.¹⁶ 1831 hatte sie zudem mit ihrer Komödie *Die Schule der Gefallsüchtigen* (*The School for Coquettes*) für das Theaterereignis der Saison gesorgt. Auch als Komponistin tat sie sich hervor. Ihre Vertonungen von Robert Burns' Gedichten trugen dazu bei, dass diese im 19. Jahrhundert zu Volksliedern geworden sind.¹⁷

Während die oft vor allem der Selbstaufwertung dienenden Kommentare zu Gores Romanen von männlichen Schriftstellerkollegen wie William Hazlitt (»Macassar Oil, Eau de Cologne, Hock and Seltzer Water, Otto of Roses, Pomade Divine glance through the page in inextricable confusion, and make your head giddy«¹⁸) oder William Thackeray in seiner Gore-Parodie unter dem Titel *Lords and Liveries. By the Authoress of »Dukes and Dejeuners«, »Hearts and Diamonds«, »Marchionesses and Milliners« etc., etc.* dazu beitragen, dass Gore als vermeintlich triviale Unterhaltungsautorin

ab der Jahrhundertmitte beinahe völlig vergessen wurde, werden ihre Romane in den letzten Jahren in der anglistischen Forschung durchaus als wichtiges literaturhistorisches Bindeglied zwischen Romantik und Realismus, zwischen Jane Austen und William Thackeray wiederentdeckt.¹⁹ Allerdings harrt auch im englischsprachigen Raum der *Money-Lender* sowohl einer kritischen Neu-Edition als auch eingehenderer literaturwissenschaftlicher Untersuchungen.²⁰

Abednego the Money-Lender war einer der ersten Romane Catherine Gores nach ihrem rund achtjährigen Aufenthalt in Paris. Hier hatte sie nicht nur das auf die Julirevolution von 1830 erfolgte Ende der Bourbonen-Dynastie und die bürgerliche Machtübernahme des *juste milieu* direkt miterlebt, sondern auch den beginnenden internationalen Siegeszug des französischen Feuilletonromans mit Autorinnen und Autoren wie Honoré de Balzac und George Sand, Alexandre Dumas und Eugène Sue. Von ihrer zunehmenden Politisierung zeugt auch die Veröffentlichung des Romans in der schottischen Monatszeitschrift *Tait's Edinburgh Magazine*. Gegründet 1832 im unmittelbaren Umfeld der liberalen britischen Wahlreform (»Reform-Bill«), bekam die Zeitschrift unter der Chefredakteurin Christian Isabel Johnston ein klares politisches Profil und stellte sich in den Dienst der unterschiedlichen Emanzipationsbestrebungen zwischen Liberalismus, Radikalismus und der sozialen Reformbewegung der Chartisten. Dazu gehörten Leitartikel mit einer scharfen Kritik an der Adlige und Grundeigentümer begünstigenden Politik unter Premierminister Peel ebenso wie Abhandlungen liberaler Vordenker wie John Stuart Mill oder Jeremy Bentham. Deutlich erkennbare Schwerpunkte bildeten zum einen Fragen der Frauenemanzipation, nicht nur repräsentiert durch eine weibliche Chefredakteurin, sondern auch eine überdurchschnittlich hohe Zahl von Autorinnen und Besprechungen von deren Werken. Zudem senkte Johnston den Verkaufspreis des Magazins und öffnete es für die Anliegen der neuen sozialen Klasse des Industrieproletariats. Mittels einer eigens eingerichteten ständigen Rubrik (»Feast of the Poets«) lernten die Leserinnen und Leser die frühsozialistischen und chartistischen Programme und Dichtungen von Autoren wie Ebenezer Elliott, Robert Nicoll und John Critchley Prince kennen.²¹

Nicht nur vor dem Hintergrund seiner Medienumgebung ist Gores *Money-Lender* auch als literarische Stellungnahme gegen den (nicht nur) britischen Adels-Antisemitismus zu verstehen, in dem ständischer Dünkel, religiöser Fanatismus, antikapitalistisches Ressentiment und eine auf Erbschaft und Geburt basierende proto-rassistische Ideologie eine untrennbare Gemengelage von Vorurteilen bilden. Den realhistorischen Kontext des Romans bildeten hier die zeitgenössischen antijüdischen Kampagnen gegen die Londoner Vertreter des internationalen Bankhauses der Rothschilds, Nathan Meyer Rothschild (1777–1836) und dessen Sohn Lionel de Rothschild

(1808–1879), die auch bei anderen zeitgenössischen Literaten wie Charles Dickens oder Benjamin Disraeli thematisiert wurden.²²

Erzählt wird die Geschichte des Geldverleihers Abednego Osalez nach dem Modell des französischen Mystery- und Abenteuerromans. Halb Graf von Montecristo, halb Nathan der Weise tritt der Titelheld anfangs nur als mysteriöser und gleichermaßen gefürchteter wie verachteter Dunkelmann A.O. in den von antisemitischen Stereotypen wimmelnden Salongesprächen der Londoner Adelswelt auf. Erst nach und nach entpuppt er sich als der einzig solide Ökonom, der seinen Schuldnern an moralischer und intellektueller Integrität weit überlegen ist und dessen Motive sich erst aus der in den drei Schlusskapiteln nacherzählten familiären Vorgeschichte erhelten. Hier klären sich die Verbindungen zwischen den verschiedenen Protagonisten des Romans, dem Geldverleiher Abednego Osalez, dem jungen Londoner Gardeleutnant Basil Annesley und der verarmten Familie des deutschen Künstlers Verelst, der mit seiner Frau Rahel und seinen Töchtern Salome und Esther als politischer Emigrant vor den Demagogenverfolgungen im Anschluss an die Karlsbader Beschlüsse nach London flüchten musste. Das alles spielt sich vor dem Hintergrund eines schillernden Großstadtpanoramas ab, zu dem die prunkvollen Stadtvillen und glänzenden Empfänge der Grafen von Maitland und Herzoge von Rochester oder die Büro- und Bankenwelt der Londoner City ebenso gehören wie bedrückende Polizeigefängnisse und die dunklen Gassen und Abrisshäuser des East End. Zusammengehalten wird das die Stadt prägende Figurenpanorama von »Bettlern, Auktionatoren, Dandys, Polizisten, Opernsängern und müßiggängerischen Lords« – wie Jürgen Kaube in seiner kenntnisreichen Besprechung des Romans feststellt – »weniger durch Kapital und Arbeit als durch Schulden«.²³ Der Roman steht damit zusammen mit Balzacs gleichzeitigen Werken am Anfang einer Reihe literarischer »Kreditfiktionen« des europäischen Realismus.²⁴ Dass Gores *Money-Lender* bei alledem erstaunlicherweise vor Alexandre Dumas' *Conte de Montecristo* (erschieden von August 1844–Januar 1846 im *Journal des Débats*) und Eugène Sues *Mystères de Paris* (Juni 1842–Oktober 1843 ebenfalls im *Journal des Débats*) und dem *Juif errant* (Juni 1844–Oktober 1845 in *Le Constitutionnel*) geschrieben und veröffentlicht wurde, verweist auf die in der Zeit und ihren medialen Entwicklungen liegenden Stoffe, Genres und Erzählmuster.²⁵

Auch wenn Plot und Erzählweise von Gores Roman – einschließlich des harmonisierenden Happy End – letztlich in den eingefahrenen Bahnen der Unterhaltungsliteratur bleiben und dessen moralisierende Antisemitismuskritik im Unterschied etwa zu Fanny Lewalds kurze Zeit später geschriebenen Roman *Jenny* von 1843 selbst nicht frei von Stereotypen ist, bleibt die politische Absicht des Romans noch heute erkennbar:²⁶ von Lady Annesleys antisemitischem Hassausbruch im vierten Kapitel, als Basil



Catherine Frances
Gore, Stich eines
unbekannten
Künstlers,
um 1848.
Wiki Commons

Annesley mit offenem Mund den Tiraden seiner ansonsten stets beherrschten und wortkargen Mutter zuhört (»Was mich betrifft, so verabscheue ich die Juden. Noch mehr, ich bin stolz auf meine Erklärung, daß ich sie verabscheue«²⁷), bis zu den realistischen Schilderungen der Diskriminierungen, die Abednego in der Eliteschule Eton und an der Universität Oxford erfahren musste oder den antisemitischen Hetzkampagnen, mit denen seine Wahl ins *House of Commons* verhindert werden soll. Die Hoffnungen des Vaters, der seinem Sohn statt der katholisch-fundamentalistischen Zustände im südspanischen Cádiz ein Leben in den vermeintlich freieren Verhältnissen im selbsternannten Musterland von Liberalismus und Aufklärung ermöglichen wollte, werden jedenfalls gründlich enttäuscht.

2. Fontanes Übersetzung und die Leipziger Eisenbahn

Von *Tait's Edinburgh Magazine* aus weisen auch die Spuren zum literarisch ambitionierten Apothekergehilfen Theodor Fontane, der in den Jahren von 1841 bis 1843 seine Lehrjahre in Leipzig und Dresden ableistete. Hier bewegte er sich in den literarischen und politischen Zirkeln um die von Robert Blum gegründete demokratische Leipziger Burschenschaft *Kochei* und den nach dem bedeutendsten zeitgenössischen Protestliteraten benannten literarischen Zirkel des *Herwegh-Klubs*. Deren Publikationsorgan war die dreimal in der Woche erscheinende Literaturzeitung *Die Eisenbahn*, die vom Verleger Robert Binder und Blums Schwager und späteren Paulskirchen-Abgeordneten Georg Günther herausgegeben wurde. In der *Eisenbahn*, die den neuen Geist der Zeit schon im Titel trug, erschienen bis 1844 die frühen literarischen Versuche und Übersetzungen Fontanes – angefangen mit dem im September 1841 veröffentlichten adels- und klerus-kritischen Gedicht *Mönch und Ritter*.²⁸

Literarischer und politischer Bezugs- und Orientierungspunkt waren für die Leipziger Eisenbahner die Entwicklungen und Reformbewegungen in Großbritannien, wie sie etwa in Georg Günthers Artikelserie über *Die geistigen Vorkämpfer des Radikalismus in England* (1841) dem deutschen Publikum bekannt gemacht wurden. Als Nebenprodukt der *Eisenbahn* wurde unter dem Titel *The German and Continental Examiner. Journal for Lovers of the English Language and Literature* eine Literaturzeitschrift vertrieben, in der sehr zeitnah aus britischen Literaturzeitschriften kompilierte originalsprachliche Auszüge und Werke zeitgenössischer britischer Literatur abgedruckt wurden – zuallererst aus *Tait's Edinburgh Magazine*. Machte etwa *Tait's* die Januar-Ausgabe des Jahres 1842 mit Catherine Gores *Lines on the Birth of the Heir-Apparent* auf, so erschien das Gedicht bereits im Februar im *German and Continental Examiner*.

Einer der größten »Lovers of the English Language and Literature« war der freie Mitarbeiter der *Eisenbahn* Theodor Fontane. Hier fand er eine unerschöpfliche Quelle für seine eigenen frühen Übersetzungen, die der literarischen Orientierung und Positionierung des Autodidakten dienten. Wie sehr die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts vom sich entwickelnden literarischen Unterhaltungsmarkt und dessen Medien Zeitung und Zeitschrift her zu denken ist, zeigt sich beispielhaft an seinen frühen Übersetzungen. Erschienen diese bislang als scheinbar disparates Sammelsurium von frühsozialistischer britischer Arbeiterliteratur mit Gedichtübertragungen des »Fabrikbarden« (»Factory Bards«) John Critchley Prince und der »Anti-Corn Law Rhymers« Ebenezer Elliott und Robert Nicholl bis hin zum Londoner High-Society-Roman von Catherine Gore, so erhellt sich der Zusammenhang sofort über das Medium. Neben Gores Roman konnte Fontane im 1842er-Jahrgang von *Tait's* auch zahlreiche Gedichte, Rezensionen und

Abhandlungen von und über Elliot, Nicoll und Prince finden. Bereits 1841 veröffentlichte *Tait's* eine umfangreiche Rezension von *Princes Hours with the Muses*, die auch einen biographischen Abriss zu dem Dichter enthielt.²⁹

Der junge Fontane, von Anfang an hauptsächlich durch die populären Medien seiner Zeit literarisch sozialisiert und fremdsprachlich gebildet, zeigt sich schon hier als der spätere Medienprofi, der er nach seinem Berufswechsel vom Apotheker zum politischen Journalisten in seinem 30. Lebensjahr werden sollte. Nicht nur war Fontane auf dem stark umkämpften Markt literarischer Übersetzungen um Jahre schneller als die Stuttgarter Franck'sche Buchhandlung, die unter Leitung von Ludwig Hauff 1846 eine Buchfassung von Gores Roman in deutscher Übersetzung publizierte. Auch sprachlich und stilistisch kommt seine schwungvolle Übertragung dem Ton der Unterhaltungsautorin um Längen näher als die hölzerne Wort-für-Wort-Übersetzung der Stuttgarter Übersetzungsfabrik, in der angestellte Lohnschreiber im Schichtbetrieb Rohübersetzungen anfertigten, die dann lediglich von Hauff noch einmal durchgesehen wurden.³⁰ So entspricht der Einstieg in die Romanhandlung bei Hauff zwar hinsichtlich syntaktischer Struktur und Zahl der Wörter einigermaßen dem Original:

Bei einem Diner in dem Klubb der Garde in St. James Street im Herbste 1822 wurde, als das Gespräch auf die jüngsten Spielverluste in Graham's erneuertem Glückstempel kam, in welchem in diesem Augenblicke Verluste und Gewinne mit reißender Schnelligkeit sich folgten, bemerkt, daß die Gesichtszüge eines jungen Officiers, der bisher diesem Gespräche mit vollständiger Theilnahmslosigkeit zugehört hatte, ungewöhnlich aufgeregt wurden.³¹

Dafür ist man aber, bevor der Roman überhaupt richtig begonnen hat, vor lauter Schachtelsätzen auch schon wieder eingeschlafen. Ganz anders bei Fontane:

Im Herbst 1823 speisten die Garde-Offiziere in St. James-Street; der Klub war beisammen und man sprach viel über Grahams berühmten Glückstempel, wo in einem und demselben Augenblicke mit entsetzlicher Schnelligkeit gewonnen und verloren wurde. Man bemerkte, daß die Mienen eines jungen Offiziers, der bis dahin gleichgültig zugehört hatte, urplötzlich die höchste Teilnahme verrieten.³²

Überall erkennbar wird Fontanes literarische Ambition, nicht eine bloße Übersetzung zu erstellen, sondern ein Exempel der in Deutschland bis dato unbekanntem Gattung des Unterhaltungs- und Feuilletonromans in die Erfahrungswelt des deutschen Lesepublikums zu übertragen: So wird der Slang der Londoner Polizisten bei Fontane zum Berlinischen Dialekt (»Ick hab' ihn schonstens seit 'ne Viertelstunde uf de Kieke«³³), und das Halbseidene des betrügerischen Bilderhändlers Mr. Stubbs offenbart sich schon in dessen von Fontane trefflich ausgemalter öliger Diktion (»gewisse Lüthographün, die moinen Büldern so ähnlich sehn«³⁴). Basil Annesleys Kamera-

den aus dem Garderegiment werden in den preußischen Militärton transponiert, wenn ihnen in jedem zweiten Satz die Floskel »auf Ehre« in den Mund gelegt wird, für das sich im Original außer einem manchmal hingeworfenen »Ay« keine Entsprechung findet. Aber auch die Verballhornungen des Jiddischen, die Fontane Abednegos Gehilfen zuschreibt, gehören hierzu. Verweise auf zeitgenössische literarische Werke, Orte oder kulturelle Ereignisse in Gores Roman werden durch Beispiele aus dem deutschen Erfahrungsraum ergänzt – zu den Londoner Unterweltgrößen gesellt sich etwa ein Rinaldo Rinaldini aus Christian August Vulpius' Erfolgsroman. Schließlich ließe sich auch Fontanes Übertragung des Titelworts »Money Lender« zum altertümlicheren »Pfandleiher« als Reminiszenz an die weniger kapitalistisch ausgeprägten deutschen Verhältnisse erklären.

Dass Fontane gerade dieser Roman unmittelbar angesprochen hat und er bis ins hohe Alter darauf beharrte, dass es sich um »eine sehr gute Erzählung«³⁵ handele, zeugt von seinem früh ausgeprägten Gespür für literarische Formen und Erzählstoffe, die sein späteres Romanwerk auszeichnen. Nicht zufällig übersetzt Fontane einen ausgesprochenen Großstadroman, in dem die Abgründe der vermeintlich »guten Gesellschaft« thematisiert werden. Schon in seinem »ersten Roman« wählt Fontane zudem einen Stoff, bei dem hinter der »schauderösen Ähnlichkeit« der immer gleichen Liebesgeschichten des Unterhaltungsmarktes das »gefährlich Politische« lauert, das ihn auch bei seinen späten Romanen vor allem interessierte.³⁶ In einem Lexikon-Eintrag zu Catherine Gore in Lorcks *Frauen der Zeit* von 1862 hebt Fontane in ähnlicher Hinsicht die »weltliche Klugheit« und das »Geist- und Witzsprühende« hervor, »das ihre Bücher zu einer anregenden und beliebten Unterhaltungslectüre« in der Manier der »Meister des modernen französischen Romans«³⁷ werden lasse. Als er den Gore-Roman entdeckte, beschäftigte ihn das Antisemitismus-Thema auch persönlich. Sein wichtigster Freund und erster literarischer Förderer aus Leipziger Tagen, der russisch-jüdische Autor Wilhelm Wolfsohn, war in seiner Liebe zur protestantischen Tischlertochter Emilie Gey ähnlichen Diskriminierungen wie Abednego Osalez ausgesetzt, bevor er in der kurzen Phase der liberalisierten Gesetzgebung der Revolutionszeit 1848/49 endlich heiraten konnte.³⁸

Wie immer man die Eigenarten von Fontanes Übertragung im Einzelnen deutet, verweist sie zuallererst auf die Genese von Fontanes spezifischem Realismus im literarischen Unterhaltungsmarkt westeuropäischer Prägung. Weit mehr als seine akademisch sozialisierten literarischen Zeitgenossen von Gustav Freytag bis zu Friedrich Spielhagen – aber im Einklang mit den notgedrungen ebenfalls nicht akademisch sozialisierten Autorinnen seiner Zeit – weigerte er sich, eine kategorische Ständeschranke zwischen dem Unterhaltungsroman und der sogenannten »hohen Literatur« zu errichten. Höchstes »Roman-Ideal« blieb ihm, wie er unter dem Eindruck seiner Zola-Lektüre einmal gegenüber seiner Frau Emilie bemerkte, letzt-

lich der gutgeschriebene »Schmöker«.³⁹ Die Sonderstellung Fontanes innerhalb des deutschsprachigen Realismus, die seit Heinrich und Thomas Mann oder Erich Auerbach immer wieder hervorgehoben wurde und die sich in einer bis heute anhaltenden Beliebtheit seiner Romane ausdrückt, hat hierin ihre nicht unwesentlichste Ursache.

3. Überlieferungsgeschichte

Beinahe einen eigenen Roman, in dem sich die Brüche und Widersprüche der vor- und nachmärzlichen deutschen Geschichte bis hin zu den Katastrophen des 20. Jahrhunderts ebenso spiegeln wie der unglückliche und konfliktreiche Umgang mit dem Dichternachlass, stellt die Überlieferungsgeschichte von Fontanes Manuskript dar.

Wie für die meisten Arbeiten aus dieser Zeit konnte Fontane auch für seine Gore-Übertragung keinen Verleger finden. Cotta in Tübingen etwa nahm ihm einige Übertragungen britischer Arbeitergedichte von John Critchley Prince für sein *Morgenblatt* ab, nicht aber die längere Erzählung *Zwei Post-Stationen*, die erst Ende der 1990er-Jahre entdeckt und erstmals veröffentlicht wurde. Der Herwegh-Verleger Fröbel in Zürich lehnte eine Gedichtsammlung unter dem Titel *Berliner Taugenichts* ab. Auch die Gore-Übersetzung hat Fontane offenbar an unterschiedliche potentielle Verleger versandt. Einer Notiz aus dem Jahr 1873 zufolge hat er bereits 1843 in Lettschin einen »famosen«⁴⁰ Brief bezüglich des *Money-Lender*, wohl ein Absgeschreiben, eines Herrn Meyer erhalten. Absender könnte der Verleger Gottfried Christian Erich Meyer gewesen sein, der seinerzeit in Braunschweig eines der großen Übersetzungsunternehmen betrieb.

Ein Manuskript jedenfalls hat sich beim *Eisenbahn*-Redakteur Georg Günther erhalten. Günther, der 1848 als Paulskirchenparlamentarier nach Frankfurt ging und dort zusammen mit seinem Schwager Robert Blum bis zu dessen Hinrichtung die *Deutsche Reichstagszeitung* redigierte, wurde im September 1848 wegen »Preßvergehens« verklagt und 1850 ausgewiesen. Über die Schweiz und Großbritannien erreichte er 1851 Boston, war zwischenzeitlich Delegierter auf dem Republican National Convention in Chicago und ließ sich Anfang der 1860er-Jahre mit seiner Familie in Milwaukee nieder, wo er als Homöopath und Journalist arbeitete.⁴¹ Nach der Reichsgründung kehrte er schwer erkrankt nach Deutschland zurück, wo er Anfang 1872 in Berlin-Westend starb. Zusammen mit Günther war auch das Manuskript von Fontanes *Money-Lender*-Übersetzung den Weg ins US-Exil nach Milwaukee gegangen, wo es zunächst bei Günthers 1841 geborener Tochter Johanna verblieb. Hinsichtlich der Datierung von Fontanes Übersetzung ergibt sich daraus als allerspätester terminus ante quem das Jahr 1849, aus dem der letzte Kontakt zwischen Fontane und Günther vor

dessen Rückkehr nach der Reichsgründung belegt ist. Es handelt sich um einen nur im Entwurf überlieferten Abschiedsbrief Fontanes an Günther vom November 1849, in dem Fontane Günthers Vorschlag, mit nach Amerika zu emigrieren, abschlägig beantwortet, weil sich seine noch im Mai desselben Jahres sehr konkreten Auswanderungspläne (»In spätestens 8 Wochen denk´ ich auf dem Weg nach New-York zu sein«, an Lepel 14. Mai 1849) inzwischen geändert hätten.⁴² Sehr viel wahrscheinlicher bleibt aber eine Entstehung um 1843–44, wie es auch Fontanes erwähnte Erinnerungsnotiz von 1873 nahelegt.

Sechzig Jahre nach Günthers Emigration, im Jahr 1909, wandte sich die nach ihrer Scheidung von ihrem amerikanischen Ehemann nach Europa zurückgekehrte und inzwischen knapp 70-jährig verarmt in Florenz lebende Johanna Günther über den Dresdener Zwischenhändler Carl Krause an den Sohn des Dichters, den Berliner Verleger Friedrich Fontane, und bot ihm das *Money-Lender*-Manuskript zum Kauf an. Die im Fontane-Archiv überlieferte Korrespondenz zum Vorgang lässt die Komplikationen im Umgang mit dem Dichternachlass zwischen dem Verlag Friedrich Fontane und der von den Erben eingesetzten Nachlasskommission erkennen, der durch das schwierige Verhältnis der inzwischen heillos zerstrittenen Geschwister



Manuskript-Retterin Johanna Günther
(geb. 1841 in Leipzig, gest. 1927 in
Florenz).

Foto aus Reisepass Nr. 10410 vom
15.11.1878 für Johanna Neymann,
Cook County Illinois

Fontane wohl nicht einfacher wurde. Am 27. Mai 1909 informierte Krause den Verlegersohn über das ihm von der Tochter des »verstorbenen Herrn Günther aus Frankfurt a.M.«⁴³ zur Veröffentlichung anvertraute Manuskript. In seinem Antwortschreiben reklamierte Friedrich Fontane vorsorglich die Abdruckrechte und bat um Übersendung des Manuskripts zur Prüfung.⁴⁴ Nachdem Friedrich Fontane die Echtheit der väterlichen Handschrift festgestellt hatte, bat er am 25. Juni um die Nennung einer Forderung für den Ankauf des Manuskripts. Zugleich gab er eine maschinenschriftliche Abschrift in Auftrag – also das heute lediglich noch vorhandene Typoskript. Am 2. Juli nannte Carl Krause nach Rücksprache mit Johanna Günther einen Kaufpreis von 2000.- Mark.⁴⁵

Friedrich Fontane, der inzwischen seine Geschwister (»Frau Prof. Fritsch«, »Herrn Geheimrat Th. Fontane«) sowie den Direktor des Märkischen Museums Berlin Otto Pniower benachrichtigt hatte und über englische Verlagspartner Informationen über die ihm völlig unbekannte Autorin Catherine Gore einzog, wandte sich am 23. Juli an den im Urlaub weilenden Paul Schlenther mit der dringlichen Bitte um eine Einschätzung darüber, ob die Nachlasskommission eine Veröffentlichung befürworte. Friedrich Fontane, der sich als Verleger, aber nicht als Nachlassverwalter sah, war andernfalls nicht willens, den geforderten Preis zu entrichten: »An der Erwerbung lediglich des Manuskripts als solches kann uns aber natürlich, noch dazu zu dem nicht unerheblichen Preise von M 2000.-, nicht gelegen sein, wofern nicht auch evtl. die Reproduktionsrechte an uns übergängen.« In diesem Fall sei laut dem kontaktierten Otto Pniower »eine Bibliothek, z.B. auch die des Märkischen Museums« bereit, für den Erwerb des Manuskripts 500.- Mark zu zahlen. Zudem bat er um raschen Bescheid, da er im Falle einer abschlägigen Antwort auch den kostspieligen Auftrag des gerade zur Hälfte abgetippten Manuskripts abrechnen würde.⁴⁶

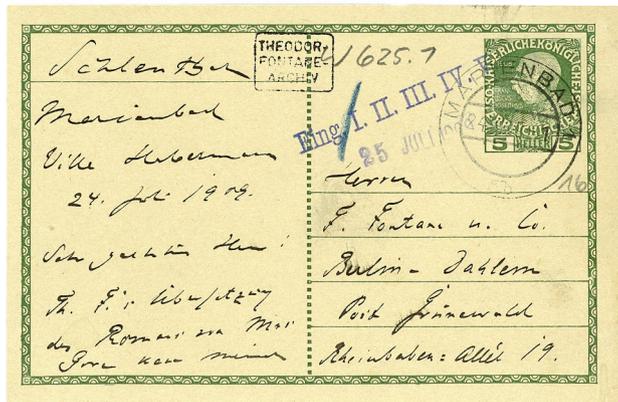
Ohne den Roman gelesen zu haben, antwortete Schlenther am 24. Juli 1909 umgehend per Postkarte aus dem Kurhotel in Marienbad, dass er eine Veröffentlichung für nicht sinnvoll halte. Als Dokument könne die Fontane'sche Übersetzung eventuell für die spätere Forschung von Interesse sein, auf einen Markterfolg eines Gore'schen Romans sei aber beim Lesepublikum des frühen 20. Jahrhunderts mit Sicherheit nicht zu rechnen:

Th. F.'s Übersetzung des Romans von Mrs Gore kann meiner Meinung nach ein Publikations-Interesse kaum mehr haben. Offenbar ist es eine Arbeit gewesen, mit der er in London nur Geld verdienen wollte. Vielleicht war es auch nur eine Übungsarbeit. Ich möchte ganz der Mühe des Lesens überhoben sein. Wenn das Märkische Museum 500 Mark an das Manuskript wenden will, so könnten die Ansprüche der von Herrn Carl Krause vertretenen Eigentümerin damit abgelöst werden und der künftige Biograf Th. F. könnte seinen kleinen Nutzen daraus haben. Aber was soll das Publikum heute mit einem Gore'schen Roman beginnen?⁴⁷

Zwar verband Schlenther im Unterschied zu Friedrich Fontane und Otto Pniower überhaupt eine dunkle Vorstellung mit dem Namen Gore – allerdings nur in Form des absprechenden Stereotyps als Trivialautorin der Großelterngeneration. Mitdenken muss man hier, dass ein nennenswerter Markterfolg von Fontanes eigenen Romanen mit der Aufnahme von *L'Adultera* in Samuel Fischers »Bibliothek zeitgenössischer Romane« 1908 gerade erst einzusetzen begann.⁴⁸ Ein geschäftsförderndes Markenzeichen »Fontane als Übersetzer« konnte Schlenther in seine ohnehin flüchtigst hingeworfene Kalkulation nicht einbeziehen.

Damit war die Angelegenheit entschieden. Carl Krause, der zum 1. August 1909 als Literaturagent beim fünf Jahre zuvor gegründeten Piper Verlag in München anheuerte, schrieb noch bis Ende Oktober 1909 an den Dichtersohn, der durch ein weiter reduziertes Kaufangebot von 300.- Mark sein Desinteresse signalisierte.⁴⁹ Dann verliert sich die Spur der Korrespondenz im märkischen Sand. Das letzte Zeugnis ist der erwähnte Artikel Otto Pniowers aus dem Jahr 1919, in dem er vom Erwerb des »schöne[n] Manuskript[s]« im Umfang von 441 Seiten auf 220 »etwas vergilbten« Quartblättern« berichtet, das er »vor etwa zehn Jahren« von einem Münchener »Privatmann« erstanden habe.⁵⁰ Seit dem Zweiten Weltkrieg, als Teile der Bestände des Märkischen Museums ausgelagert und von den verbleibenden Archivalien rund achtzig Prozent zerstört wurden, gilt das Manuskript als verschollen.⁵¹

Postkarte von
Paul Schlenther
aus Marienbad an
Friedrich Fontane
vom 24. Juli 1909.
TFA W 625.1





G. H. PERRIS.
C. F. CAZENOVE.

W 334 46
THEODOR-
FONTANE-
ARCHIV
5, HENRIETTA STREET,
COVENT GARDEN, W.C.

NEW YORK,
PARIS,
BERLIN, &c.,
THE COLONIES.

Solicitors:
FIELD, ROSCOE & CO

Telegrams:
"GEORGYUE, LONDON."

Telephone:
4060 Gerrard.

MM. F. Fontane & Co.,
Berlin

July 16th 1909

Dear Sirs,

Mrs. Gore:- Confirming my card, I asked a friend of mine who is well posted on these matters, to report to me, and he writes as follows:-

"Mrs. Catherine Grace Frances Gore, wife of Captain Gore, was born 1799, died 1861. She wrote a vast number of poems, plays, but especially novels, and was highly praised in her day by most of the ordinary critics; some of these, however, disliked her style, which was much satirised by the wits, such as Thackeray, who wrote a burlesque novel in ridicule of her manner - "Lords and Liveries" by the author of "Dukes and Dejeuners", "Hearts and Diamonds", "Marchionesses and Milliners" etc. She was fond of peppering her pages with foreign words in italics - haut ton, "mauvaise honte", laissez faire, savoir faire, creme de la creme, and other phrases and epithets now voted "bad form" except by the imitators of James de la Pluche. This style is now as dead as Queen Anne, and has gone out with side-whiskers and top-hats."

Faithfully yours,

THE LITERARY AGENCY OF LONDON

C. F. Cazenove

Literaturrecherche vom Hörensagen: Die Literary Agency of London beantwortet Friedrich Fontanes Bitte nach Auskünften über die Autorin Catherine Gore. TFA W 334

Anmerkungen

1 Catherine Gore: *Der Geldverleiher*. Ediert und mit einer Einleitung versehen v. Iwan-Michelangelo D'Aprile. Berlin: Aufbau Verlag 2021. (Die Andere Bibliothek, Bd. 441). Der folgende Artikel ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung der Einleitung zu der Edition. Ausdrücklich gedankt sei der zur Aufbau-Verlagsgruppe gehörenden Anderen Bibliothek und deren Herausgeber Christian Döring für ihr Engagement bei der Veröffentlichung der Übersetzung.

2 Überliefert als 341 Seiten umfassendes Typoskript im Fontane-Archiv Potsdam. Abgedruckt in: Helmuth Nürnberger: *Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte 1840–1860*. Ungekürzte, in den Anmerkungen durchges., neu eingerichtete Ausgabe. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1975 (zuerst: Hamburg 1967), S. 303–324.

3 GBA *Gedichte*. Bd. 3. ²1995, S. 283–395. Zudem gleich in drei Neu-Editionen aufgelegt: Berlin, Weimar: Aufbau 1966; Zürich: Manesse 1989; Berlin: Aufbau 1996.

4 Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches*. GBA *Das autobiographische Werk*. Bd. 3. 2014, S. 22.

5 Otto Pniower: *Fontane als Übersetzer eines englischen Romans*. In: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*. 36. Jg. (1919), Nr. 12, Beilage: *Theodor Fontane. Zur Feier seines hundertsten Geburtstages*. Hrsg. von Paul Hoffmann, S. 3–6.

6 Helmuth Nürnberger: *Der frühe Fontane*, wie Anm. 2, S. 158–165, S. 164.

7 Friedrich Fontane an Paul Schlenther, 23. Juli 1909. TFA W 624.2.

8 Catherine Gore: *Der Geldverleiher*. Deutsch bearbeitet von Ludwig Hauff. 1.–4., 5.–7. Bändchen. Stuttgart: Franckh 1846. (Das belletristische Ausland. Kabinettsbibliothek der classischen Romane aller Nationen. Nr. 627–633).

9 Vgl. zuletzt Thomas Brechenmacher: »Abednego, der Pfandleiher«. *Fontanes Übersetzung einer fashionable novel als frühe Annäherung an die »jüdische Frage*. In: *Fontane Blätter* 110 (2020), S. 90–111.

10 Ich danke Klaus-Peter Möller vom Fontane-Archiv Potsdam für den Hinweis auf die Korrespondenz sowie die intensive Lektüre und den hilfreichen und anregenden Austausch über die Edition. Gert Christian Treutler danke ich für die genealogischen Informationen zur Familie Günther.

11 Catherine Gore: *The Money-Lender*. In three volumes. London: Henry Colburn 1843.

12 *The Times*, 4. Februar 1861, S. 5.

13 Edward Copeland: *The Silver Fork Novel. Fashionable Fiction in the Age of Reform*. Cambridge 2012.

14 Catherine Gore: *Surfaceism; or, The Manoeuvres of the World and its Wife*. In: *Tait's Edinburgh Magazine*, März 1843, S. 137.

15 Jürgen Kaube: *Aus diesem Stoff könnte eine gute Fernsehserie werden. Rezension zu Catherine Gores »Der Geldverleiher«*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.11.2021; online am 1.12.2021: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/catherine-gores-der-geldverleiher-uebersetzt-von-theodor-fontane-17653038.html> (Abrufdatum: 15.2.2022).

- 16 *The Oxford Handbook of the Victorian Novel*. Ed. by Lisa Rodensky. Oxford 2013, S. 30.
- 17 Nürnberger: *Der frühe Fontane*, wie Anm. 2, S. 164.
- 18 William Hazlitt: *The Dandy School*. In: *The Examiner*, November 18, 1827.
- 19 Zuletzt, mit weiteren Literaturhinweisen: Dianne F. Sadoff: *Thackeray, Catherine Gore, and Harriet Martineau: Genres of Fashionable and Domestic Fiction*. In: *Victorian Studies*, Vol. 61, No. 4 (Summer 2019), S. 629–652.
- 20 Vgl. die Rezension zur deutschen Neu-Edition von Till Kinzel in: *Informationsmittel (IFB). Digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft*: <https://www.informationsmittel-fuerbibliotheken.de/showfile.php?id=11138> (Abrufdatum: 15.2.2022).
- 21 Alexis Easley: *First-Person Anonymous. Women Writers and Victorian Print Media 1830–1870*. Burlington 2004.
- 22 Niall Ferguson: *Die Geschichte der Rothschilds. Propheten des Geldes*. 2 Bde. München 2002.
- 23 Kaube, wie Anm. 15.
- 24 Philippe Roepstorff-Robiano: *Kreditfiktionen. Der literarische Realismus und die Kunst, Schulden zu erzählen*. München 2020.
- 25 Berry Palmer Chevasco: *Mysterymania. The Reception of Eugène Sue in Britain*. Oxford 2003.
- 26 Vgl. zum Antisemitismus-Thema Brechenmacher: *Abednego*, wie Anm. 9.
- 27 Gore: *Geldverleiher*, wie Anm. 1, S. 97.
- 28 Iwan-Michelangelo D'Aprile: *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*. Reinbek 2018, S. 75–118.
- 29 *Tait's Edinburgh Magazine* 1841, S. 463 ff.; 1842, S. 135 ff.
- 30 Norbert Bachleitner: »Übersetzungsfabriken«. *Das deutsche Übersetzungsweisen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 14 (1989), Heft 1, S. 1–49.
- 31 Gore: *Der Geldverleiher*. 1.–4. Bändchen, wie Anm. 8, S. 13 f.
- 32 Gore: *Der Geldverleiher*, wie Anm. 1, S. 35.
- 33 Ebd., S. 239.
- 34 Ebd., S. 155.
- 35 *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches*. GBA *Das autobiographische Werk*. Bd. 3. 2014, S. 22.
- 36 Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 2. Juli 1894. In: HFA IV/4. 1982, S. 370.
- 37 Theodor Fontane: *Mrs. Gore*. In: *Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart*. Zweite Serie. Supplement: *Frauen der Zeit*. Leipzig: Lorck 1862, Sp. 43–44. Nachdruck: *Catherine Grace Gore*. In: NFA XXI/2. 1974, S. 373–375.
- 38 D'Aprile: *Fontane*, wie Anm. 28, S. 107–109.
- 39 Theodor Fontane an Emilie Fontane, 8. Juni 1883. In: GBA *Emilie und Theodor Fontane: Der Ehebriefwechsel*. Berlin 1998. Bd. 3, S. 297.

- 40 Theodor Fontane: Notizbuch C6, Bl. 40r. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition. Hrsg. von Gabriele Radecke.
<https://fontane-nb.dariah.eu/edition.html?id=/xml/data/1zzdq.xml&page=40r>
(Abrufdatum: 15.2.2022).
- 41 Johann Georg Günther. In: Heinrich Best, Wilhelm Weege (Hrsg.): *Biographisches Handbuch der Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung 1848/49*. Düsseldorf 1996, S. 123 f.
- 42 An Unbekannt [= Georg Günther], [Berlin, Ende November 1849]. In: HFA IV/1, S. 99; an Bernhard von Lepel, 14. Mai 1849. In: HFA IV/1, S. 70.
- 43 Carl Krause an Friedrich Fontane, 27. Mai 1909. TFA W 332.1.
- 44 Friedrich Fontane an Carl Krause, 28. Mai 1909. TFA Wa 248,52.
- 45 Carl Krause an Friedrich Fontane, 2. Juli 1909. TFA W 332.4.
- 46 Friedrich Fontane an Paul Schlenther, 23. Juli 1909. TFA 624.3.
- 47 Paul Schlenther an Friedrich Fontane, 24. Juli 1909. TFA W 625.1.
- 48 D'Aprile: *Fontane*, wie Anm. 28, S. 459.
- 49 Carl Krause an Friedrich Fontane, 22. Oktober 1909. TFA W 341.
- 50 Pniower: *Fontane als Übersetzer*, wie Anm. 5, S. 3.
- 51 Ich danke Bettina Machner vom Berlin Museum für diese Information.

Prätexpte mit poetischem Mehrwert? Theodor Fontanes Rezeption zweier Boulevardstücke von Ernst Wichert

Rolf Parr

I.

Das Theater war nicht nur für den Kritiker Theodor Fontane und – als Gegenstand der Konversation – für den Briefschreiber von Interesse,¹ sondern auch für den Romancier; sind Theatermotive in Fontanes Erzähltexten doch, wie Frances M. Subiotto gezeigt hat, sowohl was ihre Funktion als auch ihre Form angeht, in enormer Breite anzutreffen.² Rolf Selbmann hat dies im Schlusskapitel seiner Studie zum Theater im Bildungsroman prägnant resümiert: »Kaum ein Roman Fontanes wird zu finden sein, in dem nicht vom Theater die Rede ist.«³ Für den Erzähler, so Selbmann weiter, sei es »ein Mittel zur Darstellung sozialer Verhaltensweisen und Denkformen in einer repräsentativen Situation, für die Figuren selbst« seien »die Theaterstücke und -aufführungen verdichtete Spiegelungen ihrer augenblicklichen Lebenslage«.⁴ Ausführlich und im Detail aufgearbeitet hat diesen Befund Beatrix Müller-Kampel in ihrer inhaltsanalytisch angelegten Dissertation, die nach den beiden großen Themenbereichen »Das Theater im epischen Werk Fontanes« (»Theaterbesuche und Theaterbesucher«, »Laienspiel und Laiengesang«, »Die Theaterromane«) und »Die Schauspieler in der Erzählprosa Fontanes« differenziert.⁵

Ausgehend von diesen Arbeiten, aber spezifischer als es dort geschehen ist, werden im Folgenden zwei Richtungen des Rekurrerens auf Stücke des Boulevardtheaters bei Fontane als eines der Konstruktionsprinzipien seiner Texte herausgearbeitet. Erstens wird am Beispiel von *Effi Briest*⁶ und Ernst Wicherts Lustspiel *Ein Schritt vom Wege*⁷ nach den Funktionen gefragt, die Bezüge auf Boulevardstücke in Fontanes Romanen und Erzählungen haben, insbesondere danach, welchen ästhetischen »Zugewinn« er durch solche Bezüge erzielen kann. Ausgangsthese ist dabei, dass Fontane im Rückgriff auf das Boulevardtheater populäre Elemente in sein eigenes Schreiben ebenso integrieren kann, wie punktuell auch darin nicht thematisierbare Wissensbestände und Darstellungsweisen, und zwar ohne sich damit hinsichtlich des Stellenwertes seines eigenen Schreibens als Kunst

und hinsichtlich seiner distinkten Position im literarischen Feld des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts selbst allzu populär zu machen.

In Umkehr der Perspektive geht es dann in einem zweiten Teil darum, aufzuzeigen, was verändert werden muss, wenn Elemente eines Boulevardstücks in einen Roman Fontanes transformiert werden, konkret die Konfiguration von Wicherts Lustspiel *Die Realisten*⁸ in Fontanes *Frau Jenny Treibel*.⁹

II.

Damit genauer aufgezeigt werden kann, was der Romancier Fontane durch die Rekurse auf Boulevardstücke gewinnen kann, müssen zunächst noch einmal die Basisoptionen des poetischen Realismus rekapituliert werden, über die mittels der Zitate aus und der Anspielungen auf Boulevardstücke punktuell hinausgegangen wird. Dazu wird im Folgenden auf eine Reihe von Analysen zurückgegriffen, in denen Marianne Wünsch die Charakteristika des Literatursystems »Realismus« in Abgrenzung zur Frühen Moderne herausgearbeitet hat.¹⁰

Dominant im Realismus ist für Wünsch zunächst die Darstellung solcher Einstellungen und Verhaltensweisen von Figuren, »die im kulturellen Wissen als normal gelten dürfen und infolgedessen scheinbar nicht erklärungsbedürftig sind«. ¹¹ Sie sind »Applikationen ideologischer Einstellungen« und motivieren »sich nicht aus *Psychologie*, sondern aus« eben der »Logik der Wert- und Normensysteme«. ¹² Damit geht es »dieser Literatur *nicht* um die Integration« eines »denkbaren Unbewussten, sondern vielmehr um dessen *Ausgrenzung*«. ¹³ Sollen innerhalb der Konzeption des poetischen Realismus dennoch psychologische Elemente thematisiert werden, so bedarf es eines literarischen Verfahrens, das dieses Psychologische integrieren, es aber zugleich auch als etwas vom realistischen Schreiben Unterschiedenes markieren kann. Im Detail zeigt Wünsch in ihrer Abgrenzung des späten Realismus von der Frühen Moderne Gruppen von Transformationen auf, die den Übergang zwischen diesen beiden Literatursystemen charakterisieren. ¹⁴

Eine dieser Gruppen von »Transformationen betrifft den Komplex der *Werte und Normen*« selbst. ¹⁵ Im Realismus ziehen Normverstöße Sanktionen nach sich, während sie für die Literatur der Moderne geradezu konstitutiv sind und die literarischen Figuren überhaupt erst interessant machen. Sichtbar wird dies etwa in der Neukonzeption eines Lebensbereichs wie dem der Erotik und Sexualität sowie der mit beiden wiederum verbundenen Normen. Weiter findet eine Transformation der Einstellungen zu und der Bewertungen von Sterben und Tod statt. Denn wird im Realismus mit dem Tod Vergangenheit thematisiert und tangiert das Sterben die Werte und Normen nicht, so werden in der Frühen Moderne mit dem Sterben Werte und Normen infrage gestellt; der Tod selbst dient dort der Thematisierung von Zukunftsperspektiven. ¹⁶

Eine weitere Gruppe schließlich umfasst Transformationen der dem realistischen und frühmodernen Schreiben jeweils zugrundeliegenden Konzeptionen von ›Realität‹. Hier favorisiert der poetische Realismus konsensfähige, sozial objektivierbare Realitätskonzepte, während diese im Literatursystem der Frühen Moderne aus einer subjektiven Perspektive erfolgen. Daher wird Realität im Literatursystem des poetischen Realismus in solchen Re-deakten hergestellt, die sich als Rekonstruktionen von Realität verstehen. Dagegen wiederum erzählt die Literatur der Frühen Moderne Realität als Akt ihrer *Konstruktion*, wird also allererst im Erzählprozess hergestellt. Daraus wiederum ergeben sich auch Unterschiede hinsichtlich der Prozesshaftigkeit. Im Realismus ist die Rekonstruktion von Realität ein Prozess, der immer schon zu Ende geht, in der Frühen Moderne ist die Konstruktion von Realität(en) ein Prozess, der neue Möglichkeiten schafft. Daher eröffnen Sterben und Tod im Literatursystem der Frühen Moderne Zukunftspotenziale, während das Literatursystem des Realismus das Sterben bzw. den Tod als Verluste ansieht. Dementsprechend werden mit dem Thema ›Tod‹ rückblickend Möglichkeiten aufgezeigt, die der Tote im Leben gehabt hätte.¹⁷

Alle diese Strukturelemente, mit denen sich analytisch auf konkrete Texte zugreifen lässt, führen – so Wünsch – für die Moderne nichts ein, was von vornherein außerhalb der Denkhorizonte des Realismus gelegen hätte.¹⁸ Zu fragen ist im Folgenden daher, ob und wie Fontanes Rekurse auf Ernst Wicherts Boulevardstücke dazu dienen können, einzelne Strukturen – wie sie Wünsch als typisch für die Frühe Moderne charakterisiert hat – innerhalb der Literatur des Realismus verfügbar zu machen. Damit wird das Genre des Boulevardstücks zu einem Medium, dessen sich die avancierte Kunst-Literatur des Realismus bedient.¹⁹

III.

Als Nachfolger des klassischen Charakter-Interaktionsdramas sind die Stücke des Boulevardtheaters darauf angelegt, Handlungen plausibel aus einem Set von Merkmalen wie ›treu/nicht treu‹, ›ehrlich/nicht ehrlich‹, ›Herz/kein Herz‹, ›Kalkül/kein Kalkül‹ zu generieren, wobei Ver- und Entlarvungen für Spannung und zugleich komische Effekte sorgen. Diese *Qui pro quo*-Struktur bringt es mit sich, dass sowohl einzelne Figuren über ihre eigene Psyche und das daraus resultierende Handeln reflektieren müssen als auch, dass die jeweils anderen Figuren ebenfalls solche Überlegungen anstellen und sie auf dem Weg über wiederum psychische Kalküle in Handlungen umsetzen. Genau das ist – im und mit dem Ansatz von Marianne Wünsch weitergedacht – diejenige Psychologisierung der Figuren, die der an Werten und Normen orientierte poetische Realismus zwar kennt, sie aber nicht so direkt wie Boulevardstücke ins Spiel bringen kann.

Weiter kommen die für das Literatursystem des Realismus so wichtigen Normen und Werte zwar auch in den Stücken Ernst Wicherts vor, aber nicht

als historisch festgelegte und damit extrinsisch motivierte wie zumeist im realistischen Roman. Sie sind vielfach insofern eher intrinsischer Art, als dass sie als Prüfsteine für den eigentlichen Charakter der Figuren fungieren, der durch die Verstellungs- und Verknennungsdynamiken nur temporär überlagert wird. Dadurch jedoch, dass sie vorkommen, ist eine Schnittstelle zum realistischen Schreiben gegeben.

Am Ende von Wicherts Boulevardstücken stehen häufig Zukunftsaussichten, wie sie der poetische Realismus in dieser Deutlichkeit kaum kennt, und manchmal sogar so etwas wie Visionen, etwa in Ernst Wicherts Lustspiel *Die Realisten* diejenige einer emphatischen Assoziation aller Figuren mit Bismarcks Reichsgründung²⁰ und in *Ein Schritt vom Wege* die in die Zukunft weisende Verlobung von Kurt und Bertha.²¹ Der poetische Realismus entwickelt Gegenwart demgegenüber anders als Wicherts Stücke eher aus Rückblicken in die Vergangenheit. Symptomatisch dafür ist bereits der erste Satz in *Effi Briest* (»In Front des schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie Briest bewohnten Herrenhauses fiel heller Sonnenschein auf die mittagstille Dorfstraße [...]«²²) und ebenso die Verlängerung der familiären Beziehung der Briests zu Innstetten zurück in die Generation der Mutter. Man könnte nun einwenden, dass doch auch bei Fontane, etwa in *Frau Jenny Treibel* und auch im *Stechlin*²³ Verlobungen stattfinden, doch eben nicht ganz am Ende des Romans und nicht in der Funktion einer Zukunftsperspektive, sondern bei Fontane (fast) immer auch als eine Form von Entsagung. So steht die Verlobung von Corinna Schmidt in *Frau Jenny Treibel* mit ihrem Cousin Marcell Wedderkopp im Schatten des Verzichts auf die Heirat mit Leopold Treibel; die Verlobung und dann Heirat von Woldemar und Armgard im *Stechlin* werden zum einen überlagert durch den Tod des alten Dubslav von Stechlin und sind zum anderen nicht so angelegt, dass daraus weiterreichende Zukunftsperspektiven entwickelt werden könnten.

IV.

Deutlich wird bereits an diesen wenigen Beispielen, dass die Boulevardstücke Wicherts geeignet sind, für den realistischen Roman solche Themen und Strukturen zugänglich zu machen, über die er selbst nicht so ohne weiteres verfügen kann, da diese der Tendenz nach außerhalb seiner Poetik liegen. Ein »Import« ist aber auch nur dann denkbar, wenn die eigene Poetik dadurch nicht infrage gestellt wird. Wenn Fontane 1872 über Wicherts Lustspiel *Ein Schritt vom Wege* schreibt, es greife ein »altes Thema, aber gefällig variiert«²⁴ auf, dann könnte das auch für seinen Roman *Effi Briest* gelten. Bei partiell ähnlichem Plot müsste *Effi Briest* dann nach Fontanes eigenen Kriterien die künstlerische Vertiefung des in Wicherts Stück bloß Abgebildeten sein.²⁵

Wie wichtig es für Fontane ist, diese Differenz zwischen seinem eigenen, als Kunst verstandenen Schreiben auf der einen und den auf Unterhal-

tung eines breiten Publikums abzielenden Boulevardstücken auf der anderen Seite aufrechtzuerhalten, zeigt seine Besprechung einer Aufführung von Wicherts *Ein Schritt vom Wege* in der *Vossischen Zeitung* vom 1. November 1872. Das Programm des poetischen Realismus auf engstem Raum rekapitulierend und es zugleich von allem »bloßen Realismus« abhebend heißt es darin über die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle und indirekt auch über das Stück:

Fräulein Kebler ist in solchen Rollen unbestritten sehr anmuthig; sie giebt das Leben wie es ist, indem sie sich selbst giebt. Die *Kunst* erheischt freilich noch ein Weniges mehr, nicht Copie, sondern Spiegelbild, nicht Abschreibung, sondern Vertiefung oder Verschönung des Daseins.²⁶

»Spiegelbild«, »Vertiefung« und »Verschönung« stehen hier an derjenigen Stelle, an der in Fontanes Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* die Formulierung von der »Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst« zu finden ist.²⁷ Die deutlich herausgestellte Opposition von »bloßer Realität« versus »verschönernder Kunst« wird am Ende der Theaterkritik Fontanes am Beispiel einer weiteren Schauspielerin noch einmal aufgenommen, diesmal jedoch um die Kategorie der »Naivität« zu einer Trias von »bloßem Realismus«, »Naivität/Idealität« und »wirklicher Kunst« erweitert:

Fräulein *Schratt* (Bertha) führte uns aufs Neue den Beweis, mit wie wenig Kunst man das Richtige treffen, oder, wenn dies zu viel gesagt ist, wenigstens Herz und Sinne angenehm berühren kann. Irgend ein Innerliches, das man als Naivität oder Idealität bezeichnen mag, befängene Unbefangenheit, scheue Keckheit, sie üben einen Reiz, der uns höher steht als der bloße Realismus und unter Umständen selbst als ein mühevoll erzielt Gebilde wirklicher Kunst.²⁸

Die Aufführung des Lustspiels bietet anscheinend einen ästhetischen Reiz, der zwischen »bloß naivem Realismus« und »wirklicher Kunst« (Fontanes eigenem Schreiben) angesiedelt ist. Wie aber lässt sich dieser Reiz ohne Schaden für die »wirkliche Kunst« in das eigene Werk integrieren? Es bedarf dazu einer Rahmung, die es erlaubt, Boulevardstücke wie das von Ernst Wichert gleichsam zu nutzen, sie mit Blick auf das eigene Schreiben aber zugleich auf Distanz zu halten. Das wiederum kann dann gelingen, wenn die in die Romane Fontanes integrierten Elemente aus Boulevardstücken als Proben auf das letztlich dominante Konzept des poetischen Realismus einschließlich seiner Normen und Werte hin angelegt sind.²⁹

Genau das scheint Fontane im Kleinen in vielen seiner Theaterkritiken (und insbesondere solchen von Boulevardstücken) zu tun, was allein schon die beiden angeführten Zitate belegen. Auf andere Weise geschieht dies bei Fontane aber auch durch das Thematisieren, Zitieren und Beschreiben von Boulevardstücken und ihren Aufführungen innerhalb seiner Romane. Die in diese gleichsam importierten Elemente aus Boulevardstücken – hier mit

Jürgen Link und Ursula Link-Heer³⁰ als »Applikationen«³¹ verstanden – stellen so etwas wie kleine Bühnen innerhalb der übergeordneten Rahmung des Romans dar, was die nötige Distanz zwischen beiden schafft. Auf diese Weise wird es allererst möglich, Inhalt und Form der Bezugnahmen auf das Theater mit der Poetik des Realismus nicht nur zu konfrontieren, sondern auch zu kombinieren. Insofern hat man es mit einer Rahmung auf zwei Ebenen zu tun, einer gattungsspezifischen (Roman versus Lustspiel) und zugleich einer poetologischen (poetischer Realismus versus – mit der hier abgewandelten Formulierung aus der Theaterkritik – »naiver Idealismus«).

V.

Was die pure Textmenge betrifft, ist das, was Fontane in *Effi Briest* aus Wicherts *Ein Schritt vom Wege* appliziert, nicht viel. Zunächst ist es nämlich nur der bloße Titel des Stücks, der ins Spiel gebracht wird, damit aber für die das Stück kennenden zeitgenössischen Leserinnen und Leser Fontanes durchaus bereits schon sein ganzer Inhalt. Hinzu kommt die Besetzung der Rolle der »Ella« mit Effi:

Nach einem Crampas'schen Plane nämlich sollte noch vor Weihnachten »Ein Schritt vom Wege« aufgeführt werden, und als man vor dem dritten italienischen Abend stand, nahm Gieshübler die Gelegenheit wahr, mit Effi, die die Rolle der Ella spielen sollte, darüber zu sprechen.³²

Die »Ella« aus Wicherts Stück wird damit auf die »Effi«-Figur in Fontanes Roman appliziert, was nichts anderes heißt, als dass mit der bloßen Nennung des Namens »Ella« ein komplexes Charakterbild aufgerufen und zum Vergleich mit Effi angeboten wird. Möglich wird dies durch eine Reihe von Gemeinsamkeiten, die beide Figuren haben.³³ Ella von Schmettwitz ist eine junge, von ihrem Verlobten gern mit »Kind« angesprochene Frau, die der zusammen unternommenen Bildungsreise auf ausgetretenen touristischen Pfaden überdrüssig geworden ist und stattdessen »voll poetisch-abenteuerlichem Verlangen nach einem ›Schritt vom Wege«³⁴ ein romantisches Abenteuer sucht:

Arthur: Das flotte Leben muss doch einmal aufhören.

Ella: Und bei mir soll's gar nicht anfangen. Aus dem kindischen Mädchen hat gleich eine verständige Frau werden sollen. Wie anders hab' ich mir's gedacht! Auf dieser Reise schon. Und immer so spießbürgerlich fort auf der großen langweiligen Heerstraße aller Reisenden mit dem Bädeker in der Hand, immer dieselben blasirten Reisegesichter heute und morgen; und rechts und links ist's so schön, überall wo man *nicht* sein kann. Und nun morgen zu Hause und eigentlich nichts erlebt – |³⁵

Auf der einen Seite also eine lebenslustige junge Frau, die etwas Romantisches erleben will, auf der anderen Seite ein deutlich älterer Mann, der auch auf der gemeinsamen Reise an die Bewirtschaftung seiner Güter denkt und ein touristisches Highlight nach dem anderen abarbeitet. Damit ist über die

Ella-Rolle nicht nur Effis eigene Hochzeitsreise und ihre zu diesem Zeitpunkt aktuelle Situation konnotiert, sondern – worauf Müller-Kampel hingewiesen hat – auch der Ton der Briefe, die Effi von der Italienreise an ihre Eltern schreibt.³⁶ Anders formuliert: Fontane nutzt für Effi ziemlich genau diejenige Tonlage, die in Wicherts Stück für die Figur der »Ella« zu finden ist. Und gleichsam en passant wird auch für Arthur von Schmettwitz ein Charakterbild gezeichnet, das dem Innstettens in einzelnen Zügen verblüffend ähnlich ist.

Bestätigt werden die Korrespondenzen zwischen dem Charakter der Figur »Ella« und den Wünschen von »Effi« in Fontanes Roman, gleich nachdem Gieshübler mit Effi über die Ella-Rolle gesprochen hat, denn auch Effi hat wenig Lust, die für sie an sich schon langweilige Italien-Kunstreise an den langen Winterabenden noch einmal zu rekapitulieren: »Effi war wie elektrisiert; was wollten Padua, Vicenza daneben bedeuten! Effi war nicht für Aufgewärmtheiten; Frisches war es, wonach sie sich sehnte, Wechsel der Dinge.«³⁷ Genau dazu stellt »die Rolle der unzufriedenen und abenteuerlustigen Kindfrau Ella der sie verkörpernden Effi ein reichhaltiges Reservoir an Identifikationsmustern« bereit.³⁸

Sind damit die Parallelen zwischen Ellas und Effis Wunschvorstellungen eines »frischen« Lebens in vielerlei Hinsicht etabliert,³⁹ so wird der Titel von Wicherts Stück in der Folge als Vorausdeutung auf die weitere Entwicklung der Ereignisse genutzt, wenn es heißt: »Der ›Schritt vom Wege‹ kam wirklich zu stande [...].«⁴⁰ Auf diese Weise wird über das Boulevardstück etwas in den Roman eingebracht, was der poetische Realismus nicht so ohne weiteres leisten kann, nämlich eine zukunftsbezogene Prognose. Doch da die Formulierung »zu Stande kommen« ambivalent auch »nur« auf die geplante Aufführung des Stücks bezogen werden kann, ist das realistische Schreiben nicht gefährdet und die nötige Distanz zu Boulevardstücken auch hier gewahrt.

Die Vorausdeutung wiederum macht in der Folge ein psychologisches Agieren und Reflektieren recht einfach. So folgt auf Effis spontane Begeisterung für das Vorhaben der Theateraufführung in der Ressource ein komplexer Prozess der Reflexion, innerhalb dessen Effi über die Psyche von Crampas nachdenkt, aber ansatzweise auch die eigene reflektiert:

Aber als ob eine Stimme ihr zugerufen hätte: »sieh' Dich vor!« so fragte sie doch, inmitten ihrer freudigen Erregung: »Ist es der Major, der den Plan aufgebracht hat?«

»Ja. Sie wissen, gnädige Frau, daß er einstimmig in das Vergnügungskomitee gewählt wurde. [...].«

»Und wird er auch mitspielen?«

»Nein, das hat er abgelehnt. Ich muss sagen, leider. Denn er kann ja alles und würde den Arthur von Schmettwitz ganz vorzüglich geben. Er hat nur die Regie übernommen.«

»Desto schlimmer.«

»Desto schlimmer?« wiederholte Gieshübler.

»O, Sie dürfen das nicht so feierlich nehmen; das ist nur so eine Redensart, die eigentlich das Gegenteil bedeutet. Auf der anderen Seite freilich, der Major hat so 'was Gewaltames, er nimmt einem die Dinge gern über den Kopf fort. Und man muß dann spielen, wie er will, und nicht, wie man selber will.«

Sie sprach noch so weiter und verwickelte sich immer mehr in Widersprüche.⁴¹

»Regie zu führen« grenzt in den von Effi entwickelten Ängsten an psychologische Einflussnahme, wenn nicht sogar Manipulation, vor der sie sich dann konsequenterweise fürchtet. »Auf der Flucht vor einem Erzieher«, so resümiert Müller-Kampel, »ist sie in die Hände eines Regisseurs geraten, der sich auf die Inszenierung von Liebesdramen aller Art versteht.«⁴²

Insgesamt wird man vor diesem Hintergrund für einen Roman wie *Effi Briest* sagen können, dass ein nicht geringer Teil an »Psychologischem« über die Applikationen aus Wicherts Lustspiel eingebracht bzw. ermöglicht wird.

Alle diese Applikationen setzen jedoch voraus, dass die Leserinnen und Leser über ein grundlegendes Wissen um die applizierten Texte verfügen. Im Falle von Wicherts *Ein Schritt vom Wege* konnte Fontane davon ausgehen, wurde das Stück nach der Premiere doch allein im Königlichen Schauspielhaus in Berlin noch 92 Mal aufgeführt;⁴³ eine Popularität, auf die Fontane auch schon 1892 bauen konnte, als er Wicherts *Ein Schritt vom Wege* in seinem Roman *Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«* verwendete. Präsent war Wicherts Stück auch noch sehr viel später, konnte doch der Titel der filmischen Adaption von *Effi Briest* unter der Regie von Gustav Gründgens aus dem Jahr 1938/39 *Der Schritt vom Wege* heißen.

VI.

Moritz Baßler hat herausgearbeitet,⁴⁴ dass dem realistischen Erzählen eine Kippfigur zugrunde liegt, bei der ein zunächst einmal metonymisches Element der Diegese metaphorisiert – in der Terminologie des poetischen Realismus: »verklärt« – wird, dies aber den Pol des »Realistischen« gefährdet, sodass re-metonymisiert werden muss. Diese Aporie entspringt nach Baßler aus der Verbindung von Realismus und Idealismus in der »realistischen« Poetik, die gegeneinanderstehende Konzepte einbringen: »Auf der einen Seite (der syntagmatisch-metonymischen Achse) wollen« realistische Erzähltexte »realistische Details plausibel verknüpfen; auf der anderen Seite (der paradigmatisch-metaphorischen Achse) wollen sie diese Arbeit am Detailrealismus und am lebensweltlich plausiblen Plotting mit einem übergeordneten Metacode verbinden, der für den Sinn des Ganzen und die nötige poetische »Verklärung« sorgen soll«. Daraus wiederum entspringt eine permanente Kippbewegung: »Gegen das drohende Übergewicht des Realisti-

schen muss immer wieder neu aus [...] Metacodes [...] Sinn« gewonnen werden. Und »umgekehrt muss der Text immer wieder auf die metonymische Achse der Realismusproduktion kippen, wenn die metaphorischen Sinnaufloadungen allzu allegorisch und künstlich, also unrealistisch, zu werden drohen«⁴⁵ – ein unabschließbarer Prozess, der »eigentlich nicht enden«⁴⁶ kann.

Durch die Applikation von Elementen eines Boulevardstücks in einen Roman wie *Effi Briest* wird diese Kippfigur nun noch einmal komplexer, bringt für Fontanes Schreiben aber auch einen Vorteil mit sich. Im Boulevardstück ist der »Schritt vom Wege« nämlich zunächst metonymischer Art (es wird tatsächlich ein anderer Wanderweg gewählt). Die Formulierung erhält dann aber im Handlungsverlauf des Stücks bis hin zum Rückblick auf den Ausgangspunkt vom Ende her einen zunehmend metaphorischen Charakter. Da zugleich das komplexe Geflecht der Ver-Stellungen und Ver-Kennungen aufgelöst wird, entsteht ein Realismuseffekt: Jede Figur landet mit ihrem unverstellten Charakter am Ende des Stücks auf ihrer »realen«, das heißt »richtigen« Position. Damit steht das Lustspiel von Wichert nicht vor der Schwierigkeit des realistischen Romans, bei dem jede Metaphorisierung – wie Baßler betont – den realistischen Charakter gefährdet, sodass wieder in Richtung Metonymisierung umgesteuert werden muss, was dann wieder neue Metaphorisierung erfordert, da *capo ad infinitum*.

Die Applikation von Wicherts Stück, das die Kippfigur also schon selbst enthält, macht es Fontanes Schreiben nun möglich, die von Baßler skizzierte Aporie realistischen Schreibens eine Zeitlang in der Schwebelage zu halten, bietet die Formulierung vom »Schritt vom Wege« doch zugleich eine metonymische Lesart (Titel des Lustspiels von Wichert) und eine metaphorische (in der Vorausdeutung auf die Handlung im Roman) an. Die Applikation aus dem Boulevardstück leistet also für den Moment eine Synthese aus den beiden Polen von Metonymisierung und Metaphorisierung. Im Verlauf des Fontane'schen Romans wird die Formulierung dann zunächst re-metaphorisiert, um schließlich in Effis ganz realistischen »Schritt vom Wege« zu münden.

VII.

Zeigt das Beispiel *Effi Briest*, wie Boulevardstücke genutzt werden, um über die Grenzen des realistischen Romans hinaus durch Applikation des Titels, einiger Charaktere sowie einzelner Handlungselemente zu gewinnen, so ist Fontanes Weiterverarbeitung von Wicherts Lustspiel *Die Realisten* ein Beispiel dafür, was an einem Boulevardstück verändert werden muss, um einzelne Elemente etwa der Konfiguration in einen Roman Fontanes überführen zu können.⁴⁷

Den Plot von Wicherts Stück bildet ein gleichsam unter Laborbedingungen durchgeführtes Experiment: Roderich Werwein, der als Kämpfer für die Ideale von 1848 nach Amerika fliehen musste, kehrt nach der Reichs-

gründung – und damit auch nach Erfüllung des alten Einheits-Ideals – als immer noch idealistisch gesinnter Deutscher in die Familie seines Bruders, des Fabrikanten Franz Werwein, zurück, um dort als »1870/71er« in einer Zeit zu fungieren, in der die ideal-nationale Begeisterung bereits deutlich abgeflaut ist. Was er jedoch statt des erwarteten romantisch-idealen Deutschlands vorfindet, ist ein realpolitisch-realistisches. Robert, Sohn des Fabrikanten Werwein, strebt eine preußische Beamtenkarriere an, ist aber finanziell nicht in der Lage, den dafür nötigen gesellschaftlichen Aufwand zu betreiben. Er löst daher das bestehende Verlöbnis mit der Tochter eines Gymnasiallehrers, um eine gewinnbringendere Liaison eingehen zu können: »Ich will nun einmal nicht«, ruft er ganz realistisch aus, »der deutsche Philister sein, den die Liebe aus mir formen soll.«⁴⁸

Sein Vater Franz ist unter dem Einfluss des mit deutlich jüdischen Konnotationen versehenen Bankiers Löwenberg kurz davor, die bisher in Familienbesitz befindliche Fabrik in eine maßlos überbewertete Aktiengesellschaft umzuwandeln und so die Aktionäre gleich mit der Neuemission zu betrügen; seine Tochter Julie schließlich gibt dem sie verehrenden, aber mittellosen Maler Edmund Wastl unmissverständlich zu verstehen, dass sie ihre modernen Ansprüche auf Kleidung, Reisen und Gesellschaft unter keinen Umständen einzuschränken gewillt ist: »Wissen Sie noch immer nicht, daß ich eine realistische Natur bin und mir etwas darauf einbilde? [...] mir ist alles deutsch-sentimentale Wesen verhaßt.«⁴⁹

Der amerikanische Onkel unterwirft nun alle Figuren des Stücks einer Charakterprobe, indem er sie zunächst regelrecht dazu verführt, sich auf eine noch extremere Realismus-Position einzulassen; dies aber nur, um die gesamte Familie auf diese Weise letztlich wieder für den alten deutschen Idealismus zurückzugewinnen:

Bei meinen lieben Deutschen finde ich Herz und Kopf nicht mehr ganz auf der richtigen Stelle; sie haben ihrer Natur einmal einen Stoß gegeben, um große Dinge zu erreichen, und sind darüber ein wenig aus dem Gleichgewicht gekommen. Was sie sich sonst als Tugend anrechneten und was sie so liebenswürdig machte, das meinen sie nun verstecken zu müssen, damit man sie für ächte Realisten halte, denen die Welt gehört. Pah! Noch fühlen sie sich sehr unbehaglich in dem neuen Rock, der ihnen gar nicht auf den Leib passen will – aber wer weiß, was mit der Zeit ...? Gut denn! Versuchen wir's erst einmal in nächster Nähe, den bösen Geist mit Beelzebub auszutreiben. Meine Realisten sollen zeigen, ob sie wirklich die Leute sind, für die sie gelten wollen. Und wenn sie die Probe bestehen, dann – ade Deutschland! Mit dem nächsten Dampfer kehre ich zurück nach Amerika! –⁵⁰

Diese Verschiebung der Charaktere zu Realisten beginnt damit, dass Onkel Roderich seinem Neffen Robert die Vermittlung einer nicht mehr ganz jungen, aber finanziell potenten Witwe in Aussicht stellt. An Robert ist es nun,

sich als echter Realist zu erweisen, indem er einwilligt und dem Onkel bekräftigend versichert: »Du sollst die Deutschen nicht mehr Schwärmer und Träumer nennen –!«⁵¹ Dem Maler Wastl bietet Roderich im Auftrage eines amerikanischen Museums an, gegen eine Summe von »zehn- bis zwölftausend Thaler jährlich«⁵² italienische Meister zu kopieren, allerdings mit der Auflage, »in aller Form zwanzig Jahre lang auf jede eigene Kunstthätigkeit zu verzichten«;⁵³ Charlottes Vater, dem Gymnasialprofessor und Altphilologen Emanuel Knorr (»so bin ich alt geworden und doch zu nichts Reellem gekommen«⁵⁴) kauft er für 1 Mark pro Band die in Jahrzehnten zusammengetragene Bibliothek ab; seinem Bruder Franz schließlich vertraut Roderich das Geheimnis einer im Garten vergrabenen Volkskasse aus der 1848er Zeit an, mit der Franz seine angeschlagene Firma sanieren könnte.

Auf die eine oder andere Art wird so jede Figur des Stücks durch die »kluge Berechnung«,⁵⁵ also das kalkülhaft-realistische Handeln des eigentlich idealistisch gesinnten Onkels auf eine extrem realistische Position hin verschoben, wie sie sonst nur vom stets mit *kalter* Berechnung handelnden Bankier Löwenberg⁵⁶ eingenommen wird. Was dann folgt, ist eine Reihe von Charakterproben auf die Ernsthaftigkeit der eingenommenen Positionen. Denn kaum sind sämtliche Figuren im Feld des Realismus platziert, so werden sie in Situationen versetzt, die sie zwingen, ihre Entscheidung gegen die aufgegebenen »idealen« Werte noch einmal zu überdenken. Als Resultat rücken alle Figuren – Szene für Szene – von ihrem vermeintlichen Realismus wieder ab: Knorr will seine Bibliothek zurück, weil er den Auftrag erhält, einen Goedeke der klassischen Literatur zu verfassen, was ohne die Bibliothek nicht möglich ist. Wastl wählt die Kunst, zieht es also vor, seine Julie zu malen anstatt zu heiraten, und gewinnt damit ihr zuvor noch den modisch-materiellen Dingen sichtlich zugetanes Herz;⁵⁷ Robert entscheidet sich in dem Moment für Charlotte, als ihr Onkel Roderich selbst einen ausdrücklich realistischen Heiratsantrag unter explizitem Ausschluss von Gefühlen macht; bei Franz Werwein obsiegen die moralischen Skrupel, und er meldet – preußisch-ordnungsgemäß – den Fund der Geldkassette in seinem Garten der Polizei.

Sind also am Schluss wieder alle Idealisten? Keineswegs! Schaut man genauer hin, so entpuppt sich die Positivfigur des Onkels Roderich wie auch die Position seiner komplementär angelegten Immer-noch-Jugendliebe Friederike als die von real-idealistischen Mischcharakteren. Denn gerade der Onkel bedient sich ja ausgesprochen realistischer Kalküle zur Durchsetzung seiner Ziele. Mit seinem Charakterbild favorisiert das Stück also eine Position des Real-Idealismus und hätte vielleicht besser »Die Real-Idealisten« geheißen.

Strukturell kommt dies dadurch zustande, dass das dominante Oppositionspaar von »Verstand versus Gefühl« zwar die Bereiche Realismus und Idealismus voneinander trennt, beide aber jeweils noch einmal in einen

positiven und negativen Bereich unterschieden sind, sodass sich eine mittlere Zone von positivem Realismus und ebenso positivem Idealismus ergibt, ein Juste Milieu, in dem am Ende des Stücks die gesamte Familie Werwein/Knorr – mit nur geringen Abstufungen untereinander – platziert ist und so die real-idealistische deutsche Diskursposition nach 1866 einnimmt. Allein Löwenberg steht als harter, kalter, praktischer, rücksichtsloser Kalkül-Charakter weiterhin für ein jüdisches Stereotyp, das konnotativ mit einem nur an wenigen Stellen thematisierten amerikanischen zusammenfällt. Unbesetzt schließlich bleibt die alte, romantisch-deutsche Diskursposition, wenn seine philologische Schwärmerei den Professor Knorr auch bedenklich nah an sie heranrücken lässt.

Eine Aufführung des Stücks im Königlichen Schauspielhaus in Berlin fand am Sonnabend, dem 7. März 1874 statt und wurde drei Tage später vom Rezensenten der *Vossischen Zeitung* besprochen. Dieser begrüßte zunächst die Idee des Stücks. Der »amerikanische Onkel« sei zwar »nicht neu auf der deutschen Bühne«, neu aber sei »dieser Onkel, der, deutsch-idealistisch wie er hingegangen, auch deutsch-idealistisch« wiederkehre, um das »mittlerweile *realistisch* gewordene Völkchen [...] zum Idealismus zurückzubekehren«. »Dies ist neu und, was mehr werth ist, auch *gut* dazu.«⁵⁸

Der Kritiker konstatiert für die Aufführung selbst dennoch eine gewisse Missstimmung im Publikum. Seine Antwort auf die Frage nach den Gründen lautet: Das Stück sei als »Charakter-Lustspiel« angelegt, sodass eigentlich alle Handlungen konsequent aus den Charaktermerkmalen der Personen motiviert sein müssten, es sei aber als bloßes »Scherzspiel[]« durchgeführt worden. »Der Herr Verfasser« habe sich, »darin der Mode nachgebend, viel viel häufiger die Frage vorgelegt: »wirkt es komisch?« als die Frage: »ist es wahr?«.⁵⁹ Man erwarte – so Fontane – eine Figur, die »ihrerseits den Idealismus repräsentiren soll«, bekomme aber »eine Gestalt«, die »nicht Fisch nicht Vogel ist«. »Er spielt den Gemüthlichen, aber mit einer Verwegenheit der Mittel, um die ihn ein New-Yorker Rowdie beneiden könnte.«⁶⁰ Entsprechend positiv empfindet Fontane nur die beiden als »wirkliche Idealisten« platzierten Figuren: den Maler Edmund Wastl, der zwar zunächst »Kunst Kunst sein läßt, bis diese« sich gegenüber Geld und Heirat »doch wiederum als die mächtigere erweist«, und den Gymnasial-Oberlehrer Emanuel Knorr, »bei dem die wie ein Fieber über ihn gekommene Liebe zum Gelde, der alten Leidenschaft zu Büchern und Grammatikschreiben am Ende doch wieder unterliegt.«⁶¹

Stehen in Wicherts Stück »Realismus« und »Idealismus« als diskursive Positionen, welche handelnde Figuren einnehmen können, also in Opposition zueinander und liegt die Auflösung des Gegensatzes tendenziell in einem synthetisierenden »Real-Idealismus«, so trennt Fontane in *Frau Jenny Treibel* – ganz in Fortführung seiner Theaterkritik von 1874 – beides auch zu Beginn der 1890er-Jahre zunächst noch, und zwar auf zweifache Weise. Erstens

wird zu Beginn des Romans die synchrone Personenkonfiguration von Wicherts »Realisten« auf die diachrone Abfolge zweier Generationen verteilt: die »ideale, poetische« Jugendzeit der Krämerstochter Jenny Bürstenbinder und des Kandidaten der Philologie Wilibald Schmidt um 1850 auf der einen Seite und die »realistische« Jetztzeit der kaum vorhandenen Romanhandlung zu Beginn der 1890er-Jahre auf der anderen. Damit kann Fontane eines der wichtigsten Elemente realistischen Schreibens einlösen, nämlich das Erklären des Geschehens in der Gegenwart aus Zusammenhängen der Vergangenheit.

Zweitens gibt es in der Generation von Jenny und Wilibald keine Figur mehr, die im Sinne einer umfassenden Synthese »real-idealistisch« zu nennen wäre. Jenny Treibel kann zwar ebenso lustvoll in »idealen« Jugenderinnerungen mit Rezitation gefühlsbetonter Goethe-Verse schwelgen wie auch mit hart durchgezogenem Realismus die Frage der Verheiratung ihres Sohnes regeln,⁶² aber – und dies ist der wichtige Unterschied zu Wicherts Onkel Roderich – sie nimmt diese Positionen stets nur alternierend ein, integriert sie aber nicht. Soeben noch das poetische, lyrische und musikalische Ideal lobend, führt sie im nächsten Moment die realistischsten Kalküle gegen Corinna durch, die ihrerseits bei den Konversationsessen im Hause Treibel als Repräsentantin bürgerlich-idealer Bildungswerte fungieren soll, sich dann aber ganz als der schon zu Beginn des Romans konnotierte Kalkül-Charakter⁶³ entpuppt. Was den Pol des »Realismus« angeht, markiert Corinnas »Modernität«⁶⁴ dabei einen graduellen Unterschied gegenüber Jenny. Darin ist sie – noch einmal mit Rückblick auf die Konfiguration des Wichert'schen Stücks betrachtet – eine schwesterliche Nachfolgerin von Julie Werwein zu Beginn von dessen Stück,⁶⁵ eben eine »moderne Realistin«.

Im Verlauf des Fontane'schen Textes kommt für Corinna dann aber der »Idealismus-Pol« durch die Heirat mit Marcell wieder stärker ins Spiel, so dass sie die einzige Figur ist, die gegen Ende des Romans eine tendenziell integrierende real-idealistische Position einnehmen kann: bürgerliche Heirat mit »Herz« innerhalb der eigenen sozialen Schicht, aber erst in dem Moment, in dem Marcell eine Anstellung gefunden hat.⁶⁶ Aus der Typologie von »negativ gewertetem (überzogenem) Realismus«/»positiv gewertetem (gutem) Realismus«/»positiv gewertetem (gutem) Idealismus«/»negativ gewertetem (nicht wahren) Idealismus« wird mit Corinna die gleich doppelt positiv konnotierte Position der beiden mittleren Glieder besetzt. Unterstrichen wird das dadurch, dass Marcell, die Schmolke und durchaus auch Corinna selbst ihre Verlobung als letztendlichen Sieg des Herzens und damit des Idealismus wahrnehmen und Wilibald Schmidt von einer Rückkehr zur Vernunft spricht, die aus dem Herzen käme. Alle diese Charakterverschiebungen von Corinna, die Verkennungen und das letztendliche Ankommen auf dem »richtigen« Platz sind strukturelle Anleihen, die Fontane bei der Qui pro quo-Struktur des populären Lustspiels macht und die – ein solches

Lustspiel applizierend – am Ende des Romans noch einmal explizit thematisiert wird. »Diese Treibelei«, so Wilibald Schmidt,

war ein Irrthum, ein »Schritt vom Wege«, wie jetzt, wie Du wissen wirst, auch ein Lustspiel heißt, noch dazu von einem Kammergerichts-rath. Das Kammergericht, Gott sei Dank, war immer literarisch. Das Literarische macht frei ... Jetzt hast Du das Richtige wiedergefunden und dich selbst dazu ...⁶⁷

Eine vermittelnde Position von »idealem« und »kalkülhaft-realistischem« Handeln wie für Corinna gibt es dagegen für die Generation von Jenny Treibel und Wilibald Schmidt nicht. Im Gegenteil. Fontane macht diese Position unmöglich, indem er den vermeintlichen Idealismus von Jenny ironisch entlarvt, sodass »echter« (Wilibald Schmidt, Marcell und zum Teil Corinna) und »falscher Idealismus« einander gegenüberstehen. Dazu bedient Fontane sich unter anderem der zunächst einmal metaphorischen Rede vom »Höheren« als eines semantischen Tricksters, der zum einen tendenziell metonymisch im Sinne von ideal-ästhetisch verwendet wird, zum anderen ebenso metonymisch, ganz realistisch sozialen Aufstieg und Geld meint und gerade dann benutzt wird, wenn diese Ambivalenz zwischen beiden offengehalten werden soll. Zwei Beispiele: Zu Beginn des Romans verkennt Jenny Treibel Corinna noch als »reine Idealistin« und ermahnt sie: »Nein, Corinna, gib den Sinn, der sich nach oben richtet, nicht auf, jenen Sinn, der von dorther allein das Heil erwartet.«⁶⁸ In Bezug auf Jennys Sohn Leopold vergisst Corinna diesen Blick nach »oben« dann aber keinen Moment, nur hat dies nicht mehr nur mit der von Jenny gemeinten »Höhe« idealer Bildung zu tun. Und beim »Männergespräch« im Anschluss an das Diner in seinem Hause bekennt Treibel:

»[...] Sehen Sie, Goldammer, jede Kunstrichtung ist gut, weil jede das Ideal im Auge hat. Und das Ideal ist die Hauptsache, soviel weiß ich nach gerade von meiner Frau. Aber das Idealste bleibt doch immer eine Sou-brette.« [...]

»Und Protégé von wem?«

Goldammer schwieg.

»Ah, ich verstehe. Obersphäre. Je höher hinauf, je näher am Ideal. [...]«⁶⁹

Die ambivalente, einerseits idealistische, andererseits ökonomisch-realistische Metonymisierung der »Höhe« übernimmt in Fontanes Roman die Funktion der von Baßler beschriebenen Kippfigur, nur dass hier das metaphorische Element am Anfang steht und im Verlauf des Romans immer wieder sowohl in Richtung ökonomische und gesellschaftlich-hierarchische »Höhe« als auch in Richtung »ideale Bildung und Kunst« re-metonymisiert wird. Das führt zu dem Effekt, dass die Kippfigur immer wieder aufs Neue durchgespielt wird.

VIII.

Fontane nutzt – so lässt sich resümieren – die ihm als Rezensent wohlbe-
kannten Boulevardstücke von Ernst Wichert in vielfältiger Weise als Mög-
lichkeit, das Spektrum seines realistischen Schreibens punktuell zu über-
schreiten, und ebenso punktuell als Rohmaterial, das in seinen Romanen so
weiterverarbeitet wird, dass es seiner eigenen Poetik entspricht. Beide Male
wird das, was Baßler als die Kippfigur des Realismus herausgearbeitet hat,
komplexer durchgespielt, als es ohne die Bezüge auf die populären Stücke
Wicherts möglich wäre.

Anmerkungen

1 Siehe dazu Debora Helmer: »Kritik ist Kritik und mir wird auch nichts geschenkt.« – Theodor Fontanes Briefe und Theaterkritiken im Wechselspiel zwischen Reflexion und Rechtfertigung. In: Hanna Delf von Wolzogen/Andreas Köstler (Hrsg.): *Fontanes Briefe im Kontext*. Würzburg 2019. (Fontanea, Bd. 16), S. 213–224.

2 Frances M. Subiotto: *Aspects of the Theatre in Fontane's Novels*. In: *Forum for Modern Language Studies* Vol. 6 (1970), Issue 2, p. 149–168.

3 Rolf Selbmann: *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans*. München 1981. (Münchner Universitäts-Schriften. Reihe der Philosophischen Fakultät, Bd. 23), S. 197.

4 Ebd., S. 198.

5 Beatrix Müller-Kampel: *Theater-Leben. Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Theodor Fontanes*. Frankfurt/Main 1989. (athenäums monografien. Literaturwissenschaft, Bd. 93). – Eine Analyse der dramenanalogen Struktur von *Grete Minde* hat Michael Scheffel vorgelegt (*Drama und Theater im Erzählwerk Theodor Fontanes*. In: Horst Turk/Jean-Marie Valentin [Hrsg.]: *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven*. Bern u. a. 1996. (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte, Bd. 40), S. 201–227).

6 Theodor Fontane: *Effi Briest. Roman*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 15. 1998.

7 Ernst Wichert: *Ein Schritt vom Wege. Lustspiel*. Leipzig 1873.

8 Ernst Wichert: *Die Realisten. Lustspiel in vier Aufzügen*. Leipzig 1874.

9 Theodor Fontane: *Frau Jenny Treibel oder ›Wo sich Herz zum Herzen find't. Roman*. GBA. *Das erzählerische Werk*. Bd. 14. 2005. – Hingewiesen sei darauf, dass Fontanes Roman seinerseits als »Komödie in Romanform« (Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848–1898*. Stuttgart 1962, S. 788; Walter Müller-Seidel: *Theodor Fontane: Soziale Romankunst in Deutschland*. 2. Aufl., Stuttgart 1980, S. 316 f.; Andreas Poltermann: »*Frau Jenny Treibel*« oder die Profanierung der hohen Poesie. In: *Text+Kritik Sonderband Theodor Fontane*. München 1989, S. 131–147, hier S. 142) und »Lustspiel über die Sprache« (Ingrid Mittenzwei: *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen*. Bad Homburg 1970, S. 147) charakterisiert wurde. Christian Grawe hat zudem darauf hingewiesen, dass von den Figuren des Romans und auf die Handlung bezogen von »Komödie«, »Gastspiel«, »Tragikomödie« und »Lustspiel« die Rede ist (Christian Grawe: *Frau Jenny Treibel oder ›Wo sich Herz zum Herzen find't. Roman*. In: Ders./Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 614–627, hier S. 616).

10 Wenn im Folgenden von »Realismus« und »Früher Moderne« gesprochen wird, dann steht dies abkürzend für »das Literatursystem des Realismus« bzw. »das Literatursystem der Frühen Moderne«.

11 Marianne Wünsch: *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche. Mit Beiträgen von Jan-Oliver Decker, Peter Klimczak, Hans Kraß und Martin Nies*. Kiel 2007. (LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – Kiel, Bd. 7), S. 148.

12 Ebd., S. 149.

13 Ebd., S. 151.

14 Ich fasse im Folgenden die Befunde von Wünsch (wie Anm. 11), insbesondere die Kapitel II und XII zusammen. Punktuell zitiere ich die Vorfassung von Kap. XII (Marianne Wünsch: *Vom späten »Realismus« zur »Frühen Moderne«: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels*. In: Michael Titzmann [Hrsg.]: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991. (Studien zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 33), S. 187–203). – Vgl. auch Rolf Parr: *Realismus – Marianne Wünschs Bestimmung einer Epoche*. In: *kultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie* Nr. 54 (September 2008), S. 27–29.

15 Wünsch, wie Anm. 14, S. 193.

16 Vgl. ebd., S. 193–197.

17 Vgl. ebd., S. 197–201.

18 Vgl. Parr, wie Anm. 14. S. 27 f.

19 Moritz Baßlers Feststellung, dass es »keine fließenden Übergänge vom Poetischen Realismus in die literarische Moderne« gibt, ist dadurch nicht tangiert. Ders.: *Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne*. In: Ders. (Hrsg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin, Boston 2013. (linguae & litterae, Bd. 23), S. 3–21, hier S. 5.

20 »Kinder – in diesem erhabenen Moment – können wir denn nicht etwas Außerordentliches thun? Was meint Ihr: Telegrafische Depesche an Fürst Bismarck – »Fünf deutsche Männer und drei deutsche Jungfrauen reichen sich so eben die Hand ...« [...] »Laßt nur! er glaubt's uns auch ohne das. – Hüte Jeder für sich *das deutsche Haus* und das deutsche Reich wird uns nicht verloren gehen.« (Wichert, wie Anm. 8, S. 93).

21 Wichert, wie Anm. 7, S. 94.

22 Fontane, wie Anm. 6, S. 5.

23 Theodor Fontane: *Der Stechlin. Roman*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2. Aufl. 2011.

24 Theodor Fontane: *Ernst Wichert: Ein Schritt vom Wege*. In: GBA. *Das kritische Werk*. Bd. 1. 2018, S. 233–236, hier S. 233.

25 Vgl. dazu Stefan Neuhaus: *Einleitung*. In: Ders. (Hrsg.): *Effi Briest-Handbuch*. Stuttgart 2019, S. VII–XI, hier S. IX. Neuhaus sieht mit *Effi Briest* Vertiefung, aber nicht Verschönerung realisiert. Deutlich wird das unter anderem daran, dass Wicherts Stück in der von Crampas organisierten Inszenierung seinen Lustspiel-Charakter verliert. Vgl. dazu Rolf Selbmann: *Literatur*. In: Neuhaus, wie Anm. 25, S. 207–212, hier S. 207.

26 Fontane, wie Anm. 24, S. 236.

27 Vgl. Theodor Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. In: NFA XXI, 1. 1963, S. 7–33, hier S. 13: »Er [der Realismus, R.P.] ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst [...]. Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre*.« – Vgl. dazu kritisch Klaus Lindemann: *Realismus als ästhetisierte Wirklichkeit. Fontanes frühes Realismusprogramm in seiner Schrift »Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848«*. In: Franz Heiduk (Hrsg.): *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*. Bd. 36. Würzburg 1976, S. 151–164.

28 Fontane, wie Anm. 24, S. 236.

29 Darauf, dass die »Erzählliteratur des bürgerlichen Realismus« den »Status von Realität« immer wieder »auf den Prüfstand« stellt, »indem sie deren Bedingungen und Regeln erprobt und reflektiert« hat auch Claudia Öhlschläger hingewiesen. Dies.: »Das Maß der Dinge«. *Zur Poetologie anekdotischer Rahmung in Theodor Fontanes »Chronique scandaleuse« Unwiederbringlich*. In: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld [Hrsg.]: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Für Helmut Pfothenhauer. Würzburg 2008, S. 59–72, hier S. 59.

30 Vgl. Jürgen Link/Ursula Link-Heer: *Literatursoziologisches Propädeutikum*. München 1980; bes. *Lektion 5: Elementare Bestimmungen der literarischen Rezeption*, S. 165–175. – Siehe auch Rolf Parr: *Faust-Applikationen. Journalistische »Bruchstücke« aus dem Faust entdecken*. In: *Praxis Deutsch* Nr. 250 (2015), S. 25–27; ders.: *Von »Gruppenbildern mit Damen«, dem »Ende von Dienstfahrten« und »wahnsinnigen Methoden«*. *Applikationen von Literatur im Journalismus*. In: *andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies* Vol. 7/8 (2018/19), S. 107–119.

31 Dem Begriff »Applikation« wird hier vor Anspielung, Allusion oder Zitat der Vorzug gegeben, da er noch ein wenig weiter angelegt ist und etwa auch ideologische Strukturen umfasst. – Appliziert, d.h. bruchstückhaft weiterverwendet werden kann prinzipiell jedes inhaltliche und ästhetische Element eines Textes, also stofflich-inhaltliche Aspekte, ästhetische Verfahren und Strukturen (z. B. eine bestimmte Redeweise oder Tonlage), ideologische Aspekte, mit deren Applikation die Perspektive, Anschauung oder ideologische Position eines Textes oder auch nur einer Figur übernommen wird, sowie Mischformen aus diesen dreien. Macht man sich zudem klar, dass bereits mit der bloßen Erwähnung eines

Boulevardstücks in einem Fontane-Roman und erst recht mit der Applikation des Namens einer Figur Inhalte, Konflikte, Charakterbilder und Semantiken im Umfang von eigentlich mehreren Dutzend Seiten aufgerufen werden, dann ist der Rückgriff auf solche Applikationen ein probates literarisches Verfahren zur Maximierung von Semantik (und damit von Bedeutung) bei zugleich Minimierung bzw. Begrenzung der dazu nötigen Textmenge. Dies aber sichert wiederum die für den poetischen Realismus nötige »ferne Nähe«.

32 Fontane, wie Anm. 6, S. 168.

33 Vgl. Christian Grawe: *Effi Briest: Crampas und sein Lieblingsdichter Heine*. In: Ders.: *»Der Zauber steckt immer im Detail«. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002*. Dunedin, New Zealand: Dept. of German, University of Otago 2002, S. 363–384, hier S. 365–368.

34 Fontane, wie Anm. 24, S. 234.

35 Wichert, wie Anm. 7, S. 10.

36 Müller-Kampel, wie Anm. 5, S. 65.

37 Fontane, wie Anm. 6, S. 168.

38 Müller-Kampel, wie Anm. 5, S. 66.

39 Anja Haberer: *Zeitbilder. Krankheit und Gesellschaft in Theodor Fontanes Romanen Cécile (1886) und Effi Briest (1894)*. Würzburg 2012. (Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 757), S. 228, hat darauf hingewiesen, dass Ella »in vieler Hinsicht wie ein Gegenbild zu Effi« erscheint, tritt sie doch »als emanzipierte, selbstbewusste Frau auf, die sich gegen jede Bevormundung zur Wehr setzt«. Stellt man Ella jedoch Effis Wünschen und – wenn man so will – Effis eigentlicher Natur gegenüber, dann rücken beide Figuren auf das Engste zusammen.

- 40 Fontane, wie Anm. 6, S. 169. Vgl. dazu bereits Lieselotte Voss: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*. München 1985, die von einem »Rollenzitat« (S. 249) spricht, den Parallelen zwischen Effi und Ella aber nur wenig Bedeutung beimisst (vgl. S. 263); Bettina Plett: *Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes*. Köln, Wien 1986. (Kölner germanistische Studien, Bd. 23), bes. S. 295–301; sowie Grawe, wie Anm. 33, S. 364–369.
- 41 Fontane, wie Anm. 6, S. 168 f.
- 42 Müller-Kampel, wie Anm. 5, S. 67.
- 43 Haberer, wie Anm. 38, S. 227.
- 44 Baßler, wie Anm. 19, S. 8–10.
- 45 Sascha Michel: *Gegen die Wand fahren und verrückt spielen. Moritz Baßler legt einen beeindruckenden Sammelband über Realismus und Moderne vor*. In: literaturkritik.de, Nr. 5 (Mai 2014). <https://literaturkritik.de/id/19193> (Abrufdatum: 28.2.2022).
- 46 Baßler, wie Anm. 19, S. 9.
- 47 Der Abschnitt VII folgt Rolf Parr: *Real-Idealismus. Zur Diskursposition des deutschen Nationalstereotyps um 1870 am Beispiel von Ernst Wichert und Theodor Fontane*. In: Klaus Amann/Karl Wagner (Hrsg.): *Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches in der deutschsprachigen Literatur. Mit einer Auswahlbibliographie*. Wien, Köln, Weimar 1996. (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur, Bd. 36), S. 107–126, hier S. 108–112 und 116 f.
- 48 Wichert, wie Anm. 8, S. 9.
- 49 Ebd., S. 6.
- 50 Ebd., S. 25.
- 51 Ebd., S. 33.
- 52 Ebd., S. 42.
- 53 Ebd., S. 43.
- 54 Ebd., S. 17.
- 55 Ebd., S. 91 (Hervorhebung von mir, R.P.).
- 56 »Ja – ich sage mit meinem Schiller: am Golde hängt, nach Golde drängt und so weiter. Ist doch eine solide Basis. Wenn *ich* einmal heirathen sollte, müßte ich überzeugt sein, daß meine Frau mich meines Geldes wegen nähme« (ebd., S. 12). – In ihrem Kalkül unterscheiden sich Roderich und Löwenberg durch »kluge« vs. »kalte« Berechnung.
- 57 Die vorangehenden Tests auf Wastls Idealismus sind ambivalent, da er sich zwischen zwei Idealen – Liebe und Malerei – zu entscheiden hat. Als Maler besteht Wastl den Test zuerst nicht, wohl aber als Liebhaber; dann, im zweiten Durchlauf, auch als Maler (vgl. ebd., S. 44).
- 58 Theodor Fontane: *Ernst Wichert: Die Realisten*. In: GBA. *Das kritische Werk*. Bd. 1. 2018, S. 404–410, hier S. 404 f.
- 59 Ebd., S. 405.
- 60 Ebd., S. 407.
- 61 Ebd., S. 408.
- 62 Vgl. dazu ausführlich Gerhard Plümpe: *Roman*. In: Edward McInnes/Gerhard Plümpe (Hrsg.): *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. München 1996. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 6), S. 529–689, hier S. 666–689.

63 Vgl. Fontane, wie Anm. 9, S. 9: »Ja,«, lachte Corinna, »die Jugend ist gut. Aber ›Commerzienrätin‹ ist auch gut und eigentlich noch besser.«

64 Es ist Jenny Treibel selbst, die gegenüber Corinnas Vater diesen graduellen Unterschied markiert: »Aber mit Corinna bin ich nicht zufrieden. Sie spricht so modern und verleugnet ihren Vater, der immer nur in einer schönen Gedankenwelt lebte ...« [...] »Aber ich denke, sie wird sich noch wieder zurückfinden. Freilich, einen Stich ins Moderne wird sie wohl behalten« (ebd., S. 14). – Ähnlich dann zu Wilibald Schmidt auch Marcell Wedderkopp: »›Alles, was klug und tüchtig und, vor Allem, was espritvoll an ihr ist, das siehst Du mit beiden Augen, aber was äußerlich und modern an ihr ist, das siehst Du nicht« (ebd., S. 87 f.).

65 So trennt z. B. Corinna – ebenso wie Roderich und Julie Werwein – Liebe und Heirat strikt voneinander. Auf die Frage von Marcell Wedderkopp, ob Corinna Leopold Treibel ernsthaft geliebt habe, antwortet sie: »›Nein. Aber ich wollte ihn ganz ernsthaft heirathen.« Und ebenfalls in Parallele zu Julie heißt es weiter: »Ich hätte Malstunden genommen [...]« (ebd., S. 214). Eine weitere Parallele zu Wichert besteht darin, dass auch in Fontanes Roman gerade die ›realistischen‹ Figuren mit Vorliebe in Schiller-Sentenzen sprechen.

66 Ich danke Sophia Wege (Halle a. S.) für den Hinweis darauf.

67 Fontane, wie Anm. 9, S. 212.

68 Ebd., S. 12.

69 Ebd., S. 49. – Vgl. auch den Brief Fontanes an seinen Sohn Theodor vom 9.5.1888, in dem er auf seinen neuen Roman verweist: »›Frau Commerzienrätin oder Wo sich Herz zum Herzen findet‹. Dies ist die Schlusszeile eines sentimentalen Lieblingsliedes, das die 50-jährige Commerzienrätin im engeren Zirkel beständig singt und sich dadurch Anspruch auf das ›Höhere‹ erwirbt, während ihr in Wahrheit nur das Kommerzienrätliche, will sagen viel Geld, das ›Höhere‹ bedeutet« (HFA, IV, 3. 1980, S. 600–604, hier 600 f.).

Theodor Fontane in der *Preßburger Zeitung*

Klára Prešnajderová

Die Suche nach einem Zusammenhang zwischen Theodor Fontane und Pressburg, wie die slowakische Hauptstadt Bratislava noch im 19. Jahrhundert offiziell hieß, scheint nur wenig sinnvoll zu sein. Wenngleich die über zweieinhalb Jahrhunderte ungarische Haupt- (1536–1784) und Krönungsstadt (bis 1830) bis zum Zerfall der Donaumonarchie das zweitwichtigste kulturelle und politische Zentrum des Königreichs Ungarn bildete, spielte sie in Fontanes Biografie keine Rolle, weder in seinem privaten noch beruflichen Leben. Er hat die Stadt nie besucht (zumindest gibt es dafür keine Beweise), auch war hier kein Verlag angesiedelt, mit dem er je auf irgendeine Weise zusammengearbeitet hat. Auch der Blick in Wolfgang Raschs digitale *Theodor Fontane Bibliographie*, einen nicht nur in diesem Falle nützlichen Online-Dienst des Theodor-Fontane-Archivs, führt in eine Sackgasse.¹ Eher scheint die Frage angebracht, ob Fontane die Stadt an der Donau überhaupt wahrgenommen hat. Wohl kaum. Interessantes ergibt sich jedoch, wenn der Blickwinkel umgedreht wird. Waren den Bewohnern Pressburgs Werke des deutschen Autors bekannt? Wurde er schon zu seinen Lebzeiten gelesen? Die Tatsache, dass Pressburg, obwohl zu Ungarn gehörend, bis in die 1920er-Jahre eine vorwiegend deutschsprachige Stadt war (neben Ungarisch und Slowakisch), verleiht der Suche nach einer möglichen Rezeption die erforderliche Berechtigung. Ein so umfassendes Vorhaben unterliegt jedoch Einschränkungen. Eine ergibt sich fast von allein schon bei der Quellensuche. Da die bisherige Forschung keine Anhaltspunkte bietet, beginnt man am besten dort, wo wissbegierige Pressburger am Ende des 19. Jahrhunderts Informationen zum internationalen Geschehen bezogen – aus der Zeitung. Dabei empfiehlt sich zuerst die *Preßburger Zeitung*, die zu ihrer Zeit zu den bedeutendsten deutschsprachigen Periodika Ungarns zählte.

Preßburger Zeitung

Die erste Nummer der *Preßburger Zeitung*² wurde auf Anregung des Historikers und Redakteurs Karl Gottlieb von Windisch und des Buchdruckers und Verlegers Johann Michael Landerer ins Leben gerufen und erschien bereits im Jahr 1764. Als erstes deutschsprachiges Blatt der Stadt Pressburg und als zweite deutschsprachige Zeitung auf dem Gebiet der damals zu Ungarn gehörenden Slowakei verbinden sich mit dieser Zeitung auch die Anfänge des deutschsprachigen Pressewesens in der Slowakei.³ Obwohl in den Folgejahren auch weitere, durchaus erfolgreiche deutschsprachige Zeitungen gegründet wurden,⁴ gehörte die *Preßburger Zeitung* während der gesamten Zeit ihres Erscheinens zu den bedeutendsten Periodika Ungarns und genoss stets eine besondere Stellung. Sie überlebte sowohl den Zerfall der Donaumonarchie als auch die darauffolgende Entstehung der Tschechoslowakei im Jahr 1918 und konnte auch unter den neuen Bedingungen bis zum Jahr 1929 fortbestehen. Mit einer mehr als anderthalb Jahrhunderte währenden Erscheinungszeit war sie die erste langlebige ungarische Zeitung. Ihre Periodizität steigerte sich von zwei (1764–1841) zu später drei Ausgaben pro Woche (1842–1848), bis sie zwischen 1848 und 1880 als Tagesblatt und im Jahr 1880 mit einem Morgen- und einem Abendblatt erschien.

Mit der *Preßburger Zeitung* und ihren Beilagen verbinden sich zudem die Anfänge des Zeitschriftenwesens auf dem Gebiet der Slowakei. Bereits im Jahr 1767 entstand die erste literarische Beilage der *Preßburger Zeitung* mit dem Namen *Der Freund der Tugend* (1767–1769). In den Folgejahren kamen zahlreiche literarisch-kulturelle Beilagen und Unterhaltungsblätter dazu.⁵ Dazu gehörte von 1798 bis 1799 zum Beispiel die wöchentliche Beilage *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, die zugleich als die erste Theaterzeitschrift Ungarns gilt.⁶ Ab 1837 gab die *Preßburger Zeitung* ihre eigene Literaturbeilage *Pannonia* heraus, in der zahlreiche Artikel zum kulturellen Leben Ungarns erschienen. Die auch außerhalb von Pressburg als hochwertiges literarisch-kulturelles Periodikum geschätzte *Pannonia*⁷ musste jedoch im Jahr 1849 eingestellt werden. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschien dann die in Stuttgart redigierte Unterhaltungszeitschrift *Illustriertes Sonntagsblatt* (1877–1902) als wöchentliche Beilage der *Preßburger Zeitung*. Sie entstand nicht exklusiv für die *Preßburger Zeitung*, sondern wurde von mehreren deutschsprachigen Zeitungen bezogen. Für die Jahre 1893 und 1894 ist weiterhin die literarische Beilage *Schrattenthal's Frauen-Zeitung* erwähnenswert.

Der langen Erscheinungsdauer der *Preßburger Zeitung* entspricht eine umfangreiche Liste von Redakteuren. In den für diesen Artikel relevanten Jahren waren dies Carl Angermayer sen. (ab 5.12.1880), Daniel Molec (ab

1.7.1883), Moriz Pisztorý (ab 1885), Rudolf Lövvö (ab 1887) und Alois H. Pichler (ab 1.8.1907).⁸

Die Recherchen für diesen Artikel basieren auf zwei einander ergänzenden digitalisierten Beständen der *Preßburger Zeitung* – dem Bestand der Universitätsbibliothek in Bratislava⁹ und dem Bestand des Archivs der Stadt Bratislava, der online in der Bibliothek des Digitalen Forums Mittel- und Osteuropa¹⁰ zur Verfügung steht. Nicht zuletzt, weil die zwei letztgenannten Beilagen der *Preßburger Zeitung* (*Illustriertes Sonntagsblatt* und *Schrattenthals Frauen-Zeitung*) nicht in die Recherchen einbezogen wurden, erhebt der Beitrag keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr zielt er auf die Beantwortung der Frage, ob und wie die *Preßburger Zeitung* Theodor Fontanes Werk wahrnahm. Flankiert werden die Ausführungen mit Informationen zum Pressburger Presse- und Literaturbetrieb, die für die Rezeption von Theodor Fontanes Werk von Bedeutung sind.

Zeitschriften, Zeitschriften und nochmals Zeitschriften

Die erste Erwähnung Theodor Fontanes in der *Preßburger Zeitung* reicht in das Jahr 1853 zurück und mit ihm in eine Zeit, in der der noch relativ junge Dichter als Korrespondent Fuß zu fassen versuchte. Dabei handelt es sich um eine Annonce für die seit 1850 vom Österreichischen Lloyd herausgegebene Zeitschrift *Illustriertes Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung häuslicher Kreise*, dessen dritten Jahrgang man auch mit dem Verweis auf »Hastingsfeld, historische Erinnerungen von Theodor Fontane«¹¹ bewarb. Dabei führte die *Preßburger Zeitung* das *Illustrierte Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung häuslicher Kreise* als eine Zeitschrift ein, »welche, einer gebildeten und leidenschaftsfreien Unterhaltung und Belehrung gewidmet« ist und »dem Geist und Herzen des Lesers, den der Anblick der Zeitbegebenheiten bald entrüstet, bald niederschlägt, eine fröhliche Zerstreuung gewährt.«¹² Da man das Blatt fortan über mehrere Jahre hinweg kontinuierlich bewarb, ist zu vermuten, dass den Lesern, die das *Illustrierte Familienbuch* auch dank dieser lobenden Worte bezogen, die weiteren fünf Texte nicht entgingen, die Fontane bis 1861 in der österreichischen Zeitschrift veröffentlichte, auch wenn die *Preßburger Zeitung* nicht mehr explizit auf seinen Namen hinwies. Die erste Erwähnung des zu dieser Zeit noch wenig berühmten Autors deutet bereits die Art und Weise an, wie die Redaktion der *Preßburger Zeitung* einige Jahre später zur Bekanntheit Theodor Fontanes in Pressburg beitragen sollte – nämlich über Hinweise auf literarische Zeitschriften, in denen seine Werke erschienen.

◀ Titelseite der *Preßburger Zeitung* vom 11. Oktober 1897.
Quelle: Universitätsbibliothek in Bratislava

In der zweiten Hälfte der 1880er-Jahre wurde Fontane auch in Pressburg immer präsenter.¹³ Da die hiesigen Buchhandlungen die wichtigsten deutschsprachigen illustrierten und literarischen Zeitschriften wie *Die Gartenlaube*, *Universum*, die *Deutsche Rundschau* oder *Ueber Land und Meer* bezogen, war es auch hier möglich, seine Romane im Fortsetzungsdruck zu lesen. Bei der Bewerbung dieser Zeitschriften spielte die Rubrik »Literatur« der *Preßburger Zeitung* eine wichtige Rolle, die hauptsächlich einen Überblick über die neuesten deutschsprachigen Erscheinungen lieferte; Raum für ausführlichere Rezensionen bot sie wegen ihres rein informativen Charakters nicht. Trotzdem fällt auf, dass Fontanes Werke stets beachtet wurden, sei es nur mit einem lobenden Satz oder mit einem längeren Kommentar. Auf diese Weise trug die Literatur-Spalte dazu bei, dass die Leserschaft unverzüglich über Neuerscheinungen Fontanes in auch in Pressburg zugänglichen Zeitschriften informiert war.

Im Jahr 1885 wurde in der *Preßburger Zeitung* das deutsche illustrierte Familienblatt *Die Gartenlaube* sowohl in der Rubrik »Literatur« als auch in Form einer Anzeige beworben, unter anderem mit dem Verweis auf Fontanes Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum*¹⁴ und noch ohne bewertende Kommentare der Redaktion. Dies sollte sich schon im nächsten Jahr ändern, als die Dresdner Illustrierte *Universum* Fontanes Novelle *Cécile* zu veröffentlichen begann. So hieß es zum Anfang der Novelle, dass sie »das Interesse des Lesers von Anfang an in Spannung«¹⁵ halte, und zum Ende wiederum: »*Cécile* von Theodor Fontane hat einen aufs Tiefste ergreifenden und versöhnenden Schluß.«¹⁶

Mit der wachsenden Popularität des Autors in Deutschland stieg auch das Interesse und die Anerkennung für sein Werk in der *Preßburger Zeitung*. Das Jahr 1890 begann mit einem Fontaneschen Auftakt. Am 5. Januar berichtete die Rubrik »Verschiedenes« von seinem siebzigsten Geburtstag und übermittelte den Lesern mit dem kurzen Beitrag *Greise Poeten* zumindest einen Einblick in die Feier des auch in Pressburg populärer werdenden Autors:

Bei Fontane liefen zahlreiche Glückwünsche und Festgaben aus allen Gauen Deutschlands ein. Die gesammte literarische und artistische Welt Berlins gab sich in der Wohnung des Jubilars Rendezvous, die mit Blumensendungen, Lorbeerkränzen, Pokalen, Adressen und tausenderlei Kunstsachen förmlich vollgestopft war.¹⁷

Der Bericht endete mit der Information über die Planung einer großen öffentlichen Feier am folgenden Samstag. An dieser konnte die Pressburger Öffentlichkeit selbstverständlich nicht teilnehmen, begeisterte Fontane-Leser wurden jedoch bereits kaum zwei Wochen später entschädigt – mit einem ausführlichen Hinweis auf die Gesamtausgabe von Fontanes erzählenden Werken und die Möglichkeit eines Abonnements über örtliche Buchhandlungen:

Gerade zur rechten Zeit stellt sich diese Gesamt-Ausgabe der Romane und Novellen des gefeierten Autors ein. Nur kurze Tage sind seit dem Jubiläum des Dichters verflossen, und die zahlreichen Kundgebungen der Liebe und Verehrung, welche die Feier des 70. Geburtstages Fontane's hervorrief [sic], haben gezeigt, welche Anerkennung sein literarisches Schaffen gefunden hat. Um einem größeren Publikum Gelegenheit zu geben, die interessanten Werke Fontane's kennen zu lernen, veröffentlicht jetzt das Deutsche Verlagshaus (Emil Dominik) zu Berlin eine Gesamt-Ausgabe, welche in etwa 45 Lieferungen zu 30 kr. – alle 14 Tage eine Lieferung – erscheint. Diese Gesamt-Ausgabe, welche, im handlichen Romanformat veröffentlicht, gebunden eine Zierde jeder Privat Bibliothek sein wird, enthält an Romanen und Erzählungen: »Adultera« [sic], »Graf Petöfi« [sic], »Vor dem Sturm«, »Schach von Wuthenov« [sic], »Cecile« [sic], »Kriegsgefangen«, »Unterm Birnbaum«, »Grete Minde«, »Ellernklipp« etc. etc. Für den geringen Preis von etwa 13 fl. 64 kr. erhält der Subskribent diese Gesamt-Ausgabe, während die genannten Werke in den Einzel-Ausgaben zusammen das Dreifache kosten. Die erste Lieferung der Gesamt-Ausgabe erschien am 1. Februar; Abonnements auf dieselbe nimmt jede Buchhandlung, sowie die Verlagshandlung an.¹⁸

Im Jahr 1890¹⁹ wurde auch Fontanes Roman *Stine* veröffentlicht. Wie bei ihm die Regel, erschien das Werk zuerst vom Januar bis März in Fortsetzung, diesmal in der Zeitschrift *Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und soziales Leben*, und erst einige Wochen später als Buch im Verlag seines Sohnes. Der neue Berliner Roman entging der Redaktion der *Preßburger Zeitung* natürlich nicht. Anders jedoch als bei den Novellen *Unterm Birnbaum* und *Cécile* und später bei seinen weiteren Romanen, wurde *Stine* von der Redaktion nicht schon im Zeitschriften-Format beworben, sondern erst in der Buchfassung. Über die Gründe kann nur gemutmaßt werden, es stellt sich aber die Frage, ob die Zeitschrift *Deutschland* in Pressburg überhaupt erhältlich war. Jedenfalls widmete die Literatur-Rubrik dem Roman bereits im Mai 1890 eine längere Besprechung, wobei mit lobenden Worten nicht gespart wurde:

»Stine« der neue Roman Theodor Fontane's, kann ein Pendant zu dem vielbesprochenen Berliner-Roman »Irrungen, Wirrungen« desselben Autors genannt werden. Hier wie dort echte Berliner Luft, Naturwahrheit, modernes Großstadtleben. Nur, daß in »Stine« Alles auf's Tragische angelegt ist, während »Irrungen, Wirrungen« einen versöhnlichen Abschluß fand. In beiden Werken hat die vielgerühmte Darstellungsweise Fontane's ihren Höhepunkt erreicht; mit wenigen, markigen, scharf charakterisierenden Strichen stellt es die Personen vor uns hin, ohne idealistische Drapierung, menschlich fühlend, liebend und leidend. *Stine* ist die Schwester einer Witwe Pittelkow, welche in Beziehun-

gen zu einem bejahrten Grafen Haldern steht. Ein Neffe des Letzteren, ein junger Graf Haldern, welcher aus dem Kriege 1870/71 siech heimkehrte und ein ruhiges, bescheidenes Dasein lebt, verliebt sich in die stille, von der Schwester grundverschiedenen [sic] Stine und will sie heiraten. Sie weist ihn ab, trotzdem sie ihn liebt; ihr klarer Sinn erkennt, daß der junge Graf den Folgen seines hochherzigen Schrittes nicht gewachsen ist. Freiwilliger Tod des jungen Grafen schließt die Handlung ab. Die Erzählung wirkt gerade durch die Vereinigung des trockenen Berliner Humors, welcher die Pittelkow und den alten Grafen auszeichnet, mit der sentimentalischen Anschauungsweise, die Stine und ihren gräflichen Verehrer erfüllt. Daß Th. Fontane in der Wiedergabe des alten Berlinerthums bis jetzt einzig dasteht, beweist dieses Werk auf's Schlagendste, das seines fesselnden Inhalts halber bald in Aller Hände sein dürfte.²⁰

Ab 1891 war Theodor Fontane in Pressburg vor allem durch die *Deutsche Rundschau* präsent, der »edelsten literarischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Zielen zustrebenden Zeitschrift«²¹ die es, wie es hieß, darauf verstehe, »sich ihren Rang als leitende deutsche Monatsschrift zu bewahren«. ²² So zumindest wurde die *Deutsche Rundschau* von der Redaktion der *Preßburger Zeitung* beworben, in einem Atemzug mit Fontanes Fortsetzungsroman *Unwiederbringlich*. Schon bei seinem ersten Teil hieß es: »Eine Fülle wechselvoller Anregungen gewährt uns wieder das Februarheft der *Deutschen Rundschau*, aus dessen reichem und gediegenem Inhalt wir hauptsächlich hervorheben: *Unwiederbringlich*. Roman von Theodor Fontane.«²³ Zwei Monate später wurde wieder explizit auf den »ungemein interessanten Roman Theodor Fontane's: »*Unwiederbringlich*« hingewiesen.²⁴

An den meistens zwar ziemlich knapp, aber immer in Superlativen verfassten Verweisen auf Theodor Fontane in der Literatur-Rubrik der *Preßburger Zeitung* lässt sich auch später seine Zusammenarbeit mit der *Deutschen Rundschau* verfolgen. Das Jahr 1892 gehörte selbstverständlich dem »prächtigen« Roman »Frau Jenny Treibel oder: »Wo sich Herz zum Herzen find't«, der »ein Stück echten Berliner Lebens widerspiegelt« und »wegen seiner fesselnden Handlung, seiner scharfen Charakteristik und geistvollen Sprache [...] in lobender und anerkennender Weise« empfohlen wurde. Ein Jahr später hieß es wiederum zum Inhalt der *Deutschen Rundschau*: »[U]nter dem Titel: »Aus dem Riesengebirge« erhalten wir von Theodor Fontane drei fein empfundene Geschichten, die uns diesen altbewährten Meister der Erzählungskunst auf seiner Höhe zeigen.«²⁵ Den lobenden Höhepunkt bildete jedoch 1895 der Roman *Effi Briest*: »[D]ies Werk erweist sich bis zu seinem Ende als eine der tiefsten und eigenartigsten Romanschöpfungen, die in unserer Zeit überhaupt entstanden sind.«²⁶ Ein Jahr später verwies man in der *Preßburger Zeitung* auch auf Fontanes Artikel *Der Tunnel über der Spree*. Aus dem *Berliner literarischen Leben* der

vierziger und fünfziger Jahre in der *Deutschen Rundschau*, in dem er »die Leser durch neue Bilder des Lebens im Tunnel über die Spree [erfreut] und [...] aus seinen Erinnerungen ergötzliche Geschichten [tischt].«²⁷

Dank der großen Auswahl an deutschen Zeitschriften konnte man in Pressburg auch den *Stechlin* lesen. Da dieser, anders als die davor beworbenen Werke, in der Zeitschrift *Ueber Land und Meer* veröffentlicht wurde, legte die *Preßburger Zeitung* im Oktober 1897 ihren Lesern nicht nur den letzten Roman des »Altmeisters«, sondern zugleich auch die Zeitschrift ans Herz:

Ein neues Werk des Altmeisters Theodor Fontane darf in jedem Leserkreise besondrer Beachtung sicher sein, und so wird unsere Leser gewiß die Mitteilung interessiren, daß ein neuer Roman aus seiner Feder, betitelt »Stechlin«, in dem neuen, mit Oktober beginnenden Jahrgang von »Ueber Land und Meer« zur Veröffentlichung gelangt. Der berühmte greise, aber jugendfrische Verfasser legt im Rahmen einer spannenden und vielfach aus den politischen Strömungen des letzten Jahrzehnts schöpfenden Erzählung gleichsam ein Glaubensbekenntnis ab und offenbart der jüngeren Generation den Weg der Zukunft. Wir verfehlen nicht, unsere verehrlichen Leser auf den neuen Jahrgang von »Ueber Land und Meer« ganz speziell aufmerksam zu machen, der, wie uns berichtet wird, in Wort und Bild das Hervorragendste auf dem Gebiete der Journalliteratur bieten soll.²⁸

Hinsichtlich der Bewerbung von Literaturzeitschriften in der *Preßburger Zeitung* sind unauffällige Verweise auf konkrete Pressburger Buchhandlungen erwähnenswert, die manchmal als einzelne Mitteilungen, manchmal aber auch erst am Ende der Literatur-Spalte platziert wurden. So lässt sich unter den Meldungen zum Inhalt der Zeitschriften *Die Gartenlaube* und *Universum* der Name der Pressburger Buchhandlung »Gustav Heckenast's Nachfolger (Rudolf Drottleff)« finden. Unter der Besprechung der Gesamtausgabe von Fontanes Romanen und Novellen aus dem Jahr 1890 dagegen steht eingeklammert die Buchhandlung »C. Stampfel's k. u. k. Hof-Buchhandlung in Preßburg«, die sich in der Regel auch in den Notizen zur *Deutsche Rundschau* findet. Ein flüchtiger Blick erweckt zuerst den Anschein, dass die Rubrik »Literatur« als Werbemittel für ganz bestimmte Pressburger Buchhandlungen fungierte. Im Falle der Zeitschrift *Ueber Land und Meer* erweist sich dieser Eindruck jedoch als irrtümlich, da sich unter der ersten Meldung zu Fontanes Roman *Stechlin* der eingeklammerte Hinweis findet: »Zu beziehen durch alle hiesigen Buchhandlungen.«²⁹ Offenbar zielte die Redaktion nicht nur auf die Vermittlung von Informationen über deutschsprachige Neuerscheinungen, sondern auch auf ihre Vermarktung. Bezogen auf Theodor Fontane sorgte die *Preßburger Zeitung* also dafür, dass ihre Leser sowohl umgehend über Neuerscheinungen des Autors als auch über deren Vertrieb in lokalen Buchhandlungen informiert wurden.

Zum Gedenken nur unterhaltend Kluges

Neben dem Bild des geschätzten »Meisters« der Erzählkunst hob die *Preßburger Zeitung* noch zu Fontanes Lebzeiten, vor allem aber danach, typische Elemente seiner Rezeption hervor – seine Altersweisheit, seine leichte Ironie und seinen unverwechselbaren Humor. Zur Hervorhebung der auch persönlichen Charakterzüge war jedoch nicht die Literatur-Spalte bestimmt, sondern das Feuilleton und die Unterhaltungsrubrik »Verschiedenes«. Hier mussten die Leser der *Preßburger Zeitung* auch nicht auf das berühmte Zitat »Wie König Friedrich Wilhelm dem Ersten, gilt Weißkohl und Hammelfleisch mir am meisten«³⁰ verzichten, mit dem Fontane auf die Frage nach seiner Liebesspeise geantwortet hatte.

Selbst Theodor Fontanes Tod sorgte in der *Preßburger Zeitung* kaum für Trübsinn, sondern war Anlass für ein erheiterndes Gedenken. Statt ergriffener Worte betonte die Redaktion in ihrem Nachruf seine typisch ironische Art, wofür das Gedicht *Shakespeares Strumpf* bestens geeignet war:

Das Hinscheiden Theodor Fontane's wird manche Erinnerung ernten oder heiteren Inhalts an den Schriftsteller wachrufen. Im Folgenden sei nach den eigenen Lebenserinnerungen des Dichters eine lustige Geschichte von ihm erzählt. Das Jahr 1841 verlebte Fontane in Leipzig. Er sehnte sich danach, »literarische Fühlung« mit führenden Geistern zu gewinnen und sich einer Partei anzuschließen. Dies gelang ihm auch über Erwarten schnell durch folgende Herausforderung: Der Schiller-Verein zu Leipzig hatte eine Schiller-Weste erstanden und mit ihr einen Raum des Schiller-Museums geschmückt. Tags darauf schrieb nun Fontane folgendes, diese Sammelwuth verspottende kleine Gedicht nieder und veröffentlichte es im »L. T.« [...].³¹

Auch in den Jahren nach seinem Tod wurde Fontane in der *Preßburger Zeitung* Aufmerksamkeit zuteil, wenn auch auf eine etwas andere Weise. Während ihn in die Redaktion zu Lebzeiten nur selten selbst zu Wort kommen ließ (oder kommen lassen konnte), mehrten sich nach seinem Tod auch jene Beiträge, die ihn als Privatperson oder als Aphoristiker³² bekannt machten. Als besonders interessant erweisen sich in dieser Hinsicht Übernahmen von Beiträgen aus der deutschen Halbmonatsschrift *Das literarische Echo*. So erschien in der Unterhaltungsrubrik der *Preßburger Zeitung* im Dezember 1901 eine scherzhafte Selbstcharakteristik, in der er allerlei Fragen zu seinen Interessen und Neigungen beantwortete.³³ Bemerkenswert scheint dabei nicht nur, dass der Fragebogen kurz davor schon in der Zeitschrift *Das literarische Echo* veröffentlicht wurde, sondern auch, dass ihn die *Preßburger Zeitung* in voller Länge übernahm. Ähnliches geschah auch im Jahr 1904. Im Oktober des Jahres präsentierte die deutsche Literaturzeitschrift eine bis dahin unbekannt private Korrespondenz aus dem Nachlass des

Dichters. Nur wenige Wochen später erschien einer dieser Briefe auch in der *Preßburger Zeitung* mit folgender Einleitung:

Das »Literarische Echo« veröffentlicht in seinem ersten Oktoberheft eine Reihe von bisher ungedruckten Briefen Fontanes an seine Familie. Ein allerliebster humoristischer Brief, in dem der Dichter aus London seinem ältesten, damals (1857) noch nicht sechsjährigen Söhnchen für die Einsendung »eigenhändiger« Zeichnungen dankt, sei daraus hier wiedergegeben: [...].³⁴

Im Jahr 1906 widmete man sich auch in Pressburg Fontanes Nachlass-Roman *Mathilde Möhring*, den *Die Gartenlaube* im Fortsetzungsdruck veröffentlichte. Auch diesen Roman bewarb die *Preßburger Zeitung* auf bewährte und für die *Gartenlaube* übliche Weise über Anzeigen. Besonders war diesmal die grafische Gestaltung der Anzeige, in der der Name des Autors dominant stand, fast wie ein Markenzeichen. Vom 2. bis zum 30. Dezember 1906 erschienen in der *Preßburger Zeitung* sechs solche Annoncen mit folgendem Text:

Theodor Fontane, der verstorbene Meister der Erzählungskunst, hat einen ausgezeichneten Berliner Roman unter dem Titel »Mathilde Möhring« hinterlassen. Der Abdruck des Romans beginnt in der heutigen Nummer der »Gartenlaube«. Probeheft gratis durch jede Buchhandlung.³⁵

Noch bis in die 1920er-Jahre lassen sich in der *Preßburger Zeitung* vereinzelt Zitate und Verweise auf Theodor Fontane finden. Im Jahr 1909 ging man nochmals auf den privaten Briefwechsel ein, diesmal auf den mit seiner Frau zum Dienstboten-Thema,³⁶ und fünf Jahre später erschienen Verse aus seinem Gedicht *Ja, das möcht' ich noch erleben* in einem Feuilleton.³⁷ Und auch als der Journalist Johannes Kleinpaul 1924 für die *Preßburger Zeitung* eine *Kulturgeschichtliche Plauderei* zum Thema *Schlittenfahrten in alter Zeit* verfasste, fehlte ein Verweis auf Fontanes *Schach von Wuthenow* nicht.³⁸ Selbst als es um die Beziehung Österreichs mit der neu entstandenen Tschechoslowakei ging, zog man Fontane zu Rate. 1921 hieß es in einem Artikel von einem nicht genannten Wiener Korrespondenten der *Preßburger Zeitung*:

Es ist darum kein Bündnis des Herzens, sondern der Vernunft, das zwischen beiden Staaten geschlossen wird. Der alte Theodor Fontane meinte ein bißchen zynisch, daß zur Ehe die Liebe nicht unbedingt nötig sei, sie komme später von selbst, und wenn sie nicht komme, fügte er hinzu, schade dies für die Erhaltung der Menschheit auch nicht [...].³⁹

1927 wurde der Verkauf von Fontanes Romanen sogar zum Ausgangspunkt eines Feuilleton-Beitrages. Situirt in einer Pressburger Buchhandlung begann er mit folgendem Dialog:

Ich möchte einige Romane von Fontane einsehen — vielleicht »Der Stechling« [sic] und »Mathilde Möhring«.

Grösste Auswahl in
Haus- und Küchen-Geräthen
 sind in dem bedeutend vergrösserten Warenhause
S. Neurath & Sohn, Marktplatz 17

Telefon 208
 zu haben. Die Waaren sind in 5 Stockwerken in 19 Abtheilungen untergebracht.

Trotz der bedeutenden Steigerung sämtlicher Artikel ist es uns gelungen, noch grosse Quantitäten von Haus- und Küchen-Geräthen zu billigen Preisen abzuschliessen, und verkaufen, solange der Vorrath reicht, zu den bekannt billigen Preisen.

Separate Abtheilungen für Gegenstände mit kleinen Fehlern, welche besonders billig abgegeben werden.

Zur Bequemlichkeit der geehrten Kunden steht ein elektrischer Lift zur Verfügung.

Drucksorten jeder Art werden in der Buchdruckerei Carl Angermayer's, Preßburg, Benturgasse Nr. 9, prompt und billig angefertigt.

Theodor Fontane,

der verstorbene Meister der Erzählungskunst, hat einen ausgezeichneten Berliner Roman unter dem Titel „Mathilde Mähring“ hinterlassen. Der Abdruck des Romans beginnt in der heutigen Nummer der „Gartenlaube“. Probeheft gratis durch jede Buchhandlung.

<p>Oh jaji!</p>  <p>Bei Husten, Nervenkrankheit und Verstopfung wirkt rasch u. sicher „Egger's Brustpastillen“ schmecken verträglich und beehrfähig die Appetit nicht. Per Karton 1 Krone u. 2 K. Probekarton 50 Heller. Haupt- u. Versanddepot: 1370</p>	<p>Éljen!</p>  <p>„Reichspatintin“ Budapest, VI. Váci-úter 17. Egger's Brustpastillen kössz mind mind méltó!</p>
<p>Man ersticken an diesem bösen Husten! Zu beziehen in Pozsony: Gust. Dürmeier, Drugg., Dr. Red. Adler, Apoth., Gyula Asson Apoth., Jos. Hegedüs, Apoth., Vend. Heim, Apoth., D. Boker, Apoth., Darmherzigen-Apothek., Imre Haldovics, Apoth., Jos. Mayer, Apoth., Kalm. Moravcsi, Apoth., Almos Schwara, Medic.-Drogerie u. Chemikalien-Fabrig., Salgöly D.-Gasse 14; — Bath: Lajos Schanhar, Apoth.; — Gäffer: János Szendröbaly, Apoth.; — Rezevombat: Gyula Buzsi, Apoth., Pius Keszler, Apoth., Balazs Schöly, Apoth.; — Szeress: Anton Hirschler, Jun. Apoth.; — Szent-Ménes: Gy. Donkocsi, Apoth., Joz. Györfy, Apoth.; — Szered: Gyula Pellak, Apoth.</p>	<p>PICCOLO einfachster, billigster, verlässlichster Motorwagen, Chauffeur unnöthig. Vortzöglicher Hersteller. Praktischester Wagen für Aerzte, Kaufleute, Reisende und Private. Man verlange Prospekte. Generalvertreter für Oesterreich-Ungarn: WIEN, VI., Magdalenenstrasse 98, „Motor-Palast“.</p>

Weihnachts-Occasion!

K. WEIGENSAMER'S Wwe
 Pozsony, Marktplatz Nr. 1
 empfiehlt als
Weihnachts- u. Neujahrs-Geschenke
 zu tief herabgesetzten Preisen:
 Ampeln, Tisch- und Hänge-Lampen neuesten Genres, Spiele-, Kaffee-, Mosca-, Thee- und Waschservice zu allen Preisen, Bier- und Likör-service, Aufsatzzaraturen, Wandteller, Vasen, Nippes, Spiegel und Bilder, sowie alle Artikel in Glas-, Porzellan- und Steingutgeschirre zu staunend billigen Preisen.



Neuheiten zur Weihnachts- u. Winter-Saison!

Die reichhaltigste Auswahl in
Stadtpelze, Reise-, Oekonomie- und Leder-Pelze

Paletots, Anzüge, Jagd-, Sport- und Touristen-Kleider, Knaben- und Kinder-Kleider.
 Spezialitäten in **Kinder-Kostümen, Wetter- und Regenmänteln** in nur bester Qualität zu billig festgesetzten Preisen bei

M. NEUMANN
 k. und k. Hoflieferant
Pozsony, Michaelergasse Nr. 8 (Parterre und I. Stock).
 Telefon 519.

Gestatten Sie, daß ich Ihnen Fontane in zwei Reihen »Gesammelte Werke« vorlege. Wir haben sie auf Lager.⁴⁰

Auch wenn die Geschichte nur wenig mit dem Dichter zu tun hatte, rundet sie doch das Bild von Theodor Fontanes Rezeption in Preßburg ab, die, so wie in ganz Deutschland, zuerst in der periodischen Presse einsetzte. Auf diese Weise nahm die Leserschaft an seinem Werdegang zum anerkannten Dichter teil, von der Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum* bis zu seinem letzten Roman *Der Stechlin*. Einen nicht unbedeutenden Anteil daran hatte von Anfang an auch die *Preßburger Zeitung*, die durchgehend deutsche Literaturzeitschriften wie *Die Gartenlaube*, *Deutsche Rundschau* oder *Ueber Land und Meer* bewarb und dabei nie versäumte, auf eine Neuerscheinung Fontanes mit lobenden Worten hinzudeuten.

◀ Seite aus der *Preßburger Zeitung* vom 8. Dezember 1906 mit einer Anzeige von Theodor Fontanes Roman *Mathilde Möhring*. Quelle: Universitätsbibliothek in Bratislava

Anmerkungen

1 Vgl. FBG-online.

2 Die Basisinformationen zur *Preßburger Zeitung* beruhen auf der bislang ausführlichsten Bibliographie zu fremdsprachigen Zeitungen und Zeitschriften in der Slowakei bis 1918 von Michal Potemra. Vgl. Michal Potemra: *Bibliografia inorečových novín a časopisov na Slovensku do roku 1918*. Martin 1963.

3 Ebd., S. 796.

4 Seit 1872 war es vor allem die Zeitung *Westungarischer Grenzbote*, die ihre Redaktion in Pressburg hatte und die größte Konkurrenz zur *Preßburger Zeitung* darstellte. Diese Zeitung konnte sich auch nach dem Zerfall der Donaumonarchie unter dem verkürzten Namen *Grenzbote* bis ins Jahr 1945 halten.

5 *Der Freund der Tugend* (1767–1769); *Der vernünftige Zeitvertreiber* (1770); *Pressburgisches Wochenblatt* (1771–1773); *Historisch-kritisch-moralisch und politische Beyträge zur Beförderung der deutschen Literatur, der schönen Wissenschaften, Kenntnisse, Künste und Sitten* (1783); *Politische Gespräche aus dem Reiche der Todten* (1790–1810); *Lesekabinett* (1791–?); *Intelligenzblatt für Ungarn* (1798–1835); *Allgemeine deutsche Theaterzeitung* (1798–1799); *Unterhaltungsblatt* (1811–1826); *Pressburger Aehrenlese* (1827–1836); *Pannonia* (1837–1849); *Illustriertes Sonntagsblatt* (1877–1902); *Schrattenthals Frauen-Zeitung* (1893–1894). Die Aufzählung folgt der Liste von Beilagen der *Preßburger Zeitung* auf der Internetseite der Bibliothek des Digitalen Forums Mittel- und Osteuropa. <https://www.difmoe.eu/d/periodical/uuid:1ec30e40-d452-11de-8dc5-000d606f5dc6> (Abrufdatum: 30.12.2021).

6 Vgl. Potemra, wie Anm. 2, S. 46.

7 Redakteur der Beilage *Pannonia* war Adolf Neustadt, ein aus Prag stammender Journalist, der über gute Kontakte in Ungarn und Österreich verfügte und für die Zeitschrift zahlreiche Korrespondenten und Mitarbeiter gewinnen konnte. Zu den Mitarbeitern der Literaturredaktion gehörten unter anderen der ungarische Schriftsteller Adolf Dux, der Publizist Leopold Kompert oder der österreichische Komponist Joseph Weigl. Mehr zur Beilage *Pannonia* siehe Potemra, wie Anm. 2, S. 29–31.

8 Die komplette Liste der Redakteure befindet sich auf der Seite der Bibliothek des Digitalen Forums Mittel- und Osteuropa. <https://www.difmoe.eu/d/periodical/uuid:1ec30e40-d452-11de-8dc5-000d606f5dc6> (Abrufdatum: 30.12.2021).

9 <http://digitalna.kniznica.info> (Abrufdatum: 30.12.2021).

10 <https://www.difmoe.eu> (Abrufdatum: 30.12.2021).

11 Vgl. die Einladung zur Pränumeration auf das *Illustrierte Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung häuslicher Kreise*. In: *Preßburger Zeitung*, 89, 10.7.1853, Nr. 155, S. 620.

12 In: *Preßburger Zeitung*, 87, 14.12.1851, Nr. 291, S. 1 [Feuilleton, Literarische Umschau].

13 Unter den zeitgenössischen deutschsprachigen Autoren waren in der *Preßburger Zeitung* auch Gottfried Keller, Gustav Freytag und Theodor Storm häufig präsent, v. a. in den Rubriken »Literatur«, »Theater- und Kunst-Nachrichten«, »Tageschronik aus Nah und Fern«.

»Local-Blatt« oder im Feuilleton. Bei einem flüchtigen Blick auf einzelne Jahrgänge zeichnet sich ab, dass Fontane ab der zweiten Hälfte der 1880er-Jahre in der Literatur-Rubrik am häufigsten erwähnt wurde. Im Falle Gottfried Kellers erweist sich vor allem das Jahr 1886 interessant, in dem sein letzter Roman *Martin Salander* in der Zeitschrift *Deutsche Rundschau* erschien und die *Preßburger Zeitung* von Mai bis August 1886 in siebzehn Anzeigen auf ihn verwies. Nicht minder häufig erwähnte man Gustav Freytag, wenn auch seltener in der Rubrik »Literatur«. Bemerkenswert ist hier vor allem eine längere Besprechung von *Marcus König*, des vierten Bandes des Romanzyklus *Die Ahnen*, die 1876 in der *Preßburger Zeitung* erschien (vgl. *Preßburger Zeitung*, 112, 28.12.1876, Nr. 391, S. 4). Das Werk Theodor Storms hingegen wurde im Vergleich zu Fontane, Keller und Freytag in der *Preßburger Zeitung* kaum besprochen, auch wenn sein Name öfter in einem Atemzug mit anderen anerkannten deutschsprachigen Autoren genannt wurde.

14 In: *Preßburger Zeitung*, 122, 7.10.1885, Nr. 275, S. 4 [Literatur].

15 In: *Preßburger Zeitung*, 123, 23.6.1886, Nr. 172, S. 5 [Literatur].

16 In: *Preßburger Zeitung*, 123, 28.8.1886, Nr. 238, S. 5 [Literatur].

17 In: *Preßburger Zeitung*, 127, 5.1.1890, Nr. 5, S. 4 [Verschiedenes].

18 In: *Preßburger Zeitung*, 127, 17.2.1890, Nr. 47, S. 4 [Literatur].

19 Im Jahr 1890 wurde in der *Preßburger Zeitung* auch Fontanes Roman *Quitt*, der in *Die Gartenlaube* im Fortsetzungsdruck erschien, beworben. Vgl. *Preßburger Zeitung*, 127, 3.5.1890, Nr. 121, S. 5 [Literatur].

20 In: *Preßburger Zeitung*, 127, 6.5.1890, Nr. 124, S. 5 [Literatur].

21 In: *Preßburger Zeitung*, 128, 20.4.1891, Nr. 108, S. 4 [Literatur].

22 In: *Preßburger Zeitung*, 128, 23.2.1891, Nr. 53, S. 4 [Literatur].

23 Ebd., S. 4.

24 In: *Preßburger Zeitung*, 128, 20.4.1891, Nr. 108, S. 4 [Literatur].

25 In: *Preßburger Zeitung*, 130, 23.9.1893, Nr. 263, S. 5 [Literatur].

26 In: *Preßburger Zeitung*, 132, 28.3.1895, Nr. 85, S. 5 [Literatur].

27 In: *Preßburger Zeitung*, 133, 6.7.1896, Nr. 184, S. 4 [Literatur].

28 In: *Preßburger Zeitung*, 134, 11.10.1897, Nr. 282, S. 4 [Literatur].

29 Ebd., S. 4.

30 *Was essen Sie am liebsten?* In: *Preßburger Zeitung*, 132, 3.1.1895, Nr. 3, S. 4 [Verschiedenes].

31 *Die Schiller-Weste und Shakespeare's Strumpf*. In: *Preßburger Zeitung*, 135, 29.9.1898, Nr. 267, S. 3 [Verschiedenes].

32 So wurden im Jahr 1900 neben Versen aus Fontanes Gedichten *Es kann die Ehre dieser Welt und Glück* auch der ursprünglich aus dem autobiographischen Roman *Von Zwanzig bis Dreißig* stammende Satz »Das ganz Alltägliche bleibt immer siegreich und am meisten das Gemeine« im Rahmen zweier Feuilletons veröffentlicht, die die Pressburger Pianistin, Komponistin und Schriftstellerin Gräfin Stephanie von Wurmbrand-Stuppach aus Aphorismen verschiedener

Autoren (neben Fontane u. a. J. W. Goethe, F. Nietzsche, P. Heyse, A. Schopenhauer, M. Twain) zusammensetzte. Vgl. S. Brand-Vrabély (Stephanie Gräfin von Wurmbrand): *Gesammeltes*. In: *Preßburger Zeitung*, 137, 23.3.1900, Nr. 80, S. 1 [Feuilleton] sowie 137, 28.12.1900, Nr. 354, S. 2 [Feuilleton].

33 *Eine Selbstcharakteristik Theodor Fontane's*. In: *Preßburger Zeitung*, 138, 21.12.1901, Nr. 350, S. 4 [Verschiedenes].

34 *Ein humoristischer Brief von Fontane*. In: *Preßburger Zeitung*, 141, 8.11.1904, Nr. 309, S. 4 [Verschiedenes].

35 In: *Preßburger Zeitung*, 143, 2.12.1906, Nr. 330, S. 11.

36 *Die Dienstbotennoth der großen Geister*. In: *Preßburger Zeitung*, 146, 7.7.1909, Nr. 185, S. 2 [Verschiedenes].

37 Dr. von Gneist: *Wenn es um die Mutter einsam wird*. In: *Preßburger Zeitung*, 151, 8.5.1914, Nr. 126, S. 2 [Feuilleton].

38 Johannes Kleinpaul: *Schlittenfahrten in alter Zeit. Kulturgeschichtliche Plauderei*. In: *Preßburger Zeitung*, 161, 8.1.1924, Nr. 8, S. 3.

39 *Deutsch – oder alt-österreichisch?* In: *Preßburger Zeitung*, 158, 23.12.1921, Nr. 345, S. 1.

40 Heinrich Wiegmann: *Helfer. Skizze*. In: *Preßburger Zeitung*, 164, 8.5.1927, Nr. 345, S. 2.

»Die weisen Augen des Theodor Fontane.« Textbezüge zwischen dem Werk Theodor Fontanes und Gabriele Tergits Familienchronik *Effingers* (1951)

Oliver Sill

»Was für ein Frühlingstag, dieser Sonnabend im Mai des Jahres 1948!«¹ Diese Worte bilden den Auftakt zum »Epilog« eines Familienromans aus dem Jahre 1951, dessen späte Wiederentdeckung das vielleicht wichtigste literarische Ereignis des Jahres 2019 gewesen ist: *Effingers* von Gabriele Tergit. Unbeirrt schreitet die Zeit weiter voran, blühen auch in diesem Frühling die »roten Kastanien«, spielen »glückliche, neue Kinder«². Die Trümmer ringsum aber sind nicht zu übersehen. Sie sind die schweigenden Zeugen einer untergegangenen Welt. Auch die Berliner Tiergartenstraße, einst »die Via Sacra des christlichen und jüdischen Reichtums« dieser Stadt, liegt noch immer »in Schutt und Asche«. »Nur der alte Fontane«, heißt es dann aber einschränkend, nur »der alte Fontane aus weißem Stein, den Mantel über der Schulter, der war stehengeblieben und sah mit weisen Augen auf die Trümmer.«³

Dass das von Max Klein ausgeführte Denkmal, am 7. Mai 1910 feierlich eingeweiht, die zahllosen Bombardements und Straßenkämpfe der letzten Kriegsmonate unbeschadet überstanden hat, ist wohl dem bloßen Zufall zu verdanken. Hier aber erlangt dieser Sachverhalt durchaus sinnbildliche Bedeutung. Denn das Denkmal vermittelt zwischen der unwiederbringlich zerstörten Vergangenheit einer Stadt, die viele Jahre zuvor auch einmal die Stadt Theodor Fontanes gewesen ist, und einer noch unbestimmten Zukunft, die aus den Trümmern der Vergangenheit entstehen wird. Dabei ist es zweifellos der Romancier Fontane, dem in Gabriele Tergits Roman diese eingeflochtene Referenz, diese stumme Verbeugung gilt. Von seinem erhöhten Standort aus überblickt der aus einer anderen Zeit stammende Erzähler Fontane nun die Trümmerlandschaft der Gegenwart. Zugleich aber erscheinen seine »weisen Augen« wie ein Versprechen auch an zukünftige Leserinnen und Leser, durch die Lektüre seiner Werke sich selbst und die Welt besser zu verstehen. Und noch ein Drittes kommt hinzu. Denn Gabriele Tergits vier Generationen umfassende Chronik zweier jüdischer Bankiersfamilien nimmt ihren Auftakt im Jahre 1878 und widmet sich in aller Detailliertheit

und Ausführlichkeit den Ereignissen im Berlin der 1880er-Jahre, die in so vielfältiger Weise auch Gegenstand der Zeitromane Theodor Fontanes gewesen sind. Allein schon deshalb stellt sich die Frage, ob und wenn ja, in welcher Form Fontanes Romane dieser Jahre als Hintergrundfolie der Darstellung in Gabriele Tergits *Effingers* fungieren.

Gabriele Tergit (1894–1982), Tochter einer assimilierten jüdischen Fabrikantenfamilie, wurde am 4. März 1894 als Elise Hirschmann in Berlin gebo-



Fontane-Denkmal
im Berliner
Tiergarten von
Max Klein, Foto
1990 (TFA AI 473)

ren. Aufgewachsen im Arbeiterviertel zwischen Jannowitzbrücke und Schlesischem Bahnhof, studierte sie nach dem Abitur 1919 an verschiedenen Universitäten Geschichte, Soziologie und Philosophie. Als freiberuflich arbeitende Journalistin machte sich Gabriele Tergit in der Weimarer Republik einen Namen als Gerichtsreporterin; bekannt aber wurde sie vor allem durch ihren 1931 bei Rowohlt erschienenen Roman *Käsebieber erobert den Kurfürstendamms*. Nach einer Serie von Anfeindungen und Überfällen durch die SA bereits 1933 ins Exil getrieben, arbeitete Gabriele Tergit in Hotelzimmern in Prag, Jerusalem, Tel Aviv und London über zwei Jahrzehnte hinweg an ihrer Familienchronik *Effingers*, die schließlich 1951 im Verlag Hammerich & Lesser veröffentlicht wurde. Der erhoffte Erfolg stellte sich jedoch nicht ein. Und auch wenn *Effingers* 1978 noch einmal aufgelegt wurde, von einem Durchbruch lässt sich eigentlich erst sprechen, nachdem dieser Roman 2019 ein drittes Mal erschien. »Eine großartige Wiederentdeckung«, bemerkt dazu Juliane Liebert bereits im Untertitel ihrer geradezu enthusiastischen Besprechung in der *Zeit*. Und Nicole Henneberg beginnt ihr Nachwort zur Neuauflage bei Schöffling & Co. mit den Worten:

Was für ein großartiger Roman! Er nimmt den Leser auf eine Abenteuerfahrt fast durch ein ganzes Jahrhundert mit, steckt voll historischem Wissen, und seine Hauptfiguren sind so lebendig und einprägsam, daß die Presse sie nach Erscheinen der zweiten Auflage (1978) zu Recht neben die Mitglieder der Familie Buddenbrook stellte.⁵

In der Tat: Dieser nahezu 900 Seiten umfassende Roman ist eine glänzend geschriebene Familienchronik, die den Zeitraum von 1878 bis 1948 umfasst und in deren Mittelpunkt neben den Nachkommen des Uhrmachers Mathias Effinger die beiden jüdischen Bankiersfamilien Goldschmidt und Oppen stehen.

Im ersten Kapitel widme ich mich den vielfältigen Bezügen zwischen Theodor Fontanes Berliner Romanen und Gabriele Tergits *Effingers*. Wie sich zeigen wird, sind es insbesondere *Irrungen*, *Wirrungen* (1888) und *Stine* (1890), die in durchschaubarer Transparenz als Hintergrundfolie der Darstellung fungieren. Seien es Handlungselemente, Konfliktkonfigurationen, Charaktere oder Dialoge: Überall dort zeigt eine genaue Parallelektüre, welche Bedeutung Fontanes Romane für Tergits Familienchronik besitzen. Im zweiten Kapitel ist es der Theaterkritiker Fontane – genauer gesagt: Fontanes Besprechungen zweier Inszenierungen von Henrik Ibsens Drama *Gespensster* (1884), die in Gabriele Tergits Roman Eingang gefunden haben und auf der Figurenebene kontrovers erörtert werden. All diese Bezüge lassen sich, wie gesagt, in Gestalt einer vergleichenden Lektüre Zug um Zug erschließen.

1. Familienverhältnisse. *Irrungen, Wirrungen* und *Stine* als Bezugstexte der Darstellung in Gabriele Tergits Roman *Effingers*

Auf's Ganze gesehen, sind die 1880er-Jahre für das Bankhaus Goldschmidt & Oppner gute Jahre. Für die Geschicke des Bankhauses verantwortlich sind Ludwig Goldschmidt, ältester Sohn des Gründers Markus Goldschmidt, und sein Schwager Emmanuel Oppner. Ludwig Goldschmidt, der mit Recht den Ruf erworben hat, »sehr fromm [...] und sehr wohlthätig«⁶ zu sein, lebt mit seiner aus Petersburg stammenden Gattin Eugenie in einer Villa in der Tiergartenstraße, »erst wenige Jahre alt und in prächtiger italienischer Renaissance erbaut«⁷. Emmanuel Oppner hingegen, ehemaliger »Achtundvierziger«⁸, machte nach seiner Rückkehr aus dem Pariser Exil Karriere als gefragter Finanzexperte, bis ihn die Heirat mit Selma Goldschmidt 1865 zum gleichberechtigten Partner des Bankhauses aufsteigen ließ. Im Jahre 1885 erwirbt er zu günstigen Konditionen eine Villa in der Bendlerstraße, Nähe Tiergarten. Waldemar Goldschmidt schließlich, der dritte der Goldschmidt-Erben, wurde »ein bekannter Rechtsgelehrter«⁹, ein Liberaler, der mit den religiösen Traditionen seines Elternhauses gebrochen hat, unverheiratet geblieben ist und seit Jahren ein wechselvolles Liebesverhältnis zur gefeierten Soubrette Susanna Widerklee unterhält. Aber ungeachtet aller religiösen, weltanschaulichen und lebenspraktischen Unterschiede: Innerfamiliär gelten Toleranz und wechselseitiger Respekt, gehören sie doch alle zum wohlhabenden und gebildeten jüdischen Bürgertum der Reichshauptstadt Berlin.

Wenn es aber darum geht, die vielfältigen Textbezüge zu Theodor Fontanes Berliner Romanen offenzulegen, dann müssen noch einige weitere Figuren vorab ins Spiel gebracht werden. In das Jahr 1885 fällt nicht nur der Villenkauf Emmanuel Oppners, sondern auch die Verlobung und baldige Hochzeit zwischen Oppners achtzehnjähriger Tochter Annette und Karl Effinger, der sich als Kompagnon seines Bruders Paul als Schraubenfabrikant ausweisen kann und geschickt die Geschäftsinteressen dieses noch kleinen Unternehmens nach außen zu vertreten weiß. Im Bankhaus Goldschmidt & Oppner vorsprechend mit der Bitte, ein Konto eröffnen zu dürfen, gefällt Emmanuel Oppner Karls forsches Auftreten, scheint dieser doch das zu haben, was er bei seinem siebzehnjährigen Sohn Theodor so schmerzlich vermisst: »Ich wollte, mein Theodor hätte diesen Unternehmungsgeist, dachte Oppner.«¹⁰ Unter dem wohlwollenden Blick seines zukünftigen Schwiegervaters verfolgt Karl fortan sein Ziel, mit Annette eine glänzende Partie zu machen. Allerdings gilt es, zunächst noch ein Problem aus dem Wege zu räumen, nämlich seine Liebschaft mit der abhängig beschäftigten Schneiderin Käte Winkel. Und so trennt sich Karl von Käte, die seinen Entschluss unter Tränen akzeptieren muss. Während Karl Effinger also gesellschaftlich aufsteigt, verfolgt Emmanuel Oppners Sorgenkind Theodor – wenigstens

zwischenzeitlich – ganz und gar entgegengesetzte Ziele. Von der Vorstellung einer romantischen Winkelidylle erfüllt, beschließt er im Jahre 1889, seine Geliebte Wanda Pybschewska, ein »Straßenmädchen«¹¹, zu heiraten, nachdem diese schwanger geworden ist. Doch seine beiden Unterredungen, zunächst mit seinem Vater, dann mit seinem liberalen Onkel Waldemar, von dem er sich Zuspruch und Unterstützung erhofft hatte, verlaufen enttäuschend. Theodor wird bald darauf auf Reisen geschickt, Wanda dagegen mit »dreitausend Mark«¹² abgefunden. Und damit ist die Gefahr einer rufschädigenden Verbindung erfolgreich abgewendet. Alles in allem: Die 1880er-Jahre sind gute Jahre für das Bankhaus Goldschmidt & Oppner.

Es bedarf nicht einmal genauerer Textkenntnisse, um zu erkennen, welche Romane Theodor Fontanes allein schon durch diesen Handlungsverlauf als Bezugstexte in Frage kommen. Es handelt sich um *Irrungen, Wirrungen* (1888) und *Stine* (1890). Dabei ist es nicht nur die aus einzelnen Episoden sich zusammensetzende Handlung, die unschwer Parallelen zum jeweiligen Geschehen der beiden Fontane-Romane erkennen lässt, auch die Figurenkonstellation findet ihre jeweilige Entsprechung. So erlebt das Beziehungsdreieck Lene Nimptsch – Botho von Rienäcker – Käthe von Sellenthin eine Neuauflage im Dreieck Käte Winkel – Karl Effinger – Annette Oppner. Und die so enttäuschend verlaufenden Unterredungen Waldemar von Halderns mit seinem alten Onkel, den Baron von Osten, wiederholen sich im ergebnislosen Bemühen Theodor Oppners, zunächst bei seinem Vater, dann bei Onkel Waldemar Unterstützung zu erfahren für seinen Plan, Wanda zu heiraten. Angesichts solch deutlicher Parallelen verwundert es nicht, dass auch die Charaktere, wie Tergits Roman sie zeichnet, in vielerlei Hinsicht an Theodor Fontanes Figuren erinnern. Und schließlich sind es nicht nur *Irrungen, Wirrungen* und *Stine*, sondern auch andere Zeitromane Fontanes, die in einer Reihe von Motiven angespielt werden, solange es in Gabriele Tergits Familienchronik um die Darstellung des späten 19. Jahrhunderts geht. All das soll nun im Weiteren gezeigt werden, wobei allerdings auch hier gilt, was im Horizont intertextueller Bezüge stets zu berücksichtigen ist: Nicht die Parallele ist primär von Interesse, sondern der Unterschied im Ähnlichen. Beginnen wir mit *Irrungen, Wirrungen* als Bezugstext.

An einem schönen Frühlingstag im März 1887, »mittags um ein Uhr«¹³, beschließen Waldemar Goldschmidt und seine Geliebte Susanna Widerklee, »zusammen bei Hiller [zu] frühstücken«¹⁴. Nun heißt es: »Es war fast kein Platz zu bekommen. Offiziere saßen da, schöne Frauen, ein paar Gutsbesitzer, Junker aus der Provinz.«¹⁵ Lässt man die zeitliche Verschiebung einmal außer Acht (denn *Irrungen, Wirrungen* spielt Mitte der 1870er-Jahre), dann könnte es sich an einem der Nebentische um Wedell und Rienäcker handeln, der eben aus der Kaserne gekommen ist – und natürlich um Bothos alten Onkel, den Baron von Osten, »Gutsbesitzer« und »Junker aus der Provinz«. Auch die Uhrzeit stimmt. Denn in seinem Brief hatte der alte Onkel

Botho mit soldatischer Bestimmtheit aufgefordert: »Ich erwarte Dich 1 Uhr bei Hiller.«¹⁶ Vorgesehen ist an beiden Tischen, dieses späte Frühstück üppig ausfallen zu lassen. »Hummer, dann Rumpsteak«, schlägt Waldemar Goldschmidt seiner Susanna vor, die »einen Bärenhunger«¹⁷ bekundet. Und kaum weniger hungrig ist offenbar auch Bothos Onkel. »Der Hummer war noch nicht gekommen«, bemerkt der Erzähler: »Voll Unruhe nahm der alte Osten eins der Brötchen aus dem Korb [...]«¹⁸ – Sieht man, wie gesagt, einmal ab von der zeitlichen Verschiebung, dann erweisen sich beide Romane in dieser Szene bis in Details hinein miteinander verkoppelt. Während die Aufmerksamkeit des Erzählers hier dem jüdischen Rechtsgelehrten und seiner Geliebten gilt, gehört sie dort dem alten »Junker aus der Provinz« mit seinen Begleitern. Worüber Waldemar und Susanna sprechen, spielt in unserem Zusammenhang keine Rolle. Und auch das Gespräch zwischen Baron Osten, Botho und Wedell braucht hier nicht ausführlich rekapituliert zu werden. Es geht um Botho, der seine Zeit, so der Onkel, »mit einer kleinen Bourgeoise«¹⁹ verplempert, während die Familie mit wachsender Ungeduld darauf wartet, dass er sich endlich im Hinblick auf Käthe von Sellenthin erklärt.

Das kleine Beispiel rund ums Restaurant Hiller zeigt, wie eng Gabriele Tergits Roman *Effingers* in einigen Passagen verflochten ist mit Fontanes *Irrungen, Wirrungen*. Und diese Anlehnung wird dort vollends offenkundig, wo es um Botho von Rienäckers und Karl Effingers Entscheidung geht, ihr Liebesverhältnis zur Schneiderin Käte Winkel bzw. zur »Schneidermamsell«²⁰ Lene Nimptsch zu beenden. Für den in finanziellen Schwierigkeiten steckenden Botho ist Käthe von Sellenthin mehr als eine standesgemäße Eheschließung, sie ist für ihn eine »glänzende Parthie«²¹. Und auch der aufstrebende Industrielle Karl Effinger darf sich beglückwünschen, mit der Bankierstochter Annette Oppner »eine so feine Partie«²² machen zu können.

Fontanes Bezeichnung »Schneidermamsell« für seine eigene Figur täuscht leicht darüber hinweg, dass es sich bei Lene Nimptsch um eine ausgebildete Schneiderin, ja Kunststickerin handeln muss, die offenbar auch zur Zufriedenheit anspruchsvoller Kundschaft zu nähen versteht. Von Zeit zu Zeit muss sie deshalb in die Stadt. »Ich muß heut in die Stadt, Mutter,« sagte Lene. »Goldstein hat mir geschrieben. Er will mit mir über ein Muster sprechen, das in die Wäsche der Waldeck'schen Prinzessin eingestickt werden soll.«²³ Zum Namen »Goldstein« findet sich im Anhang folgender Hinweis: »In der Berliner Textilindustrie spielten jüdische Fabrikanten und Kaufleute eine wichtige Rolle.«²⁴ Wie aber bereits den ersten Kapiteln des Romans zu entnehmen ist, arbeitet Lene vorrangig daheim in der Dörr'schen Gärtnerei. »Ein Glück, daß ich Arbeit habe; je mehr Arbeit, desto besser«²⁵, bemerkt sie zu Frau Dörr, nachdem Botho brieflich sein Kommen auf den nächsten Tag verschoben hat. Und zu dieser Arbeit gehört eben auch das Bügeln, die Arbeit am »Plättbrett«²⁶, hinter dem »der kleine Plättofen glüh-

te«²⁷; eine Arbeit mit dem »Plätteisen«, das sie »mit einem geschickten Ruck«²⁸ erneut auf Betriebstemperatur zu bringen weiß.

Anders und doch sehr ähnlich im Fall von Käte Winkel. Zu ihren Kundinnen zählt unter anderem die Familie Goldschmidt. Kätes Arbeitsplatz aber befindet sich in einer Schneiderei, in der zahlreiche »Mädchen« unter großem Druck arbeiten: »Von oben rief die Koller: »Machen Se mal'n bißchen fix, Fräulein Wolgast! Sollen die Rüschen denn nie fertig werden? Und Fräulein Winkel, was ist denn? Kommen Sie rauf! Lassen die Samtjacke für Frau Goldschmidt halb fertig liegen. Dalli, dalli!«²⁹ Schauplatz ist eine in ein Atelier umfunktionierte Wohnung: »Die Wohnung war erfüllt vom Duft der Kohlenplätteisen, überall standen Tische, an denen die Mädchen nähten. Zu Bergen türmten sich Tüll und schwere Damaste und Brokate, changierender Taft und Spitzen, und überall wurde gestickt und appliziert.«³⁰ Über den Namen des Textilfabrikanten erfahren wir bei Tergit nichts; ihn vertritt »die Koller« als Vorarbeiterin mit ihrem strengen Regiment. Seite an Seite mit Käte Winkel arbeitet ihre Kollegin und Freundin Lischen Wolgast. Sie teilen einander ihre Sorgen und Nöte mit, wenn es denn die Arbeit erlaubt. Und Lischen Wolgast ist auch die erste, die von Kätes Befürchtung erfährt, dass es aus sei zwischen ihr und Karl Effinger.

Unbeschriebene Blätter sind sie beide nicht, Käte Winkel und Lene Nimptsch. Bei Fontane ist es Frau Dörr überlassen, auf Lenes Vergangenheit vor Botho anzuspüren. »Jott, ein Engel is sie woll grade auch nich«³¹, bemerkt sie gleich im ersten Kapitel zur alten Frau Nimptsch. Und weil sie es mit ihrer eigenen Vorgeschichte nicht lassen kann, auf derartige Verhältnisse anzuspüren, wird sie zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal genauer. Mittlerweile ist Gideon Franke als Bewerber auf der Bildfläche erschienen: »[...] all die alten Geschichten, erst die mit Kuhlwein (un is doch nu schon so lang, als wär's eigentlich gar nich gewesen) und denn die mit dem Baron.«³² Um Liebe, so schließlich Lene selbst, soll es sich bei Kuhlwein allerdings nicht gehandelt haben: »Und als er [Gideon Franke] fragte was, erzählt' ich ihm, ich hätte zweimal ein Verhältniß gehabt: erst ... na, Du weißt ja, Mutter ... und den ersten hätt' ich ganz gern gehabt und den andern hätt' ich sehr geliebt und mein Herz hingeh noch an ihm.«³³ Bei Kuhlwein, dies legt zumindest Helmuth Nürnberger in seinen Anmerkungen nahe, könnte es sich um einen Leutnant oder Offizier gehandelt haben. Denn die »zeitgenössischen Ranglisten der preußischen Armee verzeichnen mehrere Offiziere dieses Namens, die teils bürgerlicher Herkunft, teils geadelt waren«³⁴. Doch so oder so, in den *Effingers* ist es Lischen Wolgast überlassen, Käte an ihre Vergangenheit, in der auch ein Leutnant eine Rolle spielte, zu erinnern:

Na weißte, mir mußte das erzählen, wo wir zusammen zur Schule gegangen sind. Kurt haste wohl vergessen [...] und den feinen Herrn Leutnant haste wohl auch vergessen, der einfach eines Tages nicht mehr zum

Rendezvous gekommen ist, und als wir uns bei seiner Wirtin erkundigt haben, war er versetzt!³⁵

Käte ähnelt Lene schon sehr, »jung, blond« auch sie, allerdings »mit der Stupsnase eines Mädchens vom Berliner Osten«³⁶. Und wie Lene weiß auch Käte nur Gutes über ihren jetzigen Geliebten zu berichten: »Der war so gut mit mir, so war noch keiner.«³⁷ Daher steht für Käte Winkel fest, was auch für Botho und Lene gegolten hat: »Ich habe ihn doch so geliebt und er mich doch auch.«³⁸ Angesichts dieser Parallelen übersieht man leicht die Unterschiede, die – beiläufig eingeflochten – sehr wohl von Bedeutung sind. Während es Baron Botho von Rienäcker konsequent vermieden hat, Lene in die Sphären seines Standes einzuführen, bedurfte es im Falle des bürgerlichen Karl Effinger solcher Vorsichtsmaßnahmen nicht. »Der war so gut mit mir, so war noch keiner«, klagt Käte ihrer Freundin, um dann noch hinzuzufügen: »Nie versetzt und überall hin mitgenommen.«³⁹ Das hätte Lene Nimptsch nicht behaupten können.

Bei Fontane wie bei Tergit wird die Trennung eingeleitet mit einem kurzen Brief, dem dann ein letztes Rendezvous folgt. Weit wichtiger aber ist der Sachverhalt, dass es in beiden Romanen einige Zeit nach der Trennung zu einer zufälligen Begegnung auf der Straße kommt, die die verlassenen Frauen, Lene wie Käte, in eine vorübergehende Krise stürzt. Lene befindet sich auf dem Weg zu Goldstein: »Aber mit einem Male hielt sie und wußte nicht wohin, denn auf ganz kurze Entfernung erkannte sie Botho, der, mit einer jungen, schönen Dame am Arm, grad' auf sie zukam. Die junge Dame sprach lebhaft und anscheinend lauter heitre Dinge, denn Botho lachte beständig.«⁴⁰ Nach dieser Begegnung ist Lene »einer Ohnmacht nah«⁴¹. Kaum anders Käte Winkel. Lene befand sich auf dem Weg zu Goldstein wegen eines Auftrags (für die Waldeck'sche Prinzessin); Käte befindet sich auftragsgemäß auf dem Weg zu Eugenie Goldschmidt für eine Anprobe. Ihr erzählt die bestürzte Käte: »Und nun habe ich ihn getroffen. Und sie ist so schön, es ist gar nicht zu beschreiben, wie schön sie ist [...]. Und wie sie vorbeigingen, hörte ich gerade, wie er sagte: »Annettchen, was sind wir für glückliche Menschen, die ganze Natur lacht uns entgegen.««⁴² Vom jeweils glücklich scheinenden Paar bleiben die beiden verlassenen Frauen völlig unbemerkt, zunächst allein mit ihrem Schrecken und ihrem Schmerz. Endlich wieder daheim, ist Lene Nimptsch völlig verändert: »Lene, Kind, was hast Du? Lene, wie siehst Du nur aus?«⁴³ Nicht anders Käte, nachdem sie bei den Goldschmidts eingetroffen ist: »Fräulein Winkel, Sie sehen ja so elend aus! Was ist denn?«⁴⁴

Eng verwoben, wie beide Texte in dieser Geschichte sind, fällt das jeweilige Ende doch überraschend unterschiedlich aus. Zwar stellt sich auch bei Käte Winkel schon bald ein neuer Interessent ein, »Lehmann, der führt die Bücher, der läuft mir nach und glubscht immer so«⁴⁵, aber ob daraus etwas wird, bleibt im Dunkeln. Lene Nimptsch rettet sich nach dem Tod ihrer

Mutter in die materielle Sicherheit ihrer Vernunftthe mit dem Fabrikmeister Gideon Franke. Käte Winkel aber eröffnet sich ein anderer Weg. Denn berührt durch den Schmerz ihrer Schneiderin, aber auch überzeugt von deren fachlichen Fähigkeiten, nimmt Eugenie Goldschmidt »zwei Tausender aus ihrem Toilettentisch« und schenkt sie Käte – als Startkapital für die angestrebte berufliche Selbständigkeit: »Das ist ja – was soll ich sagen!« schrie Käte Winkel. / »Nehmen und damit Geld verdienen.« / »Ach, so viel Güte, so viel Güte.«⁴⁶ Wie ihr Gatte, der den Ruf hat, »sehr wohlthätig«⁴⁷ zu sein, beweist auch Eugenie Goldschmidt hier gewiss ihre Güte. Das ist aber nicht alles. Denn sie ahnt, wer Kätes ehemaliger Liebhaber ist – und beugt mit dieser Wohltat möglichem rufschädigenden Ärger vor. Und schließlich bedeuten ihr zweitausend Mark wirklich nicht viel. Bevor sie sich wieder der Anprobe zuwendet, bemerkt Eugenie Goldschmidt noch: »Mein Mann hat gesagt, die Kinderlose hat die meisten Kinder, und für die muß man sorgen, also geb' ich dir immer ein Bündel Tausender, über das wir nicht reden und das wir nicht verrechnen wollen.«⁴⁸ Damit ist die Sache erledigt, nicht mehr der Rede wert. Die 1880er-Jahre sind, wie bereits erwähnt, gute Jahre für das Bankhaus Goldschmidt & Oppner.

Es ist der Anschein großen Glücks, von dem sie ausgeschlossen sind, der sowohl Lene als auch Käte nach der zufälligen Begegnung auf der Straße in tiefe Verzweiflung stürzt. Was Lene nicht weiß und nie erfahren wird, ist die Kehrseite eines Lebens mit Käthe von Sellenthin, die eben nicht nur in dieser Szene, sondern eigentlich immer »lehaft« spricht über »lauter heitre Dinge«⁴⁹. »[...] Käthe lachte nach wie vor«⁵⁰, heißt es nach einem Zeitsprung von zweieinhalb Jahren – und der Erzähler ergänzt einige Seiten später: »Eigentlich führte sie das Wort und keiner nahm Anstoß daran, weil sie die Kunst des gefälligen Nichtssagens mit einer wahren Meisterschaft übte.«⁵¹ Für Käthe ist letztlich alles »zu komisch«⁵², während Botho darin den Ausweis einer Oberflächlichkeit erblickt, die er allenfalls im stillen Selbstgespräch kommentiert: »Es ist alles so angeflogen, so bloßes Gesellschaftsecho.«⁵³ Stets darauf bedacht, durch »liebenswürdige Koketterie«⁵⁴ zu gefallen, aber wohl auch intellektuell überfordert, zeigt sich Käthe insbesondere dann, wenn es um Kunst und Kultur geht. »Wenn Käthe kulturhistorische Betrachtungen anstellt«, denkt Botho im Stillen, »übertrifft sie sich selbst.«⁵⁵ Um sich »mein bischen Glück und meinen Ehefriede«⁵⁶ zu bewahren, lässt Botho seine Frau gewähren, »doch gebunden«⁵⁷ bleibt sein Herz an Lene.

Auch Annette Oppner ergötzt sich in nichtssagenden, allein sie selbst charakterisierenden Phrasen. Für sie ist alles »entzückend«⁵⁸ – nicht weil ihr alles gefällt, sondern weil sie glaubt, dass dies von ihr erwartet wird. Geht es um Kunst, um ein Gemälde oder eine Komposition, steuert Annette, »klug genug berechnet«⁵⁹, ihren Standardsatz bei: »Es ist von eigentümlichem Reiz der Behandlung.«⁶⁰ Die erhoffte Wirkung auf die anwesende

Gesellschaft bleibt nicht aus. Von ihrer Ausstrahlung bezaubert, kommentiert ein Gast: »Und dann macht sie so feine Bemerkungen. Wie sie heute mittag von dem »Zigeunerbaron« sagte, daß die Musik von ganz besonderem Reiz der Behandlung wäre, so fein bemerkt.« Karl Effinger ist nicht der Mann, diese Formen weiblicher Selbstinszenierung zu durchschauen. Anders dagegen Annettes Bruder und ihr Onkel: »Waldemar und Theodor wechselten einen Blick.«⁶¹

Annette, die verwöhnte, doch unerfahrene Tochter aus privilegierten Verhältnissen, stolpert letztlich in die Ehe wie einst Effi Briest.⁶² Die oft zitierte Passage, in der Effi ihrer Mutter auf die Frage antwortet, ob sie Innstetten denn liebe⁶³, wird in Tergits Roman nur leicht abgewandelt. »Du liebst ihn doch« fragt hier die »treue Seele« Fräulein Kelchner. Und Annette antwortet: »Aber natürlich.«⁶⁴ Allerdings ist Annette keineswegs – wie Effi – das Opfer manipulativer Strategien ihrer Mutter. Sie will Karl Effinger heiraten, nicht weil sie ihn liebt, sondern weil sie durch diese Entscheidung im Mittelpunkt aufregender Ereignisse steht und sich an der Seite eines aufstrebenden Industriellen eine Zukunft voller Glanz und Luxus erträumt. In diesem Punkt ist sie durchaus wieder vergleichbar mit der verwöhnten Tochter des Ritterschaftsrats Briest. Über Effi auf Einkaufstour vor der Hochzeit heißt es: »Nur das Eleganteste gefiel ihr, und wenn sie das Beste nicht haben konnte, so verzichtete sie auf das Zweitbeste, weil ihr dies Zweite nun nichts mehr bedeutete.«⁶⁵ Nicht anders Annette: »Sie wußte, was sie wollte. Das Brautkleid und mindestens die Dinertoilette von Gerson und das Reisekleid und das Bergsteigerkostüm von einer Sportfirma.«⁶⁶ Es sind diese partiellen Überschneidungen, hier mit Käthe von Sellenthin, dort mit Effi Briest, die Fontanes Romane als Vorlagen aufrufen, ohne dass Gabriele Tergits Figuren ihre – auch sozial geformte – Eigenständigkeit und Glaubwürdigkeit verlieren würden. Im Beziehungsdreieck Käte Winkel – Karl Effinger – Annette Oppner gilt dies insbesondere für Karl, den aus einem Provinzstädtchen stammenden Sohn eines Uhrmachers.

Baron Botho von Rienäcker, der sich in allen Lebenslagen »mit der ihm eigenen chevaleresken Artigkeit«⁶⁷ zu bewegen weiß, ist durch und durch Kind seines Standes, das die für männliche Angehörige des Adels üblichen Erziehungs- und Bildungsgänge durchlaufen hat. In einer verbitterten Stunde führt sich Botho vor Augen, was er darüber hinaus gelernt hat: »Ich kann ein Pferd stallmeistern, einen Kapaun tranchiren und ein jeu machen.« Das aber genügt, um für die vermögenden Sellenthins der erhoffte Schwiegersohn zu sein, denn wie sie selbst gehört eben auch Botho von Geburt an zur »sogenannten Obersphäre der Gesellschaft«⁶⁸.

Bothos Herkunft ist eine verlässliche Ressource, die in allen Lebenslagen Sicherheit verleiht; Karl Effingers Herkunft ist dagegen ein Makel, den es zu kompensieren gilt. Dabei hilft ihm sein gefälliges Aussehen. Kein Zweifel, befindet auch sein Bruder Paul, Karl war jemand, »der gut aussah,

mit einem blonden, starken Schnurrbart«, stets gekleidet »nach der Mode der Zeit«⁶⁹. Was ihm aber in erster Linie hilft, ist sein unbedingter Aufstiegs-wille. Schon seine Mutter daheim in Kragshiem weiß, dass Karl »mehr für die Welt«⁷⁰ ist. Und so nutzt er die erste sich bietende Gelegenheit, um sich bei Emmanuel Oppner selbstbewusst und sicher zu präsentieren: »Karl Effinger betrat rasch das Zimmer. Er erfüllte sofort den Raum.«⁷¹ Botho von Rienäcker braucht nicht zu werben um Käthe von Sellenthin, er muss nur wollen. Karl dagegen muss einen guten Eindruck hinterlassen. Und so wartet er bei seiner ersten Visite in Oppners Villa, »die feinledernen Glacés an den Händen und den Zylinder auf den Knien«⁷², bis er empfangen wird. Nun aber legt er, der aufstrebende Schraubenfabrikant, eine Beflissenheit an den Tag, die auch Annettes Bruder Theodor nicht entgeht und die dieser später spöttisch zu kommentieren weiß: »[...] und nun kommt noch dieser Effinger ins Haus, die Brust geschwellt vom Glanz seines verzinkten Drahtes, und schlägt die Hacken zusammen.«⁷³ Dabei geht es Karl gar nicht so sehr um die schöne Annette, sondern um die mit ihr verbundene Möglichkeit des sozialen Aufstiegs:

Karl Effinger aber war in die Oppnersche Tochter verliebt, ohne sie gesehen zu haben. Ein Mädchen aus solcher Umgebung mußte reizvoll sein. Er sah ein Traumbild vor sich. Eine elegante Frau, im Einspanner fahrend, in Spitzen und weiche Pelze gehüllt, die Füße in anmutigen Stiefel-letten gekreuzt, den kleinen Spitzensonnenschirm über sich, eine La-France-Rose an der Brust. / Er sah eine große, elegante Wohnung vor sich, eine seelenvolle Frau, die abends am Flügel saß und Chopin spielte, während das Hauskleid um sie floß und ein Windhund sich elegant am Flügel lagerte.⁷⁴

Die Dinge nehmen den gewünschten Verlauf, und Karl sieht sich schon bald als »ein rechter Glückspilz«⁷⁵. Doch bereits bei der mit allem Pomp gefeierten Verlobung muss er, noch ohne zu begreifen, die Erfahrung machen, dass ihm seine Herkunft als untüchtiger Makel anhaftet. »Was sind eigentlich die Eltern von deinem Bräutigam?« wird Annette gefragt:

Sie war da, die gefürchtete Frage. [...] »Mein Schwiegervater ist Uhrenfabrikant in einem süddeutschen Ort und in der Schweiz.« / »Aber ...«, sagte Karl, der etwas dahinterstand. Doch da wurde er zum erstenmal im Leben von Annette angestoßen, und er schwieg. Er begriff nur nicht, warum sie das tat. Sie aber wußte es. Man heiratete nicht den Sohn eines Uhrmachers. Er hatte Uhrenfabrikant zu sein. Es war die neue Zeit, die sprach, als Annette [...] zum ersten Male hochstapelte.⁷⁶

Anders als Botho wird Karl niemals so ganz dazugehören.

Mit Theodor Oppners Ansinnen, seine Geliebte Wanda Pybschewska heiraten zu wollen, tritt ein anderer Berliner Roman Theodor Fontanes in den Vordergrund: der zwischen 1881 und 1888 entstandene kleine Roman *Stine* (1890). Freilich sind bei Gabriele Tergit am Ende dieser Episode keine

Toten zu beklagen. Denn der sich abzeichnende Konflikt wird schließlich mit Geld gütlich beigelegt.

Theodor, der sich als feinsinniger »Bohemien«⁷⁷ begreift, glühender Bewunderer Henrik Ibsens ist und voller Verachtung auf das Treiben rund um seine Schwester Annette blickt, liebt die Literatur und das Theater, aber mehr noch liebt er die gefeierte Sängerin Susanna Widerklee. Sie aber ist für ihn unerreichbar. Trost wiederum findet er bei Wanda Pybschewska. Kennengelernt hat er sie zwei Jahre zuvor, als er nach vergeblichem Warten am Bühneneingang der Oper verzweifelt durch die Straßen des Berliner Ostens lief:

Ein freches Mädchen sprach ihn an, zog ihn in einen kleinen Laden, vor dessen verhängten Schaufenstern eine rote Laterne brannte. Weinstube von Erna Schmidt. Das Mädchen war ganz jung, kaum siebzehn. Sie nahm Theodor mit in ein Hinterzimmer, legte sich ohne weiteres auf die rote wollene Chaiselongue, zog eine Gardine vor. [...] Auf dem schmierigen Sofa erblühte in Theodor ein sanftes Mitgefühl mit diesem Kinde, das zierlich und samthäutig war wie ein Reh.⁷⁸

Die »rote Laterne«, in deren sanftem Schimmer Theodor fortan Trost, Anerkennung und sexuelle Befriedigung findet, avanciert im weiteren zum leitmotivisch wiederholten Symbol käuflicher Liebe.⁷⁹ Vorausweisend auf das, was später einmal das Rotlichtmilieu genannt werden wird, weist die rote Laterne zugleich zurück auf ein übergreifendes Leitmotiv im Erzählwerk Theodor Fontanes. Sowohl in *Effi Briest* als auch in *Mathilde Möhring* ist die »rubinrote Ampel« bei Fontane konkreter Gegenstand und erotisches Symbol gleichermaßen.⁸⁰ Bei Tergit allerdings erfährt sie, angebracht vor dem Haus, unzweideutigen Signalcharakter: die Weinstube ist ein Bordell mit Erna Schmidt als »Puffmutter«⁸¹.

Waldemar von Haldern und Theodor Oppner: Was beide verbindet, sind ihre realitätsfernen Illusionen über eine Zukunft mit Stine bzw. Wanda, in denen die standesspezifischen bzw. sozialen Unterschiede einfach hinweggeträumt werden: »Ach, meine liebe Stine«, versichert Waldemar, »was geb' ich denn auf? Nichts, gar nichts. Ich sehne mich danach, einen Baum zu pflanzen oder ein Volk Hühner aufsteigen oder auch bloß einen Bienenstock ausschwärmen zu sehen.«⁸² Und Theodor träumt vor sich hin: »Hier bei diesem Mädchen [...] war man geliebt, umhegt, beglückt. Das war keine überspannte Gans [...] und kein Gesellschaftsaffe wie Annette. Hier war das süße, aus unbekanntem Quellen sprießende Leben.«⁸³

Um den erhofften familiären Segen für seinen Entschluss zu erlangen, Stine zu heiraten, wendet sich Waldemar von Haldern an seinen Onkel. Des- sen Reaktion allerdings lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. »Also kurz«, leitet Waldemar das Gespräch ein, »ich habe vor, mich zu verheiraten.«⁸⁴ Als der Graf erfährt, dass es sich um Stine handelt, fährt der Erzähler fort: »Der alte Graf sprang auf, warf seinen Stuhl um einen Schritt

zurück und sagte: »Stine! Bist Du toll, Junge?«⁸⁵ Theodor Oppner wendet sich zunächst an seinen Vater: »Ich will mich nämlich verloben.« Und als dieser erfährt, dass es sich um Wanda handelt, wiederholt sich die Szene aus Fontanes Roman nahezu wörtlich: »Emmanuel sprang auf. [...] »Ich kann dich nur fragen: Bist du verrückt?«⁸⁶ Beide, Waldemar von Haldern und Theodor Oppner, scheitern in dieser Unterredung auf ganzer Linie. Und auch die andere Unterredung, dort mit dem alten Baron als Freund des Hauses, hier mit Onkel Waldemar Goldschmidt, verläuft enttäuschend. Immerhin wird ihnen hier mehr Verständnis entgegengebracht. »[...] ich freue mich immer, wenn einer die Courage hat, den ganzen Krimskrams zu durchbrechen«⁸⁷, bemerkt der alte Baron, wenn auch nur hinter vorgehaltener Hand. Und Onkel Waldemar hat ebenfalls diese »Courage« im Blick, wenn er seinem Neffen zu verstehen gibt: »Wenn du glaubst, stark genug zu sein, um außerhalb dessen, was man die Gesellschaft nennt, zu leben, so mußt du es tun.«⁸⁸ Aber Zuspruch und Ermutigung erfahren beide letztlich nicht. Waldemar von Haldern stirbt an einer Überdosis Schlafmittel, nachdem er all seine Hoffnungen auf eine Zukunft mit Stine hat begraben müssen. Davon ist Theodor allerdings weit entfernt. Er reist zunächst nach England, um anschließend ins »Bankgeschäft«⁸⁹ einzusteigen.

Obwohl sie im Rahmen des Handlungsverlaufs eine vergleichbare Funktion erfüllt, ist Wanda doch weit mehr als Kontrastfigur zu Stine angelegt. Stine ist, was Pauline Pittelkow ihrem entrüsteten Grafen entgegenhält: »Mein Stinechen ist kein Mächen, das sich an einen hängt oder mit Gewalt einen rankratzt, Graf oder nich, un hat's auch nich nötig. Die kriegt schon einen. Is gesund un propper un kein Unthätchen an ihr, was nich jeder von sich sagen kann.«⁹⁰ Wanda dagegen, das »freche Mädchen«, kratzt sich durchaus an Theodor heran, um Geld zu verdienen. Mit den Worten »Ruh dich aus« gibt er ihr nach dem ersten Stelldichein »ein Goldstück«. – »Der Dämel!« denkt da allerdings Wanda und wartet, »bis er außer Sicht war. Zwanzig Mark war viel Geld, aber wie lange war man jung?«⁹¹ Aufgewachsen im noblen Tiergartenviertel, weiß Theodor nichts von den rauen Sitten im Prostituiertenmilieu des Berliner Ostens. Und so glaubt er natürlich auch, das Kind in Wandas schwangerem Leib sei »sein Kind«. Dem muss aber gar nicht so sein, erfahren wir aus einem Dialog Wandas mit Auguste aus der Nachbarschaft. Denn Theodor ist für Wanda letztlich nur ein willkommener Goldesel; ihre Liebe hingegen gehört »Plinker-Emil«, weil er »so ein schöner, starker Mann« ist. »Na, von wem is denn das Kind?« stellt Auguste die durchaus berechtigte Frage. »Weiß ich doch nich«, so Wandas Antwort, hab' doch mit beide Verkehr gehabt.«⁹² Das aber darf Theodor keinesfalls erfahren, denn Wanda spekuliert auf »eine Abfindung«⁹³. Dass diese Hoffnung nicht unberechtigt ist; ja, dass es im Kaiserreich jener Jahre durchaus üblich war, im Falle einer Schwangerschaft das Verhältnis mit einer Abfindung zu beenden, erfahren wir auch aus Fontanes Roman *Stine*.

Ihrem jungen Grafen, der die Welt unterhalb seines Standes so wenig kennt wie Theodor, berichtet Stine vom Leben ihrer Schwester Pauline. »Sie war kaum zwanzig, als Olga geboren wurde. Da hatte sie nun das Kind, eine gewöhnliche Verführungsgeschichte [...], und weil man ihren Anspruch mit einer hübschen Geldsumme zufrieden stellte, so war sie nun eine »gute Partie« geworden und verheirathete sich auch bald danach.«⁹⁴ Nicht anders Wanda. Schon »bald danach« kann Onkel Waldemar seinem Neffen berichten, was aus seinem früheren Verhältnis geworden ist: »Es ist wohl alles in Ordnung. Sie hat ihren Freund geheiratet. Ich habe ihr dreitausend Mark geschickt.« Doch da wäre noch etwas, was Waldemar seinem Neffen lieber verschweigt: »Waldemar überlegte, ob er Theodor sagen sollte, dass Wanda weiter auf die Straße ging. Aber dann sprachen sie von englischen Farbstichen, die Theodor mitgebracht hatte.«⁹⁵ Damit aber ist auch diese Episode abgeschlossen.

2. Theodor Fontanes Ansichten zur Ehe im Spiegel von Gabriele Tergits Roman *Effingers*

In der Saison 1889/90 bietet sich dem gebildeten Bürgertum Berlins erneut die Gelegenheit, Henrik Ibsens Drama *Die Gespenster* (1884) in einer Aufführung zu erleben, nun in einer Inszenierung der »Freien Bühne« im Lesingtheater. Natürlich hat sich der Privatdozent Waldemar Goldschmidt, der habilitierte Jurist, Kunstsammler und Freigeist, Eintrittskarten besorgt. Sein Neffe Theodor schwärmt gemeinsam mit seinem Freund Miermann für Ibsen. Und so liegt es nahe, dass Waldemar Goldschmidt seinen gerade erst 21 Jahre alten Neffen zum gemeinsamen Theaterbesuch einlädt:

»Ich habe Karten zu den »Gespenstern«. Willst du mitkommen, Theodor?« / »Ja, gehen Sie«, sagte Miermann. »Sie müssen gehen. Dieser Mut, über die verborgene Krankheit zu reden, diese Frau Alving, die aus nichts besteht als aus Verbergen, die den Lumpen von Mann immer wieder als den guten Bürger der Konvention retten will! Und warum hat sie diesen Lumpen geheiratet? Weil Tanten und Mutter ihr zuredeten, weil er eine gute Partie war. Sie hat ihr Liebesleben getötet, die größte Sünde bei Ibsen, um der Konvention willen.« / »Halt, halt!« rief Waldemar. »Solange die Welt steht, ist immer nach Verhältnissen und nur sehr ausnahmsweise nach Liebe geheiratet worden. Die Franzosen sind das berühmte Volk der Liebe, aber heiraten tun sie nach Vernunft. Jacob, der Rahel liebte, begann wohl oder übel mit Lea. Ruben, Simeon, Levi, Juda und noch zwei andere wurden ihm aus dieser Gleichgültigkeitsehe geboren, Hervorbringungen, die hinter Benjamin und selbst hinter der ägyptischen Exzellenz Joseph in nichts, am wenigsten in Kraft und Gesundheit zurückblieben. Das alles hat noch längst keine Verdummung zur Folge.«

Und wenig später bekräftigt Waldemar Goldschmidt: »Die freie Herzensbestimmung, das wäre der Anfang vom Ende!«⁹⁶

Wie gesagt: Diese Szene spielt im Winter 1889/90. Etwa drei Jahre zuvor, am 13. Januar 1887, erschien in der *Vossischen Zeitung* Theodor Fontanes erste Kritik der *Gespenster* im Anschluss an die Aufführung im Residenztheater. Darin nutzt Fontane die Gelegenheit, um in Auseinandersetzung mit Ibsens Thesen zur bürgerlichen Ehe eine grundsätzliche Stellungnahme einzuflechten:

So lange die Welt steht oder so lange wir Aufzeichnungen haben über das Gebahren der Menschen in ihr, ist immer nach den »Verhältnissen und nur sehr ausnahmsweise nach Liebe geheirathet worden. Die vorchristliche Zeit kannte den Luxus des Nach-Liebe-Heirathens kaum, jedenfalls war es Ausnahme, nicht Regel. Jacob, der Rahel liebte, begann, wohl oder übel, mit Lea; Ruben, Simeon, Levi, Juda und zwei andere noch (schon die Zahl imponiert) wurden ihm aus dieser vergleichweisen Gleichgiltigkeits-Ehe geboren, Hervorbringungen, die hinter Benjamin und selbst hinter der ägyptischen Exzellenz Joseph in nichts, am wenigsten in Kraft und Gesundheit, zurückblieben.«⁹⁷

Und abschließend bekräftigt Fontane nochmals: »Die größte aller Revolutionen würde es sein, wenn die Welt, wie Ibsen's Evangelium es predigt, übereinkäme, an Stelle der alten, nur scheinbar prosaischen Ordnungsmächte die freie Herzensbestimmung zu setzen. Das wäre der Anfang vom Ende.«⁹⁸

Nicht nur die abschließende Kernaussage, sondern auch der weit ausholende Rückgriff auf die Geschichte Jacobs, erzählt im 1. Buch Mose, entnimmt Gabriele Tergit nahezu wortwörtlich der Kritik Theodor Fontanes. Bei genauerem Hinsehen aber stellt sich die Frage, wer hier den Theaterkritiker Fontane eigentlich zitiert: Ist es die Autorin Tergit, die sich der Argumentation Fontanes stillschweigend bedient, oder ist es nicht doch eher die Figur Waldemar Goldschmidt, der seinem schwärmenden Neffen diese Lehre mit auf den Weg gibt, ohne die Quelle seiner Argumentation offenzulegen? Doch wie dem auch sei: Offenkundig ist die Verschränkung von Fakt und Fiktion, in der der Theaterkritiker Theodor Fontane zur Hintergrundfigur einer erfundenen Szene avanciert. Damit aber nicht genug: Denn der rigide Ehebegriff, den Fontane in seiner Kritik kundtut, ist aus seiner Feder auf den ersten Blick ebenso überraschend wie aus dem Munde des freigeistigen, wissenschaftlichem Fortschritt gegenüber aufgeschlossenen Waldemar Goldschmidt. Hier wie dort erwächst die Stellungnahme in Sachen Eheschließung aus der entschiedenen Ablehnung jener Thesen, die Henrik Ibsen in seinen Theaterstücken zu illustrieren sich bemüht. Und Waldemar Goldschmidt, konfrontiert mit oberflächlichen Phrasen aus dem Munde Theodors und seines Freundes, »Ibsen hat endlich die Frau befreit«⁹⁹, hätte sich zweifellos der Meinung Fontanes angeschlossen, als dieser in einem Brief an Friedrich Stephany deutlich wurde: »[...] alles, was da [bei Ibsen] an

Lebensanschauungen und Doktrinen mit drunterläuft, ist der reine Unsinn, so daß ein alter Kerl wie ich bloß drüber lachen kann. [...] Man muß unverheiratet sein, wie unsre jungen Freunde, um auf diesen Zopf von Ehe, freier Liebe, Selbstbestimmung, Verantwortlichkeit etc. etc. anzubeißen.«¹⁰⁰ »Unsere jungen Freunde« – das könnten eben auch Theodor und Miermann sein.

»Die freie Herzensbestimmung, das wäre der Anfang vom Ende.« – Dieser Satz, ausgerechnet dieser Satz erweist sich als unübersehbares Brückenmotiv zwischen Werk und Denken Theodor Fontanes einerseits und Gabriele Tergits Roman *Effingers* andererseits; ein Sachverhalt, den es mit Blick auf beide Seiten näher auszuleuchten gilt.

Woran sich Theodor Fontane in seinen beiden Besprechungen der *Ge-spenster* in erster Linie stößt, ist das Dogmatische einer Position, in der die Liebesheirat als einzig berechtigter und richtiger Weg verherrlicht wird. »Was will Ibsen?« fragt der Theaterkritiker im Januar 1887 – und gibt in der ersten seiner beiden Thesen folgende Antwort: »Wer sich verheirathen will, heirathe nach Neigung, aber nicht nach Geld.«¹⁰¹ Hier, aber auch im September 1889, wird Fontane nicht müde, den Wahrheitsanspruch dieser Aussage in Zweifel zu ziehen, spricht nicht nur von Ibsens These oder »Idee«¹⁰², sondern auch von dessen »Doktrin« oder »Confessions«¹⁰³. Mit gleicher Vehemenz setzt er dem nun sein eigenes »Credo«¹⁰⁴ entgegen, in seiner Grundsätzlichkeit von kaum geringerem Wahrheitsanspruch als Ibsens Bekenntnis zur freien Liebeswahl. Zu diesem Zweck greift Fontane mit seinem Verweis auf die *Genesis* nicht nur zurück auf die Anfänge der Menschheitsgeschichte, sondern entwirft zugleich auch das Szenario einer zukünftigen Gesellschaft, in der die Liebe zur Richtschnur aller Paarbeziehungen geworden ist. Eine solche Welt, so Fontane zunächst, wäre »um kein Haar breit besser«¹⁰⁵, um dann noch nachzulegen: Es wäre eine Welt der »Verschlimmbesserung ohne Gleichen«; eine Welt, die »in ein unendliches Wirrsal«¹⁰⁶ stürzen würde. Was Fontane da für die Zukunft befürchtet, wäre, so Monika Ritzer, nichts anderes als »das Ende jedes sozialen Verbunds«¹⁰⁷.

In diesem Zusammenhang erlangt die von Theodor Fontane so oft und so positiv verwendete Metapher des Herzens eine durchaus negative Bedeutung. Denn »das menschliche Herz«, so Fontane hier, sei gekennzeichnet durch »seine Gebrechlichkeit und seine wetterwendische Schwäche«¹⁰⁸: mit der Folge eines fortwährenden »Hin und Her vom einen zum andern«, einem »Lieben auf Abbruch« als Konsequenz »ewig wechselnder Neigungen«¹⁰⁹. Dem Einhalt zu gebieten, so Fontane in einem Brief an Otto Brahm, sei allein das sechste Gebot befähigt, Ausdruck einer »Norm«, eines »Gesetzes«, das – ungeachtet aller Wirrnis in der Welt – seine Strahlkraft noch nicht eingeübt habe: »Du sollst nicht ehebrechen«, das ist die Norm und wohl dem, der, nicht in Versuchung und nicht in Kämpfe geführt, dieser Norm entspricht«¹¹⁰. Der menschlichen Natur mit ihren flüchtigen Neigungen und Be-

dürfnissen setze das sechste Gebot den Leitsatz »Ehe ist Ordnung«¹¹¹ entgegen. In diesem Leitsatz aber verkörpert sich für Fontane »das Stabile der Pflicht« und »das Dauernde des Vertrags«¹¹² – ein letzter, noch immer intakter Damm gegen das drohende Chaos einer vollends entfesselten Welt freier Herzensbestimmungen. Mit der Geschichte Jacobs zunächst weit in die Vergangenheit zurückgreifend, dann Schreckensszenarien der Zukunft entwerfend, formuliert der Theaterkritiker Theodor Fontane seine persönliche Überzeugung, die da lautet: »[...] alles ist Pakt und Uebereinkommen. »Die Liebe findet sich« und wenn sie sich nicht findet, so schadet es nicht.«¹¹³

An solch rigidem Eheverständnis hatte Otto Brahm Anstoß genommen. Darauf nun reagiert Fontane wiederum mit seinem Brief vom 21. April 1888, in dem er eine Lesart von *Irrungen, Wirrungen* andeutet, die ihm, dem Kritisierten, erst durch diese Kritik als »Tendenz«¹¹⁴ seines Romans aufgegangen sei: eben jener Leitsatz »Ehe ist Ordnung«. Nun: So gewiss Botho von Rienäcker und später auch Lene Nimptsch in Vernunftehen landen, die ihnen gesellschaftliche Akzeptanz, Stabilität und materielle Sicherheit gewähren; so gewiss ist aber auch, dass eine solch einseitige Festlegung diesem Roman keineswegs gerecht wird. Denn im Vordergrund der ersten Hälfte steht, so Fontane an anderer Stelle, die Darstellung eines »freien Liebesverhältnis[ses]«¹¹⁵, während in der zweiten Hälfte der Preis im Vordergrund steht, den beide dafür zu zahlen haben. Und dieser Preis ist hoch, weil es wahrhaft Liebe war, die beide für einige Wochen miteinander verband, nun aber zu einer Erinnerung geworden ist, mit der sowohl Botho als auch Lene in ihrer jeweiligen Ehe leben müssen.

Was Botho und Lene in der Zeit ihres gemeinsamen Glücks tun, gleichsam hinter dem Rücken einer stets genau beobachtenden Gesellschaft, entzieht sich in Fontanes Sicht zunächst einmal jeder Kritik, zumal jeder moralisch motivierten Kritik, weil sowohl Botho als auch Lene zu diesem Zeitpunkt noch nicht durch den »Pakt« einer Ehe gebunden sind:

Der freie Mensch aber, der sich nach *dieser* Seite hin zu nichts verpflichtet hat, kann tun, was er will, und muß nur die sogenannten »natürlichen Konsequenzen«, die mitunter sehr hart sind, entschlossen und tapfer auf sich nehmen. Aber diese »natürlichen Konsequenzen«, welcher Art sie sein mögen, haben mit der Moralfrage gar nichts zu schaffen.¹¹⁶

Lene und Botho tun, was sie wollen, auch in Hankels Ablage. Aber die Darstellung dieses Liebesglücks, schwebend zwischen Wirklichkeit und Märchen¹¹⁷, bereitet eben auch vor, was im zweiten Teil des Romans konsequent in seiner ganzen Tiefe ausgelotet wird. Anders formuliert: Nach der Liebesnacht ist der »Kladderadatsch«¹¹⁸ da – und gelangt schmerzlich zu Bewusstsein. Denn mit dem Erscheinen von Bothos Freunden wird dieses freie Liebesverhältnis unausweichlich zu dem, was es in gesellschaftlicher Perspektive eben ist: ein Verhältnis wie andere auch.

Du »kommst [...] zu früh, so spät Du kommst«¹¹⁹, entgegnete Lene am Abend zuvor dem eintretenden Botho – für sie, zumindest in diesem Augenblick, der ersehnte Märchenprinz. Ihre Entgegnung, auf der Handlungsebene realistisch plausibilisiert, greift in ihrer programmatischen Bedeutung weit aus in Vergangenheit und Zukunft: Was schon immer ersehnt wurde (es kommt so spät), geschieht gleichwohl noch immer vor der Zeit (es kommt zu früh), nämlich ein gesellschaftlich akzeptiertes und dauerndes Liebesglück freier Menschen. Immerhin: Lene und Botho erlebten in Hankels Ablage für kurze Zeit das Paradies vor der »Vertreibung aus dem Paradiese«¹²⁰. Nicht so Jacob, an den Theodor Fontane in seinem engagierten Plädoyer gegen Henrik Ibsens *Gespenster* erinnert. Jacob, der eigentlich das Liebesglück mit Rahel ersehnte, findet sich hinein in die Ehe mit Lea, aus der dann allerdings eine imposante Zahl gesunder und kräftiger Kinder hervorgeht. Auch Botho fügt sich, wohl oder übel, in die Ordnung seiner Ehe mit Käthe von Sellenthin, fortan allerdings lebend mit der Last der Erinnerung an ein einst erlebtes Liebesglück: »Ob ich nun frei bin? ... Will ich's denn. Ich will es nicht. Alles Asche. Und doch gebunden.«¹²¹ Im Herzen auf ewig an Lene gebunden, bleibt Botho, anders als Jacob, Nachwuchs versagt. Oder anders gewendet: Auch wenn die Eheschließungen Ordnung ins Leben beider Protagonisten bringen, erweist sich die Herzensverbindung – quer zur doppelten Eheordnung – insgeheim doch als die stärkere Kraft.

Diese Lesart, in der ästhetischen Struktur des Romans durchaus angelegt, ist kaum vereinbar mit dem geradezu herzlos anmutenden Diktum, dass sich in der arrangierten Ehe die Liebe schon finde, »und wenn sie sich nicht findet, so schadet es nicht«¹²². Nicht nur *Irrungen, Wirrungen* spricht da eine andere Sprache, auch *Cécile* und *Effi Briest* legen anderes nahe, weil sich in beiden Romanen die Liebe zum Ehepartner partout nicht einstellen will – zuletzt sehr zum Schaden aller Beteiligten. Nun gehörten die Sympathien des Autors gerade Frauenfiguren wie Cécile oder Effi, die unter ihren Ehen litten und mit ihrem Handeln die Ordnung der Ehe ins Wanken bringen; Frauenfiguren mithin, die »einen Knax weghaben. Gerade dadurch sind sie mir lieb, ich verliebe mich in sie, nicht um ihrer Tugenden, sondern um ihrer Menschlichkeiten d. h. um ihrer Schwächen und Sünden willen.«¹²³ Zur Wahrheit gehört aber auch, was Monika Ritzer in diesem Zusammenhang über Fontane hervorhebt: »Aber als Erzähler legt er den Fokus auf diese Schwächen und liefert die Sünder unweigerlich den Reaktionen ihrer Umwelt aus.«¹²⁴ 1878 meint Fontane noch, ein interessanter, in Novellenform auszuarbeitender Stoff benötige neben geeigneten Charakteren ein »poetisch zu muthmaßendes Verhältniß von Schuld und Strafe«¹²⁵, das sich entlädt im tragisch endenden Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft. Zehn Jahre später, im bereits zitierten Brief an Otto Brahm, schwächt Fontane dieses Diktum ab, nicht nur, weil das zum Gesetz erhobene sechste Gebot allerorten gebrochen werde, sondern auch, weil die Schuldfrage in

einer rasant sich verändernden Gesellschaft stets neu und stets anders beantwortet werde: »[...] der Complicirtheiten modernen Lebens sind so viele, daß das Gesetz jeden Tag und jede Stunde durchlöchert wird, weil es durchlöchert werden muß, wodurch wir, wollend oder nicht, unsere Stellung zur Schuldfrage beständigen Wandlungen unterworfen sehen.«¹²⁶ Und vielleicht ist es Fontanes Empörung über »konventionelle Lüge«, über »Heuchelei« und über die »Haltung einiger Zeitungen, deren illegitimer Kinderbestand weit über ein Dutzend hinausgeht«¹²⁷, die ihn umso mehr in der Überzeugung bestärkt, dass es sich beim sechsten Gebot um ein »ein Ideal verkörpernde[s] Gesetz«¹²⁸ handelt. Sollte es aber dereinst zusammenbrechen und die »freie Herzensbestimmung« vollends triumphieren, das wäre dann seiner Überzeugung nach »der Anfang vom Ende«¹²⁹.

Theodor Fontane spricht hier in eigenem Namen, »persönlich tief überzeugt«¹³⁰ von dem, was er gegen Ibsen über Ehe und Liebe in diesem Zusammenhang äußert. Anders womöglich im Falle von Waldemar Goldschmidt im Roman *Effingers*. Denn Waldemars Bekenntnis gegen die »freie Herzensbestimmung« dient zunächst einmal der Belehrung seines Neffen, der – unerfahren wie er ist – den Kopf noch voller Ideale hat. Um Waldemars Motive genauer auszuleuchten, bedarf es einer näheren Beschäftigung mit der weit verzweigten Vorgeschichte der eingangs zitierten Szene. Und zu dieser Vorgeschichte gehört Theodors unglückliche Liebe zu der auf den Bühnen Berlins gefeierten Sängerin Susanna Widerklee.

Für Theodor ist die um einige Jahre ältere Susanna letztlich unerreichbar. In seinem Schmerz tröstet er sich von Zeit zu Zeit in den Armen des Straßenmädchens Wanda Pybschewska. Als Wanda schwanger wird, beschließt Theodor, von romantischen Vorstellungen erfüllt, sie zu heiraten. Und so wendet er sich an seinen unkonventionell lebenden und denkenden Onkel Waldemar, um Zuspruch und Unterstützung für sein Vorhaben zu erlangen. Der aber reagiert anders als von Theodor erwartet. Fernab moralischer Erwägungen führt Waldemar seinem Neffen vor Augen, dass ein solcher Schritt keine allein individuelle Angelegenheit ist, sondern eben auch in gesellschaftlicher Perspektive weitreichende Folgen hätte – nicht nur für ihn selbst, sondern auch für das Renommee und den Status des Bankhauses Goldschmidt & Oppner:

»[...] willst du Eremit werden? Oder einen kleinen Angestelltenposten annehmen in einem Geschäft, wo alle Leute sagen werden: ›Das ist der Oppner, den haben sie in der Firma nicht behalten?‹ / ›Findest du es richtig, daß man solchen Druck auf mich ausübt?‹ / ›Jawohl. Ein Bankier lebt vom Vertrauen seiner Mitmenschen. Wenn du glaubst, stark genug zu sein, um außerhalb dessen, was man die Gesellschaft nennt, zu leben, so muß du es tun. Früher hat man gesagt: Noblesse oblige, heute, zu einem andern Zeitpunkt, heißt es: Reichtum verpflichtet. Man hat im Interesse seiner Firma zu heiraten, wie man im Adel keine Unebenbürtige heira-

tet. Du genießt die Vorteile einer gehobenen Stellung, du hast auch ihre Verpflichtungen anzuerkennen. Diese Heirat wäre unweigerlich der Abstieg. So werden Firmen kaputt gemacht, und so gehen alte Häuser zugrunde.« / [...] Ich dachte, du würdest mir gratulieren und bravo rufen, weil ich mich über Konventionen hinwegsetze.« / »Affenschwanz, ich finde kein Heldentum darin, wenn man eine Wanda Pybschewska statt einer Rothschild heiratet.«¹³¹

Theodor ahnt nicht, dass sein Onkel hier Einwände und Bedenken formuliert, die nicht nur den Neffen, sondern auch ihn selbst betreffen. Denn im Verborgenen lebt auch Waldemar seit einigen Jahren in einem Verhältnis – mit eben jener Susanna Widerklee, die die Huldigungen des jungen Theodor gerne entgegennimmt, deren Liebe jedoch Waldemar Goldschmidt gehört. Und wie bei Botho und Lene lässt die Erzählinstanz keinen Zweifel darüber aufkommen, dass diese Liebe auf Wechselseitigkeit beruht. Um dies erzählend unter Beweis zu stellen, standen Gabriele Tergit allerdings schon andere Darstellungsmöglichkeiten zur Verfügung als noch Theodor Fontane. Im Falle von *Irrungen*, *Wirrungen* genügte schon die Andeutung einer Liebesnacht in Hankels Ablage, um ebenso empörte wie heuchlerische Reaktionen hervorzurufen. Gabriele Tergit hingegen kann und darf das wechselseitige Begehren des Liebespaares darstellen. Im gleitenden Perspektivwechsel von Figurenrede, Erzählerkommentar und erlebter Rede tritt die Lust der Frau gleichberechtigt neben die des Mannes. Waldemar

stand auf, riß die Frau an sich, küßte ihren Mund. Sie kannten sich. Susanna sehnte sich nach ihm. Er führte sie die wenigen Schritte zum Schlafzimmer. Ach, wie sie ihn liebte, diesen raschen Sturm, diese tiefe Gleichgültigkeit gegen Sträuben und Wehren, diese Verachtung aller Unwahrheit! / »Ach, nicht, bitte nicht«, sagte Susanna. / »Warum sagst du nein, wo dir nach ja ist?« Sie fühlte, er mochte das nicht. »Schäm dich, daß du dich schämst!« / Welche Wohltat, dachte Susanna, als sie bei ihm lag, ehrlich sinnlich sein zu dürfen!¹³²

In der Tat: Waldemar Goldschmidt und Susanna Widerklee sind verbunden durch ein »freie[s] Liebesverhältnis«¹³³, dessen sinnliche Dimension im schärfsten Kontrast steht zur ehelichen Pflichterfüllung, in die sich Waldemars Schwester Selma, die Mutter Theodors, in ihrer Ehe mit Emmanuel Oppner von Zeit zu Zeit noch immer zu fügen hat: Emmanuel »umarmte sie, die noch heute ein junges Mädchen war, dem diese Form der ehelichen Liebe eine Pflicht schien, eine peinliche, demütig ausgeübte Pflicht, wie das ganze Leben von demütig ausgeübten Pflichten erfüllt war.«¹³⁴

Was dagegen Susanna in den Armen Waldemars erlebt, hat viel zu tun mit Henrik Ibsens Credo zur Befreiung der Frau. Umso erstaunlicher scheint es daher zunächst, dass sich Waldemar gegenüber Theodor so vehement gegen Ibsen ausspricht. Aber anders als Theodor, der aus der Perspektive seines behüteten Daseins nur mit Verachtung auf alle gesellschaft-

lichen Konventionen blickt, weiß Waldemar um die Unberechenbarkeit einer Gesellschaft, die es in der Hand hat, momentan empfundenes Glück in dauerhaftes Unglück zu verkehren. Als der um viele Jahre ältere Graf Sedtwitz um die Hand der »beliebte[n] und berühmte[n] Opernsoubrette Susanna Widerklee«¹³⁵ anhält, wendet sich Susanna in einem Brief hilfesuchend an Waldemar. Sie weiß, dass sie »in diesen Grafen keineswegs verliebt« ist, bekennt ein weiteres Mal, »daß ich Dich liebe«¹³⁶ und macht Waldemar einen Antrag. Der aber rät ihr – gegen seine eigenen Gefühle – zur Ehe mit dem Grafen. Und in seiner Begründung erinnert er nicht nur an das »Wetterwendische des Herzens«, sondern auch an den mit dieser Heirat verbundenen gesellschaftlichen Aufstieg, der ihr für alle Zeit Schutz und materielle Sicherheit gewähre:

Liebste Susanna, / ich antworte Dir ganz einfach und deutlich. Ich wünsche Dir Glück und rate Dir, den Grafen zu heiraten. [...] Mein Mädchen, begib Dich in die Aristokratie. Ein alter Graf ist besser als ein junger Professor, der weder jung noch Professor ist, sondern nur korrespondierendes Mitglied gelehrter Gesellschaften. [...] Die Tiergartenstraße [...] ist eine schöne Gegend, aber Du wirst sie doch nicht dem Schloß eines schlesischen Grafen vorziehen? Dein Antrag ehrt mich wie Dich, weil Dein Herz die Rangordnung der Liebe der der Gesellschaft vorzieht. Aber ein Schloß ist aus Stein, ein Herz zerfällt zu Staub. Baue lieber auf Stein. / Mein süßes Mädchen, lebe wohl. / Waldemar.¹³⁷

Und so liest Selma Oppner, der der Einfluss der Widerklee auf ihren Sohn Theodor von Anfang an ein Dorn im Auge war, bald darauf in der Zeitung: »Aus der Gesellschaft. / Eine aufsehenerregende Verlobung wird soeben mitgeteilt, Graf Aribert Sedtwitz-Miskowitz auf Schloß Unterwäldchen wird unsere beliebte und berühmte Opernsoubrette Susanna Widerklee heimführen. Frau Widerklee wird sich von der Bühne zurückziehen.«¹³⁸

Waldemar entsagt – wie es scheint: endgültig. (Was er zu diesem Zeitpunkt nicht wissen kann, erfahren wir Lesende erst 200 Seiten später. Im März 1913 wird Waldemar die verwitwete Susanna Gräfin Sedtwitz wiedersehen und bald darauf heiraten.) Vorerst aber ist es diese Entscheidung gegen die eigenen Gefühle, die Waldemar im Hinterkopf hat, als er Theodor mit dem Hinweis, die freie Herzensbestimmung sei der Anfang vom Ende, nochmals daran erinnert, dass es im Falle einer Eheschließung um mehr geht als nur um Liebe.

Und dennoch stellt sich die Frage: Warum zieht Waldemar es nicht einmal in Erwägung, Susanna zu heiraten? Denn schließlich wäre er, der finanziell unabhängige Jurist und Kunstsammler, eine so schlechte Partie für die Schauspielerin auch nicht gewesen, jedenfalls keine Mesalliance wie Wanda Pybschewska für den Bankierssohn Theodor Oppner. Hier kommt eine zusätzliche, in diesem Zusammenhang nicht explizit thematisierte Sinnebene ins Spiel, die in den ersten Jahrzehnten erzählter Zeit allenfalls

beiläufig Gesprächsgegenstand wird, bevor sie im 20. Jahrhundert vollends virulent wird und den Untergang der jüdischen Familien herbeiführt: der Antisemitismus. Waldemar aber ist, wenn man so will, in diesem Roman das erste Opfer einer im wilhelminischen Kaiserreich strukturell verankerten Judenfeindlichkeit. Er muss erfahren, dass die seit 1879 gesetzlich fixierte Gleichberechtigung aller Konfessionen noch längst nicht gleichzusetzen ist mit gesellschaftlicher Akzeptanz.

Im Jahre 1885 steht »Dr. jur. Waldemar Goldschmidt, Privatdozent an der Berliner Universität [...], am Fenster seiner Wohnung Unter den Linden«, nachdem er soeben einen Brief erhalten hat, in dem ihm ein wohlmeinender Kollege rät zu konvertieren. Andernfalls bestünde »keine Aussicht für Sie, in Preußen eine Anstellung zu erhalten«¹³⁹. Waldemar entscheidet sich dagegen. Dabei sind es keine religiösen Gründe, die seine Entscheidung gegen die Taufe motivieren würden. Was er ablehnt, ist die mit einem solchen Schritt verbundene Anerkennung der »Mächtigen«; es wäre, so Waldemar in seinem Antwortschreiben, »ein Kotau vor der Macht«¹⁴⁰. Mit dem »Verzicht auf die Professorenschaft an der Berliner Universität«¹⁴¹ bleibt ihm, dem leidenschaftlichen Juristen und glänzenden Nachwuchswissenschaftler, als einzige Möglichkeit, »weiter an den Grundlagen [zu] arbeiten. Einsam, allein der Weg über das Buch.«¹⁴² Das aber ist noch nicht alles. Denn fortan weiß Waldemar Goldschmidt, dass er – ungeachtet allen Wohlstands und der damit verbundenen Privilegien – zu den Gefährdeten gehört. »Ich gehöre zu einer verachteten Rasse und bin ein Bürger zweiten Ranges«¹⁴³, bemerkt er in seinem Antwortschreiben an den Kollegen. Und es steht außer Zweifel, dass diese prägende Erfahrung auch sein Denken beeinflusst, wenn er in Sachen Eheschließung dazu rät, die gesellschaftlichen Konsequenzen mit zu bedenken.

An einem »Sonnabend im März des Jahres 1913« sehen sich beide wieder: Waldemar, mittlerweile »groß und bärenhaft mit seinem grauen Vollbart«¹⁴⁴, und Susanna, deren Gesicht »schön geblieben« ist, das »kleine Decolleté« allerdings »rot und rissig«¹⁴⁵. Gleich mit ihren Begrüßungsworten gibt Susanna ihm zu verstehen, dass sein damaliger Rat, gegen alle Gefühle, der richtige gewesen ist: »Lieber alter Freund, mein weiser Ratgeber [...].«¹⁴⁶ Von Weisheit ist in diesem Roman noch einmal die Rede. Nun aber gilt dieses Attribut nicht Waldemar, sondern jener Hintergrundfigur, die Waldemar im Gespräch mit seinem Neffen über freie Liebesverhältnisse stillschweigend zitiert hatte, eben Theodor Fontane. Wir befinden uns im Mai 1948. Noch immer, bemerkt die Erzählerin, liegt die »ganze Tiergartenstraße [...] in Schutt und Asche. Nur der alte Fontane aus weißem Stein, den Mantel über der Schulter, der war stehengeblieben und sah mit weisen Augen auf die Trümmer.«¹⁴⁷

3. Fazit

In seinem instruktiven Beitrag *Doppeltes Erbe* weist Mike Rottmann hin auf die durchweg positive Rezeption, die Fontanes Erzählwerke bei jüdischen Leserinnen und Lesern vor 1933 und nach 1945 erfahren haben:

Auch, aber nicht allein aufgrund ihrer Bildung bestand für Intellektuelle eine Option darin, zur Vergegenwärtigung historischer Probleme mit langfristiger gesellschaftlicher Relevanz auf Literatur zurückzugreifen, die sie bereits kannten und von der sie wussten, dass die in Frage stehenden Probleme dort verhandelt werden, mithin spezifisch erfahrbar waren.¹⁴⁸

Jüdische Intellektuelle bedienten sich, so Rottmann, der literarischen Texte Theodor Fontanes, »um sich in Ergänzung geschichtswissenschaftlicher Expertise die komplexe Vielstimmigkeit innerhalb der deutschen Gesellschaft zu vergegenwärtigen«¹⁴⁹. Nun: Um eine »Vergegenwärtigung der Vergangenheit in ihrer subjektiven Vielstimmig- und Widersprüchlichkeit«¹⁵⁰ ging es auch Gabriele Tergit. Ebenso wie Wilhelm Speyer¹⁵¹ gehört auch sie zweifelsfrei hinein in die Reihe jüdischer Intellektueller jener Jahre, auch wenn ihre Fontane-Rezeption nicht geschichtswissenschaftlich, sondern schriftstellerisch motiviert gewesen ist. Gabriele Tergits Chronik dreier jüdischer Familien korrespondiert auf vielfältige Weise mit Fontanes Berliner Romanen und nutzt deren realistisches Potential für eigene Darstellungszwecke. Mit dem Jahr 1945 schließlich wurden Fontanes Werke, so Mike Rottmann, endgültig zu »Dokument[en] einer untergegangenen Welt«¹⁵². Auf diese Welt in Trümmern schaut wiederum Theodor Fontane am Ende der *Effingers* »mit weisen Augen«¹⁵³. Ließe sich ein treffenderes Bild finden?

Anmerkungen

- 1 Gabriele Tergit: *Effingers. Roman*. Frankfurt a. M. 2019, S. 883.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd., S. 884.
- 4 Juliane Liebert: *Die ganze Fülle des Lebens*. In: *Die Zeit*, Nr. 26, 19.6.2019, S. 41.
- 5 Nicole Henneberg: ›*Mich interessieren Menschen*‹. In: Tergit, wie Anm. 1, S. 887–899, hier: S. 887.
- 6 Tergit, wie Anm. 1, S. 38.
- 7 Ebd., S. 99.
- 8 Ebd., S. 38.
- 9 Ebd., S. 39.
- 10 Ebd., S. 85.
- 11 Ebd., S. 164.
- 12 Ebd., S. 228.
- 13 Ebd., S. 156.
- 14 Ebd., S. 158.
- 15 Ebd., S. 159.
- 16 Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 10. 1997, S. 39.
- 17 Tergit, wie Anm. 1, S. 159.
- 18 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 45.
- 19 Ebd., S. 51.
- 20 Theodor Fontane an Theodor Fontane (Sohn), 8.9.1887. HFA IV, 3. 1980, S. 559–560, hier S. 559.
- 21 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 55.
- 22 Tergit, wie Anm. 1, S. 136.
- 23 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 118.
- 24 Karen Bauer: Anhang. In: *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 191–285, hier S. 266.
- 25 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 21.
- 26 Ebd., S. 17.
- 27 Ebd., S. 16.
- 28 Ebd., S. 17.
- 29 Tergit, wie Anm. 1, S. 94.
- 30 Ebd., S. 93
- 31 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 8.
- 32 Ebd., S. 132.
- 33 Ebd., S. 141.
- 34 Helmuth Nürnberger: Anhang. In: Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. Mit einem Nachwort neu herausgegeben von Helmuth Nürnberger. 7. Aufl. München: dtv 1994, S. 177–236, hier S. 221.
- 35 Tergit, wie Anm. 1, S. 94.
- 36 Ebd.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., S. 93.

- 39 Ebd., S. 94.
- 40 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 119.
- 41 Ebd., S. 120.
- 42 Tergit, wie Anm. 1, S. 153.
- 43 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 121.
- 44 Tergit, wie Anm. 1, S. 152.
- 45 Ebd., S. 153.
- 46 Ebd., S. 155.
- 47 Ebd., S. 38.
- 48 Ebd., S. 155
- 49 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 119.
- 50 Ebd., S. 123.
- 51 Ebd., S. 134.
- 52 Ebd., S. 177, 186, 190.
- 53 Ebd., S. 147.
- 54 Ebd., S. 180.
- 55 Ebd., S. 147.
- 56 Ebd., S. 166.
- 57 Ebd., S. 167.
- 58 Tergit, wie Anm. 1, S. 133, 134, 135.
- 59 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 180.
- 60 Tergit, wie Anm. 1, S. 147.
- 61 Ebd., S. 178.
- 62 Susanna Brogi hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Titel des Romans als versteckte Reminiszenz zur bekanntesten Frauenfigur im Werk Fontanes gelesen werden kann: *Effingers*. Über einen genauen Textvergleich ermittelte Befunde sucht man bei ihr allerdings vergebens. Brogi belässt es bei dem Hinweis, dass »es zahlreiche Parallelen zur Erzählkunst Fontanes« in Tergits Roman gebe. Vgl. Susanna Brogi: *Herausforderung und Angriffsfläche: zur Fontane-Rezeption in der Exilliteratur*. In: *Fontane Blätter* 110 (2010), S. 110–231, hier S. 114.
- 63 »Liebst Du Geert nicht?« / »Warum soll ich ihn nicht lieben?« Theodor Fontane: *Effi Briest*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 15. 2. Aufl. 2018, S. 37.
- 64 Tergit, wie Anm. 1, S. 124.
- 65 Fontane, wie Anm. 63, S. 25.
- 66 Tergit, wie Anm. 1, S. 129.
- 67 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 149.
- 68 Ebd., S. 105.
- 69 Tergit, wie Anm. 1, S. 31.
- 70 Ebd., S. 24.
- 71 Ebd., S. 84.
- 72 Ebd., S. 88.
- 73 Ebd., S. 107.
- 74 Ebd., S. 90.
- 75 Ebd., S. 136.
- 76 Ebd., S. 127.
- 77 Ebd., S. 227.

- 78 Ebd., S. 164.
- 79 Vgl. ebd., S. 165, 175, 181.
- 80 Vgl. dazu Oliver Sill: *Theodor Fontane – neu gelesen. Aktualität und Geschichtlichkeit eines Klassikers. Fontane-Studien I*. Bielefeld 2019, S. 98–102.
- 81 Tergit, wie Anm. 1, S. 164.
- 82 Theodor Fontane: *Stine*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 11. 2000, S. 95.
- 83 Tergit, wie Anm. 1, S. 210.
- 84 *Stine*, wie Anm. 82, S. 74.
- 85 Ebd., S. 75.
- 86 Tergit, wie Anm. 1, S. 208.
- 87 *Stine*, wie Anm. 82, S. 69.
- 88 Tergit, wie Anm. 1, S. 214 f.
- 89 Ebd., S. 235.
- 90 *Stine*, wie Anm. 82, S. 85.
- 91 Tergit, wie Anm. 1, S. 165.
- 92 Ebd., S. 211.
- 93 Ebd., S. 210.
- 94 *Stine*, wie Anm. 82, S. 47.
- 95 Tergit, wie Anm. 1, S. 228.
- 96 Ebd., S. 237 f.
- 97 Theodor Fontane: *Henrik Ibsen / Marie von Borch (Übers.): Gespenster*. Kritik vom 13.1.1887. In: *Theaterkritik 1870–1894*. GBA *Das kritische Werk*. Bd. 3. *Kritiken 1883–1894 und weitere Texte*. 2018, S. 306–311, hier S. 307 f.
- 98 Ebd., S. 311.
- 99 Tergit, wie Anm. 1, S. 237.
- 100 Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 30.9.1889. In: HFA IV, 3. 1980, S. 727–728, hier S. 727 f.
- 101 Fontane, wie Anm. 97, S. 307.
- 102 Theodor Fontane: *Henrik Ibsen / Marie von Borch (Übers.): Gespenster*. Kritik vom 30.9.1889, wie Anm. 97, S. 548–553, hier S. 551.
- 103 Ebd., S. 549 f.
- 104 Fontane, wie Anm. 97, S. 308.
- 105 Ebd.
- 106 Ebd., S. 309.
- 107 Monika Ritzer: *Naturen und Normen. Fontanes Wahrheitsdiskurs im Kontext des Spätrealismus*. In: *Theodor Fontane und das Erbe der Aufklärung*. Hrsg. von Matthias Grüne und Jana Kittelmann. Bd. 14. Berlin, Boston 2021. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 14), S. 85–103, hier S. 96. – Es wäre reizvoll, Fontanes Zukunftsszenario zu messen an der Realität heutiger Liebesverhältnisse, dem ganz normal gewordenen Chaos der Liebe, wie es sich unter anderem in der Gegenwartsliteratur spiegelt. Stattdessen hier nur der pauschale Verweis auf Oliver Sill: *Sitte – Sex – Skandal. Die Liebe in der Literatur seit Goethe*. Bielefeld 2009 – sowie insbesondere: *Sexualität und Sehnsucht. Die Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2016.
- 108 Fontane, wie Anm. 97, S. 311.
- 109 Ebd., S. 309. Verhältnisse dieser Art beschreibt die heutige Familiensoziologie unter anderem mit dem Begriff der »seriellen Monogamie«.

- 110 Theodor Fontane an Otto Brahm, 21.4.1888. In: HFA IV, 3. 1980, S. 599.
- 111 Ebd.
- 112 Fontane, wie Anm. 97, S. 309.
- 113 Ebd., S. 308.
- 114 Fontane, wie Anm. 110, S. 599.
- 115 Theodor Fontane an Theodor Fontane (Sohn), 8.9.1887. In: HFA IV, 3. 1980, S. 559–560, hier S. 559.
- 116 Ebd., S. 559 f.
- 117 Vgl. dazu ausführlich Oliver Sill: *Apropos Fontane. Einblicke in ein facettenreiches Werk. Fontane-Studien II*. Bielefeld 2021, S. 155–174.
- 118 *Irrungen, Wirrungen*, wie Anm. 16, S. 97.
- 119 Ebd., S. 85.
- 120 Ebd., S. 87.
- 121 Ebd., S. 167.
- 122 Fontane, wie Anm. 97, S. 308.
- 123 Theodor Fontane an Colmar Grünhagen, 10.10.1895. In: HFA IV, 4. 1982, S. 487–488, hier S. 487 f.
- 124 Ritzer, wie Anm. 107, S. 102.
- 125 Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 15.5.1878. In: HFA IV, 2. 1979, S. 569–570, hier S. 569.
- 126 Fontane, wie Anm. 110, S. 599.
- 127 Fontane, wie Anm. 115, S. 559 f.
- 128 Fontane, wie Anm. 110, S. 599.
- 129 Fontane, wie Anm. 97, S. 311.
- 130 Fontane, wie Anm. 102, S. 552.
- 131 Tergit, wie Anm. 1, S. 214 f.
- 132 Ebd., S. 159.
- 133 Fontane, wie Anm. 115, S. 559.
- 134 Tergit, wie Anm. 1, S. 122.
- 135 Ebd., S. 183.
- 136 Ebd., S. 181 f.
- 137 Ebd., S. 183.
- 138 Ebd. Unschwer ist zu erkennen, dass Gabriele Tergit hier einen Stoff für ihren Roman verwendet, der auch Theodor Fontane als Vorlage diente, und zwar für seinen Roman *Graf Petöfy* (1884). Am 21. Mai 1880 fand sich in der Morgenausgabe der Berliner *National-Zeitung* ein Artikel über die Eheschließung zwischen dem ungarischen Aristokraten Graf Török von Szendrö (1812–1884) und der um viele Jahre jüngeren, in Königsberg geborenen Schauspielerinnen Johanna Buska (1848–1922): »Die ehemalige kaiserlich österreichische Hofschauspielerinnen Frl. *Johanna Buska*, welche bei den Berlinern aus der Zeit ihres Engagements am Königlichen Schauspielhaus im besten Andenken steht, hat nunmehr der Bühne Valet gesagt und ist gestern in den Ehestand getreten.« Zitiert nach: Petra Kabus: Anhang. In: *Graf Petöfy*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 7. 1999, S. 225–321, hier S. 227.
- 139 Tergit, wie Anm. 1, S. 71.
- 140 Ebd., S. 73.
- 141 Ebd., S. 74.
- 142 Ebd., S. 75.
- 143 Ebd., S. 73.

144 Ebd., S. 448.

145 Ebd., S. 449.

146 Ebd., S. 448.

147 Ebd., S. 884.

148 Mike Rottmann: *Doppeltes Erbe. Erzählte Aufklärungsskepsis und erlebte Judenfrage bei und nach Fontane*. In: *Theodor Fontane und das Erbe der Aufklärung*. Hrsg. von Matthias Grüne und Jana Kittelmann. Berlin/Boston 2021. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 14), S. 211–242, hier S. 220.

149 Ebd., S. 212.

150 Ebd., S. 220.

151 Über Gabriele Tergits *Effingers* und Wilhelm Speyers *Das Glück der Andernachs* (1947) bemerkt Susanna Brogi: »In beiden Exil-Romanen spielt die Stadt Berlin eine tragende Rolle, und für beide gilt, dass die Formierung des Städtebildes nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person Theodor Fontanes vollzogen wird.« Brogi, wie Anm. 62, S. 112.

152 Ebd., S. 221.

153 Tergit, wie Anm. 1, S. 884.

Freie Formen

Eine Fontane-Trouvaille. Das Geschenk des Wanderers an seinen alten Lehrer Philipp Wackernagel

Georg Wolpert

Verlorenes lässt sich manchmal nur erahnen. Oder vermuten. Da Theodor Fontane, wie wir wissen, sehr bewusst seine eigenen Bücher weitergegeben hat, die »er niemals einfach so versandte, sondern stets mit einem persönlichen Anschreiben, einem Brief oder einer begleitenden Widmung versah«,¹ dürfen wir hoffen, dass sich hinter einem kleinen handschriftlichen Besitzereintrag im dritten Band der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* auch ein Begleitbrief Fontanes verbirgt und dass dieser Brief eines Tages wieder auftauchen wird.

Noch während der ihn über ein Jahrzehnt in Anspruch nehmenden Arbeit an seinen fünf Kriegsbüchern konnte Theodor Fontane doch auch am dritten Band seiner *Wanderungen* arbeiten – »der Wechsel der Arbeit ist die einzige Erholung, die sich unsereins gönnen kann«, schreibt er der Mutter² – und diesen zur Publikation fertig stellen. Im Oktober 1872³ erschien im Verlag Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) mit der Jahreszahl 1873 *Ost-Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg*.

Kürzlich ist nun ein Exemplar dieser Erstausgabe⁴ des dritten Bandes der *Wanderungen* aufgetaucht, das einen weiten Bogen spannt zurück zu Fontanes Anfängen als Wanderer. Denn auf dem fliegenden vorderen Vorsatz dieses Exemplars findet sich der handschriftliche Eintrag:

Ph. Wackernagel | Februar 1875 | von dem Verfaßer.⁵

Wer aber war Philipp Wackernagel? Und in welcher Beziehung stand Theodor Fontane zu ihm?

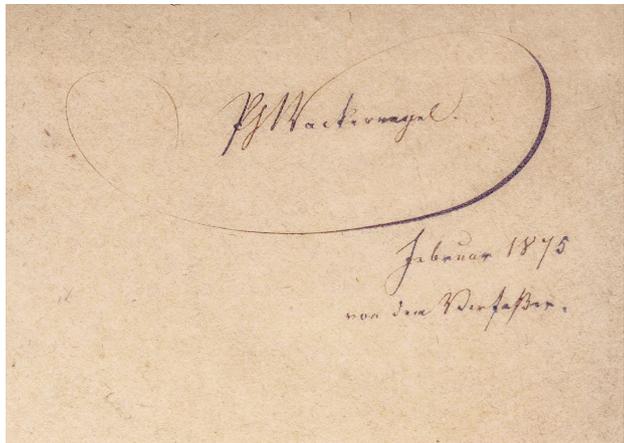
Philipp Wackernagel wurde am 28. Juni 1800 in Berlin geboren, wo er auch seine Kindheit und Jugend in »engen und drückenden Verhältnissen«⁶ verbrachte. Nach einem sehr vielseitigen Studium in Berlin und Halle arbeitete Wackernagel als Lehrer; zunächst – auf den Ruf seines akademischen Mentors Karl Georg von Raumer⁷ – an dem Dittmarschen Erziehungsinstitut in Nürnberg, ab 1829 dann bis 1839 an der Berliner Klödenschule. Hier unterrichtete er unter anderen auch den Schüler Theodor

Fontane in deutscher Grammatik. Wenn dieser anwesend war! Denn der Schüler Fontane – so erinnert sich der alte Fontane in seinem 1898 publizierten autobiographischen Werk *Von Zwanzig bis Dreißig* – hatte sich angewöhnt, statt am Unterricht teilzunehmen sich lieber in und außerhalb der Stadt herumzutreiben:

Das Verwerfliche darin war mir ganz klar, aber man findet immer etwas, sein Gewissen zu beschwichtigen. Und in der Jugend natürlich erst recht. Ich redete mir also ein, es sei mein Beruf binnen kurzem »Botaniker« zu werden und für einen solchen sei ein regelmäßiges Abpatrouillieren von Grunewald und Jungfernheide viel viel wichtiger als eine Stunde bei dem Deutschgrammatiker Philipp Wackernagel, der uns – ich glaube sogar zum Auswendiglernen – unzählige Beiwörter auf »ig« und »ich« in unser Heft diktierte. Noch jetzt blick ich mit Schrecken darauf zurück. Was er, Wackernagel, ein ausgezeichneter Mann und Gelehrter von Ruf sich eigentlich dabei gedacht hat, weiß ich bis diese Stunde nicht.⁸

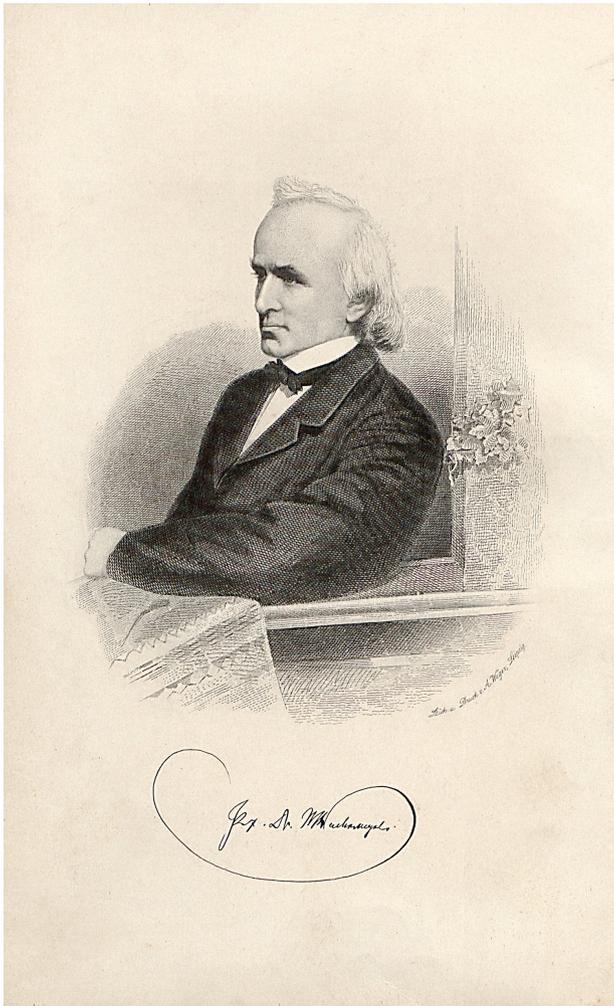
Im Anhang⁹ eines Briefes an Julius Lange vom 31. Januar 1898 hat sich Fontane diesbezüglich präziser geäußert und vermutet, Philipp Wackernagel sei einfach »ärgerlich und gereizt« gewesen, über »die ihm auferlegte Langeweile, die er übrigens in gleicher Münze zurückbezahlte«.

1836 verließ der Schüler Fontane die Klödensche Gewerbeschule, 1839 der Lehrer Wackernagel. Dieser wird nach einer kurzen Zwischenphase im württembergischen Stetten Professor am Realgymnasium in Wiesbaden und schließlich Direktor der Gewerbeschule zu Elberfeld. Die letzten Jahre seines Lebens kann Wackernagel dann ganz seinen Forschungen widmen.



Eintrag auf dem
Vorsatz:
Ph. Wackernagel
Februar 1875
von dem Verfaßer.

Er gehörte zu den von der Wissenschaft seiner Zeit anerkannten und geschätzten Mineralogen, vor allem aber erwarb er sich durch seine Editionen deutscher Lyrik und Prosa, vor allem aber durch seine Sammlung von Kirchenliedern »große Verdienste um die deutsche Hymnologie, deren wissenschaftlicher Begründer er ist« – so der Brockhaus 1895.¹⁰ In Dresden, wo er zuletzt gelebt hatte, starb er am 20. Juni 1877.



Porträt Philipp Wackernagel¹¹

Theodor Fontane kondoliert der Witwe, Frau Auguste Wackernagel, am 2. Juli 1877:¹²

Hochgeehrte Frau Professorin!

Gestatten Sie mir – wie ich bemerken muß, ohne meine Schuld verspätet –, Ihnen meine Teilnahme bei dem schmerzlichen Verluste, der Sie betroffen hat, auszusprechen. Von alter Zeit her voller Verehrung für den Hingeschiedenen, zähle ich es zu den erfreulichen Ereignissen meines Lebens, daß mir auch vor verhältnismäßig kurzer Zeit, Gelegenheit gegeben wurde, alte Erinnerungen neu beleben und in dem Greise den in seinem Kerne unverändert gebliebenen Lehrer meiner Jugend wiedererkennen und begrüßen zu können. In vorzüglicher Ergebenheit, gnädigste Frau,

Ihr

Th. Fontane.

Möglicherweise verdankt Fontane der Sammlungstätigkeit seines alten Lehrers ein Motiv, das gewissermaßen die zentrale Scharnierstelle in seinem Roman *Effi Briest* bildet. Effi – bereits im Banne der Verführung durch Major Crampas – wehrt sich mit letzten Kräften, der Leser ahnt es, wohl letztlich vergeblich. Und nun – ausgerechnet um dem Schloon und dessen Sog auszuweichen – findet sie sich auf dem abendlichen Heimweg von der Oberförsterei Uvaglia allein mit Crampas im Schlitten auf einem schmalen Weg, der mitten durch eine dichte Waldmasse hindurchführt:

Effi schrak zusammen. Bis dahin waren Luft und Licht um sie her gewesen, aber jetzt war es damit vorbei, und die dunklen Kronen wölbten sich über ihr. Ein Zittern überkam sie, und sie schob die Finger fest in einander, um sich einen Halt zu geben. Gedanken und Bilder jagten sich und eines dieser Bilder war das Mütterchen in dem Gedichte, das die »Gottesmauer« hieß, und wie das Mütterchen, so betete auch sie jetzt, daß Gott eine Mauer um sie her bauen möge. Zwei, drei Male kam es auch über ihre Lippen, aber mit einemal fühlte sie, daß es tote Worte waren. Sie fürchtete sich und war doch zugleich wie in einem Zauberbann und wollte auch nicht heraus.¹³

Ein Brief Theodor Fontanes an den Freund Karl Zöllner vom 9. Januar 1891 – also aus der Zeit, in der Fontane den Roman konzipierte – lässt vermuten, dass er auf das Motiv der »Gottesmauer« in der von Philipp Wackernagel edierten Anthologie *Trösteinsamkeit in Liedern* gestoßen ist: »Acht Tage lang haben wir eingesessen wie das Mütterchen in Schleswig, das durch eine Schneemauer von der feindlichen Welt abgeschnitten war (S. Wackernagels Anthologie) ...«¹⁴

Nun mag es ein Zufall sein, doch wenn, dann ist es ein schöner, dass ausgerechnet der Sammler und Hymnologe unter Fontanes Lehrern, nämlich Philipp Wackernagel – sicherlich ganz unbeabsichtigt – auch den Anstoß zu

einer ersten »Wanderung durch die Mark Brandenburg« gegeben hat. Als Untertertianer nämlich – so erinnert sich Fontane in seinem 1894 publizierten Beitrag zu der *Geschichte des Erstlingswerks. Das Schlachtfeld von Groß=Beeren*¹⁵ – hatte er an einem Samstagnachmittag eine Fußpartie nach dem drei Meilen südlich von Berlin liegenden Dorf Löwenbruch gemacht, »um mich daselbst, einen Taglang, all meiner Schulsorgen, unter den ein »Deutscher Aufsatz nach selbstgewähltem Thema« voranstand, zu entschlagen.«¹⁶ Müde von der langen Wanderung ruht er sich gegen Abend auf einem Haufen zusammengeharkter kleiner Chausseesteine aus. Angesichts des dünnen Abendnebels, der sich langsam über frisch gepflügte Äcker auf die leise ansteigende Großbeerener Kirchhofshöhe hin bewegt, bewegen den müden Jungen innere Bilder:

Über eben dieses Feld hin, waren zwanzig Jahre früher (es stimmte fast auf den Tag) unsre preußischen Bataillone, meist Landwehr, unter strömendem Regen angerückt, auch auf jene Großbeerener Kirche zu, denselben Weg, den jetzt die Nebel zogen.¹⁷

Kein Wunder. Denn mit dieser im Laufe der Befreiungskriege gegen Napoleon am 23. August 1813 vor den Toren Berlins geschlagenen Schlacht war Theodor Fontane auf eine besondere Weise verbunden. »Mehr aber als all dies auf die Schlacht selbst Bezügliche,« so erinnert er sich,

war mir, aus frühesten Kindheitserzählungen her, ein kleiner Vorgang in Erinnerung geblieben, den meine Mutter, am Tage nach der Großbeerener Affaire, persönlich erlebt hatte. Die war damals, noch halb ein Kind, mit auf das Schlachtfeld hinausgefahren, um den Verwundeten Hilfe zu leisten, und der erste, dessen sie gewahr geworden, war ein blutjunger Franzose gewesen, der – kaum noch einen Athemzug in der Brust – sich, als er sich plötzlich in seiner Sprache angeredet hörte, wie verklärt aufgerichtet hatte. Dann mit der einen Hand den Becher Wein, mit der anderen die Hand meiner Mutter haltend, war er, eh er trinken konnte, gestorben.¹⁸

Nun hat der Untertertianer ein Thema und kann am nächsten Tag den gefürchteten »Deutsche[n] Aufsatz nach selbstgewähltem Thema« schreiben und mit Beginn der neuen Schulwoche dem Lehrer vorlegen. Die bewegende Kindheitserzählung der Mutter wird er vermutlich nicht aufgenommen haben, stattdessen – oder ist dies auch wieder nur auf seinen typischen Bescheidenheitsgestus¹⁹ zurückzuführen – habe er ein »phantastisches Skriptum« abgegeben,²⁰

dem es, die Wahrheit zu gestehn, an Anklängen an die Zedlitz'sche »Nächtliche Heerschau« nicht fehlte. Der Tambour ging in einem fort wirbelnd um und die Knochenhände streckten, mehr als nöthig, die langen Schwerter empor. Denn Cavallerie war kaum zur Aktion gekommen.

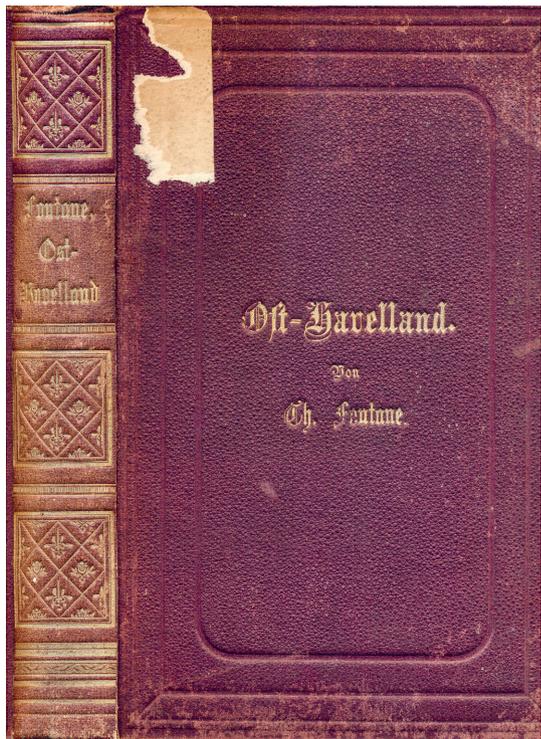
Dennoch:

Nach acht Tagen erhielt ich aus den Händen Philipp Wackernagels, mei-

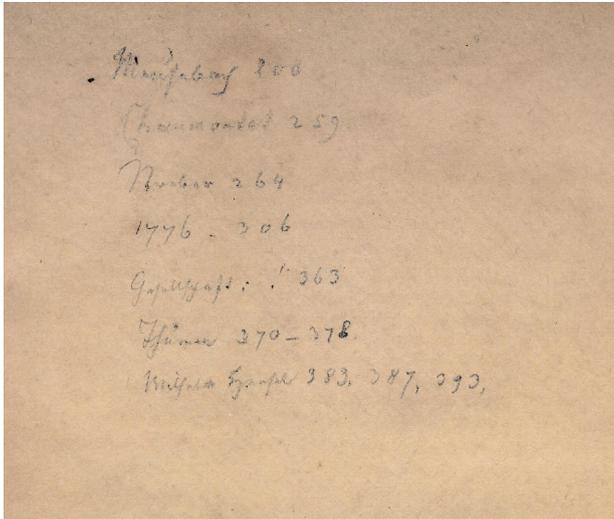
nes hochverehrten Lehrers, meinen Aufsatz zurück und wer beschreibt mein Entzücken, als ich, der ich bis dahin über ein »vidi W.« nie hinausgekommen war, jetzt zum ersten und leider auch einzigen Male las: »Recht gut. W.« Daß meine *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* auf dieses »Recht gut« zurückzuführen seien, will ich nicht gerade behaupten, aber daß der Aufsatz, der den forschen Titel: »Auf dem Schlachtfelde von Groß=Beeren« führte, meine erste Wanderung durch die Mark Brandenburg gewesen ist, das ist richtig.²¹

Mit diesen abschließenden Sätzen im Beitrag Fontanes zur *Geschichte des Erstlingswerks* werden wir nun späte Zeugen einer schönen Geste des Autors: Er übergibt dem Erstleser des ersten Fontane'schen Wanderungsaufsatzes seinen neuen Wanderungsband. Ob Fontane seinem alten Lehrer das Buch nun persönlich übergeben²² oder ihm mit einem – bislang nicht bekannten – Begleitbrief zugesandt hat, muss vorerst offenbleiben.

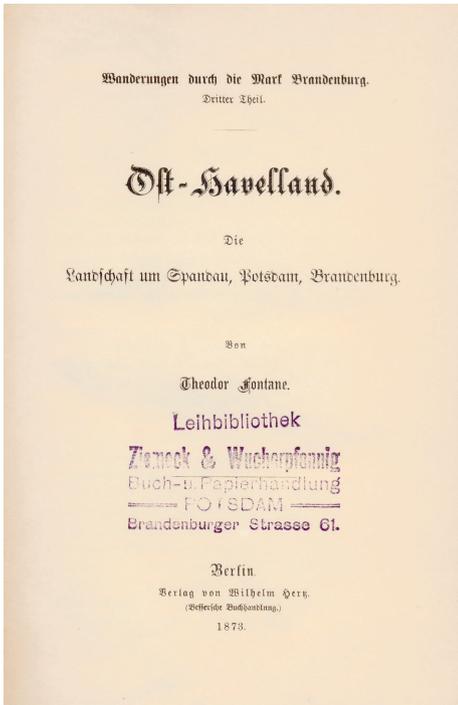
Dass Philipp Wackernagel allerdings auch diesen Text Fontanes aufmerksam gelesen hat, zeigen die Anstreichungen im Text des Bandes und die handschriftlichen Notizen auf dem hinteren fliegenden Vorsatz.²³



Einband



Notizen



Titelblatt

Anmerkungen

1 Klaus-Peter Möller: *Seelenspiegel, Beziehungspointe, Verfasserstiefstapelplatz. Theodor Fontane in seinen Dedikationen*. In: »Aus meiner Hand dies Buch ...« *Zum Phänomen der Widmung*. Hrsg. von Volker Kaukoreit, Marcel Atze und Michael Hansel unter Mitarbeit von Thomas Degener, Tanja Gausterer u. Martin Wedl. Wien 2006, S. 159–174; S. 159.

2 Brief an Emilie Fontane (Mutter), 29. Mai 1869. In: HFA IV/2. 1979, S. 232.

3 Am 31. Oktober 1872 schrieb Theodor Fontane an Mathilde von Rohr: »Der III. Band meiner Wanderungen ist vor etwa 14 Tagen erschienen [...]«. In: HFA IV/2. 1979, S. 415 f.

4 Die folgenden Auflagen erschienen dann – Fontane hat den Stoff dafür neu geordnet – unter dem Titel *Havelland*, da Autor und Verleger sich darauf verständigten, den ursprünglichen Plan, dem Teilband *Ost-Havelland* einen zweiten unter dem Titel *West-Havelland* folgen zu lassen, aufzugeben.

5 Das Buch ist dann später – wie auch immer – in die Potsdamer Leihbibliothek mit dem sprechenden Namen »Ziemack & Wucherpfennig« gelangt; entsprechende Stempel finden sich auf Spiegel und Titelblatt.

6 Walter Ludwig: *Unbekannte Schätze im Pfarrhaus zu Göhren*. In: *Cossener Kreiskalender* 21 (1933), S. 89–92.

7 Karl Georg von Raumer (geb. 1783 in Wörlitz; gest. 1865 in Erlangen); Geologe, Graph, Historiker, Pädagoge; 1811 Bergrat beim Oberbergamt Breslau und zugleich Professor der Mineralogie an der dortigen Universität; Freiwilliger in den Befreiungskriegen 1813/14; 1819 nach Halle und das dortige Bergamt versetzt;

1823 schließt sich Raumer dem Dittmarschen Erziehungsinstitut in Nürnberg an; 1827 übernimmt er zu Erlangen die Professur der allgemeinen Naturgeschichte und Mineralogie. Seine Schriften zeigen seine Vielseitigkeit, sie reichen von *Der Granit des Riesengebirges* (1813) über ein *Lehrbuch der allgemeinen Geographie* (1848), einer Geschichte der *Kreuzzüge* (1840–64) bis zu einer *Geschichte der Pädagogik* (1874–80).

8 *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches*. GBA *Das autobiographische Werk*. Bd. 3. 2014, S. 126. In dem Brief vom 18. Juni 1890 an Moritz und Sarah Lazarus kann Fontane bewusst – und wie oft hat er dies vielleicht unbewusst getan? – auf ein im Unterricht bei Philipp Wackernagel auswendig gelerntes Gedicht zurückgreifen. Fontane charakterisiert nämlich die Mentalität und die Lebensumstände seines Briefempfängers spielerisch mit einer Anspielung auf den »Seruger in Rückerts Makamen, wenn mich eine dunkle Reminiscenz an unter Philipp Wackernagel auswendig gelernte Gedichte nicht täuscht.« In: HFA IV, 4. 1982, S. 50.

9 Julius Lange veröffentlicht diesen Briefanhang nach dem Tod Fontanes in einer Festschrift zu Ehren von Jacob Steiner, einem Kollegen Philipp Wackernagels an der Klödenschen Gewerbeschule: *Jacob Steiners Lebensjahre in Berlin 1821–1863. Nach seinen Personalakten dargestellt von Professor Dr. Julius Lange. Festschrift zur Erinnerung an das 75jährige Bestehen der Friedrichs-Werderschen Oberrealschule (ehem. Gewerbeschule)*. Berlin: R. Gaertners Verlagsbuchhandlung Hermann Heyfelder 1899. (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Friedrichs-Werderschen Oberrealschule zu Berlin), S. 41.

10 Art. *Wackernagel, Philipp*. In: *Brockhaus' Konversations-Lexikon*. 14. Aufl. Berlin und Wien: F. A. Brockhaus

in Leipzig 1895, Sechzehnter Band, S. 436. Ein sehr ausführlicher Überblick zu Wackernagels Biographie findet sich unter <https://www.deutsche-biographie.de/sfz26866.html> (Abrufdatum: 9.3.22)

11 In: Ludwig Schulze: *Philipp Wackernagel nach seinem Leben und Wirken für das deutsche Volk und die deutsche Kirche. Ein Lebensbild*. Leipzig: Dörffling und Franke 1879.

12 Zitiert nach Walter Ludwig: *Unbekannte Schätze im Pfarrhaus zu Göhren*. Vgl. Anm. 6, S. 92.

13 *Effi Briest*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 15. 1998, S. 189.

14 Das Gedicht *Die Gottesmauer* von Clemens Brentano findet sich tatsächlich in Wackernagels Sammlung *Tröstensamkeit in Liedern*. Frankfurt: Zimmer 1849. Weitere Auflagen Frankfurt: Heyder & Zimmer 1851, 1858 und 1867.

15 *Die Geschichte des Erstlingswerks. Das Schlachtfeld von Groß-Beeren*. Publiziert im Maiheft des 16. Jahrgangs (1894) der von Karl Emil Franzos herausgegebenen Zeitschrift *Deutsche Dichtung*, S. 60–61. Und zwar innerhalb der 1891 begonnenen Serie »Die Geschichte des Erstlingswerks«. Karl Emil Franzos hat diesen Aufsatz dann in den von ihm zusammengestellten und eingeleiteten Sammelband *Die Geschichte des Erstlingswerks. Biographische Aufsätze* (publiziert zeitgleich im Herbst 1894 in folgenden Verlagen: Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin; Verlag von Adolf Titzte, Leipzig und J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin) mit aufgenommen, und zwar als ersten von 23 Beiträgen; neben Fontane und dem Herausgeber sind u. a. Felix Dahn, Marie von Ebner-Eschenbach, Paul Heyse, Wilhelm Jensen, Conrad Ferdinand Meyer und Friedrich Spielhagen vertreten.

16 Wie Anm. 15, S. 60.

17 Wie Anm. 15, S. 61.

18 Ebd.

19 Über sein botanisches Staatsexamen beispielsweise, das er 1847 ablegte, berichtete Fontane – wie Klaus-Peter Möller gezeigt hat – »mit demselben Bescheidenheitsgestus. Er hätte Glück gehabt und sich durchgemogelt, mit einem Wissen, das er sich zufällig im letzten Augenblick in einer Weinhandlung angelesen, wo er sich für die Prüfung mit einem Schoppen stärken wollte. Es wird aber doch nicht nur Glück gewesen sein. Ohne solide Kenntnisse hätte Heinrich Friedrich Link (1767–1851), Professor der Berliner Universität und Direktor des Botanischen Gartens, den Examenkandidaten kaum passieren lassen. Und wenn man Fontanes Darstellung trauen kann, dann ist er in Botanik nicht nur mit Genügend oder Gut bewertet worden, in diesem Fach hat er sogar am besten abgeschlossen. Kurz: Fontane war ein Botaniker, der von der Pike auf gründlich sein Pensum gelernt hatte«; siehe Klaus-Peter Möller: *Liebstöckel und Wacholder. Beobachtungen zur Pflanzensymbolik in Theodor Fontanes »Stechlin« und anderen erzählerischen Werken*. In: *Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin* 24 (2015), S. 10–37, S. 12.

20 Die Schlacht bei Großbeeren wurde von Fontane für seine *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* tatsächlich noch einmal neu thematisiert; die erste Veröffentlichung dieser nun nicht mehr »phantastischen«, sondern historischen Schlachtschilderung erfolgte am 23. August 1881 unter dem Titel *Die Schlacht bei Großbeeren* am 23. August 1881 – dem Jahrestag der Schlacht – in der *Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (Vossische Zeitung)* und wurde dann für die erste Ausgabe des vierten Wande-

rungsbandes *Spreeland* (Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz 1882) vom Autor noch einmal umgearbeitet.

21 Wie Anm. 15, S. 61.

22 Dass Fontane Philipp Wackernagel zumindest im Sommer 1877 – also kurz vor dessen Tod – noch einmal persönlich begegnet ist, wissen wir aus dem oben zitierten Kondolenzschreiben Fontanes an Auguste Wackernagel vom 2. Juli 1877; vgl. auch FChronik, Bd. III, S. 2072. Wahrscheinlicher ist allerdings, da Philipp Wackernagel seit 1861 in Dresden lebte, dass Fontane ihm das Buch mit einem die Gabe begleitenden Brief zugesandt hat.

23 Nämlich folgende: »Meusebach 200 | Chaumontet 259 | Reder 264 | 1776 – 306 | Gesellschaft 363 | Thüme 370–378 | Wilhelm Hensel 383, 387, 393«. Nicht jede dieser Notizen ist so unmittelbar aus den speziellen Interessen Wackernagels zu erklären wie die erste: »Meusebach 200«, welche sich auf Karl Hartwig

Gregor Freih. von Meusebach bezieht, den Fontane auf Seite 200 vorstellt: »Seine bibliographischen Bestrebungen umfaßten das ganze Gebiet von Erfindung der Buchdruckerkunst bis auf die Gegenwart, doch so, dass er dem *Volks=* und *geistlichen Liede*, den Schriften Luther's, vor Allen aber *Fischart's*, so wie den nach seiner Meinung zu sehr verachteten und vergessenen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts einen gewissen Vorrang zugestand. Alle erheblich scheinenden Bücher, welche seine scharfsinnigen Untersuchungen ihn kennen gelehrt hatten, suchte er zu erwerben. So gedieh seine Bibliothek zu einer seltenen Vollständigkeit und zu einem fein gegliederten inneren Zusammenhange.« – Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Dritter Theil. Ost-Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg*. Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) 1873, S. 200.

Aufklärung zu einem Medaillon

Bernd W. Seiler

Wenn ein Tätigwerden aus einem begrenzten Anlass zu einem unerwartet weitreichenden Resultat führt, so ist das immer ein Grund, dem Anlass dankbar zu sein. In diesem Falle waren es zwei mir nachgesagte Fehler, vermeintlich feststellbar in meinem Aufsatz zu *Fontanes Arbeitsumgebung in der Potsdamer Straße*¹ und als solche benannt von Rainer Hillenbrand in seinem Aufsatz zu einem Fontane-Porträt von Wilhelm Wolff.² Der eine Fehler sollte sein, dass ich eine Büste Franz Kuglers, 1856 angefertigt durch den Bildhauer Bernhard Afinger, auf die ich zum Beleg der Verbindung Afingers auch zu Mitgliedern des *Tunnels* hingewiesen hatte³, dem Bildhauer Wilhelm Wolff hätte zuschreiben müssen. Wolffs Büste jedoch, von der ich gar nicht wusste, dass es sie gibt, ist eine andere. Sie ist der Afinger-Büste zwar ähnlich, sogar sehr ähnlich, entstand aber wesentlich später und findet sich nicht in der Nationalgalerie, sondern steht in deren Kolonnadenhof.⁴ Für die Verwechslung hat sich Hillenbrand entschuldigt, doch ist sie für die Resultate meines Aufsatzes auch nicht von Belang.

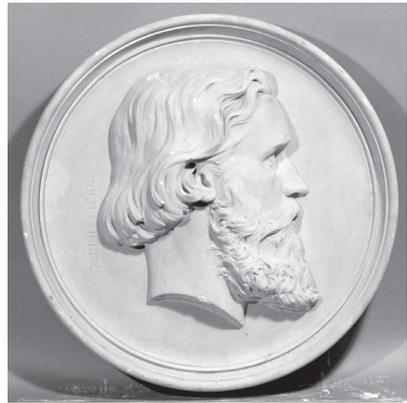
Anders die zweite Beanstandung. Das in Fontanes Arbeitszimmer hängende, von mir als Eggers-Porträt bestimmte Medaillon sei keine Arbeit von Afinger, erklärt er, sondern es stamme wahrscheinlich von Wilhelm Wolff. Seine Begründung: Bei Friedrich Eggers sei von einer »Reihe von Bildnissen« die Rede, die Wolff von Mitgliedern des *Tunnels* angefertigt habe, und so sei über die von Heyse, Merckel und Lepel hinaus, die er nennt, auch das ihn zeigende Medaillon im Arbeitszimmer Fontanes als eines von Wolff anzusehen. Zudem unterschieden sich Afingers Medaillons »in ihrer Silhouettenhaftigkeit stilistisch stark von den plastischeren Werken Wolffs«, denen eben das Eggers-Porträt gleiche, und von einer Verbindung Afingers zum *Tunnel* sei auch »nichts bekannt«.⁵

Was von diesen Argumenten zu halten ist, werde ich noch ansprechen. Da mir die Urheberschaft Afingers wegen seiner Kontakte zu Eggers in keiner Weise zweifelhaft war, wollte ich mir zusätzlich von den Stilunterschieden solcher Porträts einen Eindruck verschaffen. Bei der Suche nach Bei-

spielen unter verschiedenen Begriffen – Porträtmedaillons, Reliefforäts, Bildnismedaillons – stieß ich unversehens auf ein Foto des im Zimmer von Eggers und dann Fontanes zu sehenden Porträts, also auf genau den dokumentarischen Nachweis, nach dem ich für Fontanes Arbeitsumgebung vergeblich geforscht hatte. Es handelte sich um ein Medaillon der Dresdner Staatlichen Kunstsammlungen, ausgewiesen als eine Arbeit von Adolf Donndorf (1835–1916) und laut Inschrift nicht Friedrich Eggers, sondern Wilhelm Lübke (1826–1893) zeigend.⁶ Da an der Identität der Formen ebenso wenig zu zweifeln war wie an der Personenzuschreibung, war klar: Ich hatte mich geirrt.



Das Medaillon Wilhelm Lübkes über einer Tür der Wohnung von Friedrich Eggers (UB Berlin, »Tunnel«-Archiv)



Das Medaillon in der Skulpturensammlung Dresden, ø 49 cm, Tiefe 7,5 cm (ASN 0433)

Erschließbar war aber sofort, wie Eggers in den Besitz eines Lübke-Porträts gelangen konnte. Als Wilhelm Lübke 1846 nach Berlin kam und in der Universität auf den sechs Jahre älteren Eggers traf, erhielt er rasch Zugang auch zu dessen weitläufigem Bekanntenkreis. Das dort vorherrschende Kunstinteresse steckte auch ihn an und führte ihn vom gymnasialen Lehramt weg der Kunstgeschichte zu. 1850 machte ihn Eggers zum Mitarbeiter seines *Deutschen Kunstblattes*, für Lübke ebenso materiell wie beruflich von Nutzen. Er wurde zum zuverlässigsten Beiträger der Zeitschrift und nahm dem flatterhaften Eggers oft auch noch die Redaktionsarbeit ab. »So lange ich in Berlin blieb«, schreibt er in seinen *Lebenserinnerungen*, »standen wir in ununterbrochenem freundschaftlichen Verkehr. Unsere Besuche auf den Ausstellungen, in den Künstlerwerkstätten, unsere Mahlzeiten und

Erholungen, Alles hatten wir gemeinsam.«⁷ Bei seinem Wegzug aus Berlin – 1861 wurde er als Professor von der Berliner Bauakademie nach Zürich berufen – schenkte er deshalb Eggers wahrscheinlich das Medaillon, das dieser dann markant in seiner Wohnung platzierte.

Wie Lübke selbst zu dem Porträt gekommen war, lässt sich ebenfalls aus seinen *Lebenserinnerungen* erschließen. Im Sommer 1854 hielt er sich zu Studienzwecken für mehrere Monate in Dresden auf und bekam auch Zugang zur Werkstatt Ernst Rietschels in der Kunstakademie. Dieser arbeitete damals gerade an dem Weimarer Goethe-Schiller-Denkmal, unterstützt von dem erst 19-jährigen Adolf Donndorf, den er ohne akademische Ausbildung als Schüler angenommen hatte.⁸ Bei diesen Werkstattbesuchen muss Donndorf Gelegenheit gefunden haben, Lübke zu porträtieren, vielleicht der erste ernsthafte Versuch dieser Art überhaupt für ihn, an den sich später viele weitere solche Arbeiten anschlossen.⁹ Das Medaillon zeigt Lübke also im Alter von 28 Jahren, nach der Wertschätzung des Stückes offenbar gut getroffen und von der Barttracht her auch Eggers nicht unähnlich.

Wenn Fontane das Medaillon nach Eggers' Tod 1872 in sein Arbeitszimmer übernahm, so zeigt das eine Verbundenheit mit ihm auch von seiner Seite an. Ihr Umgang miteinander entwickelte sich in den Jahren nach 1852, als man sich in dem *Ellora* genannten Kreis einmal in der Woche traf. Lübke



Wilhelm Lübke (1826–1893),
Frontispiz in seinen *Lebenserinnerungen*



Friedrich Eggers (1819–1872),
1850er-Jahre (Privatbesitz)

gab sich dort wegen seiner Mittellosigkeit den Namen »Irus«, »der Bettler«, war aber wohlgelitten. Neben ihm und Eggers gehörten der Kammergerichtsrat Wilhelm von Merckel und seine Frau zu der Runde, der Schriftsteller Otto Roquette, der Architekt Richard Lucae und der Rechtsanwalt Karl Zöllner. Fontane selbst stand zwar – auch wegen der Jahre in London – immer etwas abseits, doch seine Frau wurde von den Junggesellen als »Ellora-Mutter« bezeichnet und nannte ihrerseits Wilhelm Lübke einen ihrer »Ellora-Söhne«. Im August 1859 unternahm Fontane mit ihm und weiteren Freunden eine Fahrt in den Spreewald, und im September »wanderte« er sogar mit ihm allein für eine Woche durch die Altmark, jeder für sich mit seinen Studien befasst. Nach Lübkes Wegzug aus Berlin setzte sich der Kontakt in Briefen und Besuchen fort. Wie selbstverständlich rezensierte Fontane Lübkes kunstgeschichtliche Bücher und dieser von ihm Gedichte und Romane, und auch noch Lübkes *Lebenserinnerungen*, im Verlag von Fontanes Sohn erschienen, würdigte er – »nicht ganz einfach« – einer Besprechung.¹⁰

Was Fontane von Lübke hielt, ist dennoch nicht leicht bestimmbar. Zwar hat er nicht weniger als acht gereimte »Toaste«, also Gedichte, auf ihn verfasst, doch was er an ihm schätzte, ist ihnen nur vage zu entnehmen. Er lobt seine praktische Klugheit, seinen schnellen Witz, seine Kenntnis auch von »agio und giro«, also von Bankgeschäften, weiß ihn immer gut für das, »was freut, frischt, frommt« und findet ihn »berlinischer« als jeden waschechten Berliner.¹¹ Zu seinem Tod 1893 jedoch schreibt er hintergründig an Georg Friedlaender: »Auch ein Kapitel, aber blos für mündliche Behandlung geeignet.«¹² Zu *Ellora*-Zeiten hatte sich die fünfzehn Jahre ältere Henriette von Merckel an seiner »Naivetät« ergötzt¹³ und ihr Mann zu bewundern erklärt, wie er sich zum Professor und Ehemann »sachte herauf geläppert« hätte.¹⁴ Zumal seine Heirat schuf damals die größte Verlegenheit: Mit 32 Jahren nahm er eine 41-jährige Witwe zur Frau. Einzig Fontane hatte, nach anfänglichen Befürchtungen, »nichts Schlimmes darin finden« wollen. Entweder habe Lübke »eingedenk alter Liebesdienste [...] einfach anständig gehandelt«, oder er habe »die schwache Hülle über die starke und schöne Seele vergessen«.¹⁵ Da sich die Frau dann aber gut in den Berliner Kreis einfügte – besonders Fontanes Emilie gefiel sie¹⁶ –, rückte sich der Umgang mit ihm nach und nach zurecht.

Für Fontanes Verhältnis zu ihm trifft man es wohl am besten, wenn man von guter Kameradschaft spricht. Als unkompliziert, aufrichtig, zuverlässig hatte sich Lübke stets erwiesen, und wenn Fontane ihn auch sicherlich für etwas oberflächlich hielt – »Wer spinnt so brav von seinem Wok / die Bücher ab im dritten Stock«, hatte er schon 1860 gereimt¹⁷ –, so drückte sich darin auch sein Abstand zum Metier der Kunstgeschichte überhaupt aus. Die Kunsthistoriker könnten einem »nachgerade leid tun«, schreibt er 1881 an den *Tunnel*-Freund Moritz Lazarus, nicht auf Lübke bezogen, aber ihn natürlich einschließend. In jungen Jahren hätte auch er einen Kunstprofessor

angesehen, »als ob er wenigstens ein Isis-Priester wäre«, und er hätte ihm das Feinste für einen Magenbitter angemischt, was die Rose'sche Apotheke zu bieten gehabt hatte. Heute würde er ihm nur »einfach einen Gilka einschenken.«¹⁸ Das Lübke-Medaillon in seinem Zimmer bedeutete ihm also nicht – wie die Abbilder von Friedrich dem Großen, Goethe, Rauch, Lenau oder Moltke, die er sonst noch hatte – Bewunderung und Anerkennung einer Lebensleistung, sondern es bewahrte ihm etwas von der anspruchslosen Geselligkeit, die im *Ellora*-Kreis vorgeherrscht hatte. »Unsre kleine Welt hier wurde durch Lübke, der fast vier Wochen hier war, bewegt«, schreibt er im April 1889 an Sohn Theodor, »und rief manche Erinnerung an zurückliegende Jugend herauf.«¹⁹

Ist dieser Teil der Medaillonfrage somit geklärt, bleibt noch etwas zu der Möglichkeit einer Eggers-Porträtierung durch Wilhelm Wolff zu sagen. Dass es eine solche Porträtierung nicht gegeben hat, lässt sich eigentlich schon aus ihrer Nicht-Erwähnung sowohl durch Eggers wie durch Fontane folgern. Friedrich Eggers verwendet in seinem Beitrag zu Wolffs bildhauerischem Werk 1856 im *Kunstblatt* nur wenige Zeilen auf dessen »Aufgaben aus dem menschlichen Gebiet«. Mehr, als dass Wolff sie »mit Glück löste«, äußert er nicht und führt die Reliefs von »P. Heyse, B. v. Lepel, W. von Merckel, sowie eine Porträtstatuette des Seenovellendichters Heinrich Smidt« als Beispiele an.²⁰

Könnte man die fehlende Nennung eines eigenen Porträts hier noch für eine Geste der Bescheidenheit halten, so gilt das für Fontanes Wolff-Artikel nicht. Ohnehin ist dieser Artikel, verfasst für das Lexikon *Männer der Zeit*, weiter nichts als ein Exzerpt aus der Darstellung von Eggers, bündiger formuliert und am Schluss lediglich um drei Arbeiten Wolffs ergänzt, die zum Zeitpunkt des früheren Aufsatzes noch nicht vorgelegen hatten. Fontane nennt von den Reliefporträts »die lebensgroßen Bildnisse der Dichter Paul Heyse, Bernhard von Lepel, Wilhelm von Merckel und des Kapellmeisters Taubert.«²¹ Hätte es auch ein Eggers-Bildnis gegeben, so hätte es an dieser Stelle nachgerade genannt werden müssen, nicht aber stattdessen eins des *Tunnel*-Mitglieds Wilhelm Taubert. »Auch im Menschenantlitz versteht er zu lesen«, lautet Fontanes Formulierung, und das beglaubigte sich immer auch durch den Rang der Modelle. Und auch noch in einer späteren Aufzählung Fontanes, die Hillenbrand zitiert, taucht Eggers nicht auf. »Verschiedene Tunnelianer« seien damals von Wolff porträtiert worden, heißt es in einem undatierten Brieffragment, »Heyse, mein Freund Lepel, ich selbst; ich besitze alle drei – sie sind aber von sehr bescheidenem Werth, weil prosaisch aufgefaßt, trotzdem Wolff sehr geschickt war.«²² Undenkbar, dass ein Eggers-Porträt, mit dem Fontane sogar sein Zimmer geschmückt hätte, an dieser Stelle ungenannt geblieben wäre.

Von diesem logischen Einwand abgesehen gibt es aber auch noch einen Sachgrund für Eggers' Nichtporträtierung durch Wolff, nämlich dass Eg-

gers, wie es auch in Fontanes Äußerung anklingt, den Tierbildner Wolff mehr nur für einen guten Handwerker als für einen Künstler hielt. Die regelmäßigen Vorstellungen von dessen Arbeiten im *Kunstblatt*, so respektvoll sie sich geben, sind selten frei von ironischen Nebentönen, immer ist herauszuhören, dass sich die Tierabbildung für höhere Aussagen nicht eigne. In dem Aufsatz eines Kunstprofessors zu den Tendenzen der Zeit wird 1857 beklagt, dass sich die Bildende Kunst mehr und mehr im bloßen Abbilden erschöpfe, nämlich eine »glaubensleere Romantik und der Naturalismus« dem »strengen hohen Styl« von einst nachgefolgt seien. Man müsse darin einen »ebenso verderblichen als tief betrübenden Schritt zum Verfall dieser Kunst erblicken.«²³ Namen werden nicht genannt, aber Wolff neben anderen mit eben dieser Seite im Register angeführt. Eggers wollte offenkundig sicherstellen, dass die Gemeinten zu identifizieren waren. Und auch noch die Arbeitsweise Wolffs wird abgewertet. Der schon zitierte Bericht über ihn endet mit einem Blick in seine Werkstatt, in der eine »ausgestopfte Möve« von der Decke hängt, während auf dem Boden »Löwen- und Bärenköpfe von Gyps liegen, und zwar, »wie die daran haftenden Haare bezeugen, über der Natur geformt.«²⁴ Eine ausgestopfte Möve und echte Tierhaare an der Gipsform eines Bildhauers – das war nichts anderes als die Entlarvung eines Kopisten.

Eine weitere Bosheit, die auch auf Wolffs Ansehen im *Tunnel* ein Licht wirft, erlaubte sich Eggers, als Wolff schon in Weimar lebte und nur noch gelegentlich in Berlin auftauchte. In einer Rede auf das endende Jahr 1861, in Jamben abgefasst, beanstandet er die sich mehrenden Unsitten bei den *Tunnel*-Zusammenkünften und beklagt auch die Wertlosigkeit mancher der »Späne«, die die Teilnehmer mitbringen. Einzig genannt wird Wilhelm Wolff, Tunnelname Peter Vischer, der anscheinend Zeichnungen seiner damals entstandenen *Sauhetze* hatte vorlegen wollen, aber nicht dazu kam. Das bringt Eggers in die Verse

Gleich wie der letzte Span von *Peter Vischer*

Die kolossale Sauerei, nicht Platz hat

Auf unserm grünen Tisch.²⁵

Wenn das zweifellos auch als Witz verstanden werden konnte und sollte – vermutlich waren die Bögen für den Tisch zu groß –, ist die Häme doch nicht zu verkennen.

So harsch wie Eggers urteilte Fontane über Wolff aber sicherlich nicht. In seinen *Wanderungen* erinnert er zu Fehrbellin daran, dass dort »unser Tierbildner Friedrich Wilhelm Wolff« geboren wurde, »der sich den auszeichnenden Namen der ›Thier-Wolff« erworben hat«²⁶, und in *Irrungen, Wirrungen* geht Botho in der Mittagspause in den Tiergarten, »bis er vor der Wolf'schen Löwengruppe Halt« macht.²⁷ Denkmäler sind allerdings auch in anderen Fontane'schen Werken Orientierungspunkte. In *Cécile* bemerkt Gordon im Tiergarten den »Schaperschen Goethe«²⁸, in *Stine* blickt



Wilhelm Wolff:
Sauhetze. Die
1861 entstandene
Tierplastik wurde
vom Preußischen
Königshaus für das
Jagdschloss Gru-
newald angekauft.
Foto: Wikiwand
commons

Baron Papageno jeden Morgen zuerst auf den »Alten Zieten«, die Statue des nicht genannten Schadow, und im *Stechlin* hat eine Baronin an der Lennéstraße vor ihrem Fenster »den Lessing ganz und den Goethe halb«²⁹, sieht also außer Goethe besonders das Lessing-Denkmal von Otto Lessing.

Statuen, Büsten, Medaillons – dass sie nicht nur Plätze, Parks und Gebäude schmückten, sondern als Miniaturen auch in die Wohnungen Einzug hielten, war außer ihrem Andenkenwert zumal ihrer Preisgünstigkeit zuzuschreiben. Medaillons und Büsten von »Klassikern« oder namhaften Zeitgenossen waren sogar ausgesprochen billig. Bernhard Afinger bot seine Gipsmedaillons von 13 Zentimeter Durchmesser für knapp zwei Mark das Stück an, solche in Elfenbeinmasse für zwei Taler.³⁰ Stücke in Lebensgröße kosteten das Fünffache und mehr, gegenüber einer Gemäldekopie oder gar einem Original aber immer noch wenig. Mit ein paar solchen Stücken oder auch einer Büste oder Statuette konnte man sein Heim also ohne große Kosten bildungsbürgerlich ausstatten. Dass sich auch Wolff, der »Tier-Wolff«, für das »menschliche Gebiet« interessierte, geschah wegen eben dieser Einnahmehancen. Wer schon stellte sich eine *Sauhetze* ins Wohnzimmer! Mit der wachsenden Zahl von Kupferstichen oder Gemälden in bürgerlichem Besitz und erst recht mit der Verbreitung der Fotografie verlor das Abbilden in Gips dann aber an Bedeutung und kam schon im späten 19. Jahrhundert aus der Mode.

Anmerkungen

- 1 Bernd W. Seiler: *Fontanes Arbeitsumgebung in der Potsdamer Straße*. In: *Fontane Blätter* 108 (2019), S. 103–127.
- 2 Rainer Hillenbrand: *Aus einem Brief Fontanes über sein Porträtrelief von Wilhelm Wolff*. In: *Fontane Blätter* 112 (2021), S. 136–139.
- 3 Die 1856 angefertigte Büste Afingers, im Besitz der Nationalgalerie, ist abgebildet unter <https://www.gipsformerei-katalog.de/gf-en/artist/afinger-bernhard/3618/franz-kugler> (Abrufdatum 9.3.22).
- 4 Die um 1870 in Marmor ausgeführte Büste Wolffs ist abgebildet unter <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museumsinsel-berlin/museumsgebaeude/kolonnadenhof/die-buesten-des-kolonnadenhofs/> (Abrufdatum 9.3.22).
- 5 Hillenbrand, wie Anm. 2, S. 139.
- 6 Das Lübke-Medaillon von Donndorf befindet sich in der Skulpturensammlung und ist abgebildet unter <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1235477> (Abrufdatum 9.3.22).
- 7 Wilhelm Lübke: *Lebenserinnerungen*. Berlin 1893 (!1891), S. 159.
- 8 In Lübkes *Lebenserinnerungen* heißt es dazu nur: »Unter seinen [Rietschels] Schülern ragte Adolf Donndorf hervor, welchen ich später als reifen Meister in Stuttgart wieder begrüßen sollte.« In: Ebd., S. 190.
- 9 In dem Werkverzeichnis von Ulrike Fuchs (*Der Bildhauer Adolf Donndorf. Leben und Werk*. Stuttgart 1986) findet sich das Lübke-Medaillon nicht mit aufgeführt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden haben es mit einem

Dutzend weiterer Stücke von Nachkommen der Familie Eggers (Rostock) erhalten. Da es zum Nachlass von Karl Eggers (1826–1900) gehörte, dem jüngeren Bruder von Friedrich Eggers, handelt es sich höchstwahrscheinlich um eben das Exemplar, das zunächst in dessen Wohnung und dann in der Wohnung Fontanes hing. Karl Eggers dürfte es nach dem Tod Fontanes dem Nachlass seines Bruders wieder hinzugefügt haben. Dass Wilhelm Lübke bei Donndorf in Dresden ein zweites Exemplar bestellt und dieses Fontane geschenkt hat, ist gleich aus mehreren Gründen nicht anzunehmen. Weder wird Lübke sich eine solche Nachbestellung erlauben, noch wäre Fontane im *Ellora*-Kreis für ein solches Geschenk besonders infrage gekommen. Fontane hätte das vielmehr sogar als aufdringlich empfinden können. Es gibt auch keine Äußerung von ihm, die darauf schließen lässt.

10 Theodor Fontane an Karl Zöllner, 9. 6. 1891. In: HFA IV, 4. 1982, Nr. 134. Die Besprechung erschien in der *Vossischen Zeitung* vom 21.6.1891. In: NFA XXIII/2. 1970, S. 614–616.

11 Die Toaste auf Wilhelm Lübke sind gesammelt wiedergegeben in: GBA *Gedichte*. Bd. 3. 1995. Die angedeuteten Aussagen verweisen auf die Toaste *Zum 17. Januar 1860*; *Zum 28. März 1861* und *Zum 17. Mai 1875*. Ebd., S. 107; 131 f., 224 f.

12 Theodor Fontane am 10.4.1893 an Georg Friedlaender. In: Theodor Fontane: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. von Walter Hettche. Frankfurt a. M. 1994, Nr. 194.

13 Henriette von Merckel an Emilie Fontane am 9.10.1857. In: *Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel*. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin 1987, Nr. 49.

- 14 Wilhelm von Merckel an Theodor Fontane am 28.6.1858. In: Ebd., Nr. 96.
- 15 Theodor Fontane an Henriette von Merckel am 14.12.1857. In: Ebd., Nr. 60.
- 16 Emilie Fontane an Clara Stockhausen am 21.7.1878. In: *Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz*. Hrsg. von Regina Dieterle. Berlin 2002, Nr. 14.
- 17 Theodor Fontane: *Toast auf Wilhelm Lübke. Zum 17. Januar 1860*. In: GBA *Gedichte*. Bd. 3. 1995, S. 107; vgl. auch S. 487 f.
- 18 Theodor Fontane an Moritz Lazarus, 19. Dezember 1881. In: HFA IV, 3. 1980, Nr. 158.
- 19 Theodor Fontane an Theodor Fontane jun., 16.4.1889. In: HFA IV, 3. 1980, Nr. 654.
- 20 Friedrich Eggers: *Wilhelm Wolff (Künstler und Werkstätten VII)*. In: *Deutsches Kunstblatt* 7 (1856), S. 144–146.
- 21 Theodor Fontane: *Wilhelm Wolff*. In: NFA XXIII,1. S. 457–460. Außer dem Reliefporträt von Taubert nennt Fontane zusätzlich noch Wolffs Kugler-Büste und eine Statue der Gemahlin des Großen Kurfürsten, Luise Henriette, für die Stadt Oranienburg.
- 22 Theodor Fontane an Unbekannt o.J. Zitiert nach Hillenbrand, wie Anm. 2.
- 23 J. H. Koopmann: *Die deutschen Malerakademien*. In: *Deutsches Kunstblatt* 8 (1857), S. 161 f.
- 24 Friedrich Eggers, wie Anm. 20, S. 146.
- 25 Friedrich Eggers: *Ansprache im Literarischen Verein Tunnel über der Spree 1861*. In: *Theodor Fontane und Friedrich Eggers: Der Briefwechsel*. Hrsg. von Roland Berbig. Berlin/New York 1997, S. 425 ff.
- 26 Theodor Fontane: *Fehrbellin*. In: GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 6: *Dörfer und Flecken im Lande Ruppin*. 1994, S. 37–45, hier S. 38.
- 27 Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 10. 1997, 7. Kapitel, S. 43. Von dem Plan zu der 1878 aufgestellten Löwengruppe hatte Eggers schon 1856 bei seinem Besuch der Werkstatt Wolffs erfahren und eine Zeichnung von Karl Arnold (1793–1874) als Vorlage dafür abgebildet. Siehe Anm. 20, nach S. 150.
- 28 Theodor Fontane: *Cécile*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 9. 2000, 17. Kapitel, S. 134.
- 29 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2001, 11. Kapitel, S. 128.
- 30 Afinger bot Medaillons mit den Porträts seiner Künstlerkollegen Rauch, Cornelius und Kaulbach sowie eins von Alexander von Humboldt für 15 Silbergroschen das Stück an. Acht Silbergroschen waren eine Mark, nach heutigem Wert etwa zehn Euro. Zwei Taler waren sechs Mark.

Rezensionen

Michael Maar: *Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur.*

Hamburg: Rowohlt 2020. 655 S. € 34

Das hier anzuzeigende Buch gehört zur eher seltenen Spezies wissenschaftlicher Unterhaltungsliteratur. Leidenschaftlichen Lesern, Literaturhistorikern und Leuten, die gern über sprachlich-stilistische Feinheiten nachdenken, bietet es pures Vergnügen; für die Rezensentin erwies es sich, während sie mit einem grippalen Infekt zu Bett lag, als veritabler Page turner.

Einen metaphorischen Missgriff als Titel eines Buches über Stil zu wählen, zeugt von einiger Selbstironie. Insofern ist die aus der Figurenrede in Eva Menasses Debütroman *Vienna* entlehnte »Schlange im Wolfspelz« eine gute Einstimmung auf den Ton und die Haltung, mit denen Michael Maar »das Geheimnis großer Literatur« verhandelt. Den roten Faden des Buches bildet die Frage: Was ist (guter) Stil? Das einleitende Kapitel nähert sich dieser Frage systematisch, gleichwohl einfalls- und anekdotenreich, und kommt zu dem vorläufigen Schluss, Stil sei mit Takt verwandt, mit einem Gespür für das *aptum*, und habe mit Rhythmus und Musikalität mindestens so viel zu tun wie mit Regeln und Definitionen. Leo Perutz, erfährt man später mit einiger Überraschung, »schrieb eine Seite bis zu vierzig Mal um und zerriss jede, bei der ihm nur eine rhythmische Schwäche auffiel« (S. 325).

Der individuelle Stil eines Autors, einer Autorin ist eine Art DNA und wird von seiner oder ihrer Biografie, seinen oder ihren Erfahrungen mit geformt – *le style est l'homme-même*, um es mit Buffon zu sagen. Oft, aber durchaus nicht immer ist der Stil eines Autors deutlich wiedererkennbar; die Probe darauf kann man mit »Literaturquiz I und II« machen, die als Challenge für den Leser ins Buch eingestreut sind. Wie der Versuch der Rezensentin ergab, sind sie durchaus lösbar, warten aber doch mit mancher Überraschung auf.

Stil hat mit Präzision des Denkens zu tun. Stil entsteht durch Einfälle, durch die »kleine überraschende Abschweifung vom protokollierten Weg« (S. 24), und vor allem durch Verzicht auf Phrasen. Vom Jargon unterscheidet den Stil die Tatsache, dass er nicht schulbildend wirkt und nicht geprägt ist durch die Übernahme definierter Begriffe und eingeschliffener Wendungen. Schlimmer noch als der Jargon ist laut Maar das dem »geschmacksarmen, plastikverpackten Graubrot« verwandte »Graudeutsch«, und hier legt man als wissenschaftlich Schreibende erschrocken die Ohren an: »Es zeichnet sich aus durch viele, langweilige, latinisierende Fremdwörter; kein originelles Verb; wenn Bilder, dann nur die abgegriffensten, Münzen ohne Prägerand. Fast alle akademischen Publikationen zermalmen oder zelebrieren dieses Graubrot, dass es eine Art hat. Es sind graue Begriffsbrocken, die sich aufeinander türmen; Klapperbleche, mit denen man nicht Spatzen, sondern Leserschwärme verscheucht.« Am anderen Ende der stilistischen Skala sieht Maar das »tortenhaft Überschmückte, Überzuckerte, das, was

man im Englischen *overwritten* nennt. [...] Die Wörter sind wie eine reflektierende Scheibe vor den Sachen. Sie stören bei dem Transfer-Akt, das gelesene Wort möglichst lichtschnell in eine Vorstellung zu verwandeln« (S. 32).

Stil ist indes nicht alles: Jemand kann ein großer Autor sein, ohne ein guter Stilist zu sein, und umgekehrt. »Joseph Conrad wird nicht wegen seines Stils gelesen wie Henry James (der zumindest im Spätwerk wohl eher trotz seines Stils gelesen wird). In Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* finden sich auf fünfhundert Seiten zwei neu gesehene Metaphern und fast kein überraschendes Adjektiv, trotzdem ist es ein großes, bewegendes Zeitzeugnis« (S. 19).

Die folgenden Kapitel, betitelt »Im Weinberg«, »Die Instrumente zeigen«, »Die Bibliothek«, »Kürzestausflug: Lyrik«, »Das Pikante und der Spaß der Welt«, sind ein Parcours durch die deutschsprachige Literatur des späten 18. und 19. bis 21. Jahrhunderts; ein Parcours in dem Sinne, dass der Autor nicht chronologisch oder nach Gattungen, sondern sprunghaft und assoziativ vorgeht und der Leser ihm vergnügt und nie – oder sagen wir, höchst selten – gelangweilt folgt. Michael Maar läuft, gleitet und springt mit der Spontaneität, dem Schwung, der Lust eines passionierten Lesers und Kritikers, zugleich mit der Trittsicherheit und Ausdauer eines erfahrenen Philologen, Romanciers und Essayisten. Es geht vornehmlich um Prosa, aber nicht ausschließlich um fiktionale Texte, und keineswegs nur um die sogenannte hohe Literatur: Nietzsche, Schopenhauer und natürlich Freud kommen als Stilisten ebenso zu Ehren wie Marie-Luise Scherer mit ihren Reportagen oder Hildegard Knef mit ihren Memoiren. Kenntnissreich und unterhaltsam, oft sehr witzig, oft auch stilistisch den Inhalt spiegelnd wird analysiert, ohne Scheu vor subjektiven Urteilen und ohne Respekt vor großen Namen.

So erhält zum Beispiel *Heinrich von Ofterdingen* mit guten Gründen schlechte Noten, trotz Novalis' »Aperçus und Fragmenten und all seinem Blütenstaub« (S. 197): »Als Stilist ist Novalis – gegen Hebel, gegen den Titan Jean Paul, gegen Joseph von Eichendorff, gegen Brentano, gegen Rahel Varnhagen, gegen Kleist erst! – ein unendlich liebenswürdiger und rührender Tropf« (S. 198 f.), heißt es im Romantik-Kapitel (das, zum Bedauern der Rezensentin, zwar Abschnitte über all die Genannten, aber nicht über E. T. A. Hoffmann enthält). Nicht besser ergeht es Hölderlin als Autor des *Hyperion*: »Anders als der *Faust* ist *Hyperion* komplett ironiefrei; dafür getränkt von Selbstmitleid. [...] Romanprosa war letztlich nicht Hölderlins Sache, so wenig wie das Dramatische in seinem *Empedokles*. Ganz anders die Lyrik, das lange Gedicht in freien Rhythmen – ha! hier übertraf er alle Zeitgenossen und errang die literarische Ewigkeit, nach der es ihn so glühend verlangte. *Hälfte des Lebens* und *Brod und Wein* hätten eben weder Goethe noch Schiller verfassen können« (S. 201 f.). Eine eingehende Besprechung von Storms *Schimmelreiter* schließt mit einem unverblühten Fazit: »Das leicht Zwanghafte an Storm, das Hypochondrisch-Halbverklemmte bei beträchtlichem libidinösen Unterstrom, hat eine künstlerisch bedenkliche

Folge. Die Subtexte quellen über. Aber die Novelle benetzt kein Tröpfchen Humor« (S. 233). Hat er damit nicht eigentlich recht – aus der Perspektive des Lesers gesehen, sosehr die Labyrinth des Subtexts die detektivische Spürfreude literaturwissenschaftlicher Interpreten befriedigen?

Da, wie gesagt, für Maar Stil immer in Verbindung mit der Biografie steht, erfährt man viel Interessantes, aber nie Erschöpfendes über Lebenszusammenhänge und -zufälle verschiedenster Autorinnen und Autoren. Die klug gewählten Leseproben und originellen Handlungsresümés erzeugen überdies eine große Lust, unbekannte Bücher zu entdecken und bekannte wiederzulesen. Die Rezensentin tauchte, als der Infekt überstanden und das Buch zu Ende war, mit einer umfangreichen Liste aus dem Schlafzimmer auf, die ihr seither viele weitere Leseerlebnisse beschert hat. Ihr persönlicher Favorit unter den Neuentdeckungen ist Ulrich Bechers 700-Seiten-Roman *Murmeljagd* (spielend 1938, mit Rückblenden in die Jahre 1934, 1916 und weiter, weitgehend unbeachtet erschienen 1969, neu aufgelegt 2020), den sie in wenigen Tagen atemlos verschlang, obwohl sie im Allgemeinen keine Freundin einer wilden, polyphonen, spätexpressionistischen Sprache ist.

Der »Magie« von Kafkas unpräzise, gleichwohl unverwechselbarem Stil geht Maar geduldig forschend auf den Grund und liefert dabei ein Close reading mehrerer Szenen aus *Der Verschollene*. Er vergleicht den Stil der beiden Mann-Brüder; Thomas Mann – über den er einst promovierte – wird als Essayist (*Bruder Hitler*) ebenso gewürdigt wie als Erzähler (*Joseph und seine Brüder*, *Felix Krull* und *Der Zauberberg* vor *Doktor Faustus*). Als Stilist werde er nicht über-, sondern unterschätzt, weil sein Stil leicht parodierbare Elemente enthalte. Nicht als Essayisten, aber als Romancier stellt Maar ihm Heimito von Doderer gleichrangig an die Seite, vor allem mit *Die Wasserfälle von Slunj*. Überhaupt liegt ein starker Akzent auf der österreichischen Literatur: Stifter, Musil, Joseph Roth natürlich, aber auch Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählungen werden mit viel Gespür, Christine Lavants Lyrik enthusiastisch besprochen, und zu Alexander Lernet-Holenia heißt es treffend: »Wenn es einen Club der unterschätzten Dichter gäbe, Lernet-Holenia wäre ihr Ehrenvorsitzender« (S. 316). Ebenso widerfährt der Schweizer Literatur Gerechtigkeit: Gotthelf, immer wieder Gottfried Keller (»Kühle hat dem Stil noch immer aufgeholfen, und Keller, der Zwerg, ist unter den Stilisten ein Gigant«, S. 240), Robert Walser, und, unter unseren Zeitgenossen, Gertrud Leuteneggers *Panischer Frühling* werden kundig und verlockend vorgestellt. Auf dem Feld der Gegenwartsliteratur finden sich auch Abschnitte zu Herta Müller, Undine Gruenter, Wolfgang Herrndorf, Walter Kappacher, Botho Strauß, Daniel Kehlmann, Navid Kermani, Clemens J. Setz und anderen.

Und nun schlägt die Stunde der Wahrheit: Wie hält er's mit Fontane? »Vieles an Fontane ist entzückend« (S. 150), schreibt er, und: »Nichts gegen Fontane! Nichts vor allem gegen seine Erinnerungen *Meine Kinderjahre*

und nichts gegen *Vor dem Sturm*, nichts gegen *Irrungen, Wirrungen* oder gar *Effi Briest*« (S. 152). O je, denkt man bei dieser Einleitung, und alsbald zeigt sich: Michael Maar steht Fontane kritisch gegenüber, und zwar aus zwei Gründen. Der erste lautet, in Anspielung auf Fontane selbst, nämlich auf dessen Keller-Rezension: »Schwierig wird es dann, wenn ein realistischer Roman vorgibt, seine Figuren glaubwürdig sprechen zu lassen, der Leser es ihm aber nicht abnimmt. [...] es ist der Fontane-Ton, dem er seine ganze preußische Gotteswelt überliefert [...] genau das, was als seine Stärke gilt, ist auf Dauer seine Schwäche: die Kunst der wörtlichen Rede. Alle Figuren sind hoch sprachbewusst und kommentieren beständig ihre eigene Wortwahl und Ausdrucksweise [...], klopfen die Sprache auf Phrasen und hohle Konvention ab, sie lassen sich sprachlich kein X für ein U vormachen und sind immer erst einmal ironisch. Und alle tun es auf die gleiche Art. Es wäre ein Leichtes, aber auch Müßiges, Stellen zu montieren, bei denen sich unmöglich unterscheiden ließe, ob sie von Dubslav oder Czako oder Wolde- mar, ob sie von Frau von Gundermann oder von Melusine gesprochen (respektive: gelacht) werden. Oder auch vom alten Briest. Sie alle klingen nach *their master's voice*« (S. 149, 152). Der zweite Grund ist Fontanes »Schwäche für die Sentenz«, exemplifiziert an Dubslavs Sterbeszene: »Das Ich ist nichts – damit muss man sich durchdringen. [...] In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn. [...] Das Leben ist kurz, aber die Stunde ist lang.« [...] Seufzt man so auf dem Sterbebett? Ergreifend oder doch wieder zu wohltemperiert und harmlos proverbial? Die dauerhaft mittlere Temperatur bei Fontane, bei dauerhaft dahinplätschern- dem Gerede, das macht ihn *à la longue* so leicht ausrechenbar wie schwer ermüdend« (S. 151). Ein selten gehörtes, auch ein hartes Urteil, aber er hat da einen Punkt. Nicht wahr?

Christine Hehle

Cornelia Zumbusch: Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert.

Berlin: J. B. Metzler 2021. 301 S. € 64,99

Wenn ein Buch über »Vorgeschichte« mit dem beginnt, »was keine Geschichte ist«, scheint es sich selbst ins Wort zu fallen, denn steckt nicht in jeder Vorgeschichte schon eine »Geschichte? Und auch der Haupttitel meint eigentlich nichts anderes, denn er zitiert eine Ankündigung Lenardos (aus *Wilhelm Meisters Wanderjahre*), der etwas erzählen will, was »keineswegs ein Liebesverhältnis« ist, wohl aber »das wunderlichste Verhältnis von der Welt«, also auch eine Geschichte. Der scheinbare Widerspruch löst sich auf, sobald die Doppeldeutigkeit von »Vorgeschichte« als Grundbegriff der Erzählordnung und der Altertumskunde bewusst wird.

Der poetologische Begriff der Vorgeschichte ist spätestens seit Eberhard Lämmerts *Bauformen des Erzählens* (1955) präsent; Peter Pütz hat ihn kristallklar als *Technik dramatischer Spannung* (1970) identifiziert, wodurch *Zeit im Drama* reguliert wird. Bald darauf legte Dietrich Weber eine *Theorie der analytischen Erzählung* (1975) vor, und schließlich führte Gérard Genette den Begriff der Analepse in *Narrative Discourse* (1980) ein, den auch Cornelia Zumbusch leitmotivisch verwendet, wenn es gilt, nach Lasswellschem Fragemuster anzuzeigen, wie, wann und wozu (vgl. S. 16) Vorgeschichten in Epos und Roman mitspielen und was sie bewirken.

Aber ›Vorgeschichte‹ soll eben auch ›Prähistorie‹ bedeuten, Ur- und Frühgeschichte, deren Begründung im 19. Jahrhundert stattfand und in vielfältiger Weise bei der literarischen Konzipierung von Vergangenheit im Plusquamperfekt mitwirkte, selbst aber insofern ›literaturfern‹ ist, als sie ihren ›dunklen‹ Gegenstand aus vorliterarischen Quellen und bloß ausgegrabenen Dingen eher ›ahnend‹ gewinnen muss (Dinge, die freilich schnell Zeichenwert erhalten und also auch ›erzählen‹ können). So bündelt Zumbuschs Arbeit erzähltechnische, archäologische und epistemologische Erkenntnisinteressen.

Und noch etwas kommt hinzu: ›Vorgeschichten sind Inkubatoren der Fiktion‹ (S. 3), sie klären also nicht nur auf, sondern befördern das ›Als ob‹, sie stoßen von außen etwas an, geben ›Anstoß‹. Mehr noch, ›Vorgeschichte‹ könnte sogar jenen Bereich einkreisen, der aus der Hauptgeschichte ausgeklammert bleiben muss, weil in ihr zur Sprache kommt, was nicht erzählt werden darf und deshalb ›keine Geschichte ist‹, oder genauer, was nicht verschriftlicht wurde und nur ›mündlich‹ kursierte. Ob sich das belegen lässt?

Vorgeschichten als Rückgriffe im Gang der Erzählung geben der Geschichte ihre Interpunktion: Sie justieren ihren Anfang, worauf Studien über mehrfache Anfänge vieler Romane (Geppert 1994, Lampart 2002) schon hingewiesen haben; sie stellen Weichen für das sei's glückliche, sei's katastrophale Ende, und sie rhythmisieren durch ihre Platzierung an unterschiedlichen Stellen der Erzählung deren Gang und Atem. Doch Vorgeschichten dienen nicht nur der Geschichte, sondern verändern sie auch. Prähistorisches klingt teils rätselhaft, teils authentisch und reizt allerlei ›Medien‹ zu raunender Kunde. Es meint ein Weitentferntes, das infolge mannigfacher ›Faltungen‹ auch wieder nah heranrückt und mit dem Unbewussten innig verschlungen ist. Als Urgeschichte beansprucht sie ein geradezu aristotelisches Wissen vom Anfang, das von den unweigerlichen Auftritten der Vorgeschichte prompt ›überholt‹ wird. All dem, was nicht wenig ist, wendet sich Zumbuschs Arbeit energisch zu.

Nach einleitenden Bemerkungen (›Was keine Geschichte ist‹) rücken unterm Stichwort Prähistorie die ›Vorgeschichte und ihre Disziplinen‹ in den Blick: Die Übersicht beginnt mit Schlözers Verbannung der Vorgeschichte aus der Historiographie, weil es für diese dunkle ›Unzeit‹ kaum

schriftliche Quellen gibt, und Herders Aufwertung des biblischen Schöpfungsberichts als poetische Nachricht über urgeschichtliche Begebenheiten konzentriert sich dann auf die empirisch vorgehende Vorgeschichtsforschung im 19. Jahrhundert (Cuvier, Darwin, Tyler, auch Bachofen) und konturiert darüber hinaus das Verständnis von Urgeschichte als Tiefengeschichte bei Freud, Benjamin, Horkheimer und Adorno. Nicht alles davon wird in den späteren Kapiteln aufgegriffen; aber es bleibt als entfalteter Hintergrund nützlich.

Das anschließende Kapitel informiert unter den Leitwörtern »Episodik und Analeptik« über »Vorgeschichte als Erzählform«. Trotz eher spärlicher Belege wird der Bogen von Aristoteles bis Genette geschlagen, um den Stellenwert des analeptischen Erzählens in einer Poetik der Vorgeschichte zu konturieren. Die Poetiken des 19. Jahrhunderts werden übersprungen; sie bieten wahrscheinlich nichts Eigenes. Dennoch fällt ihr Fehlen auf. Homers Epen, die *Odyssee* zumal, bieten gewiss eine werkinterne Poetik der Vorgeschichte, die mit vollem Recht als »produktive Matrix« (S. 109) für alle abenteuerlichen Nachfolger von der *Aithiopika* bis in die Gegenwart gelten kann. Zumbusch rekonstruiert dieses Modell mit hoher Aufmerksamkeit und vielen guten Beobachtungen. Charakterisiert wird der Homerische Erzählstil als analeptisches Erzählen (achronologisch, anachron, rückwärtschreitend, mäandernd sind Synonyme), das als »ordo artificialis« vielfach nachgeahmt wurde, während das gegenteilige Erzählen, das bloß linear und »ab ovo« (der Ausdruck widerlegt sich selbst) verfährt, lange als kunstlos galt, aber in der Moderne wieder auflebt. Zumbusch setzt voraus, dass auch im 19. Jahrhundert Homers Erzählweise als »analeptisch« wahrgenommen wurde. Das stimmt nicht ganz, fordert doch Rudolf von Gottschall in seiner *Poetik* (1893) die »Notwendigkeit einer stetigen Entwicklung« (Bd. II, S. 128), obwohl er die Neigung der Epiker für »Einschachtelungen des Früheren in das Spätere« kennt. Mehr noch: Auch in der Homerforschung wird die Auffassung vertreten, dass »das stetig vorwärts schreitende Geschehen [...] notwendig als lineares stilisiert« werde (Harald Patzer 1996, S. 93). Das weiß Zumbusch natürlich (S. 81, F 86), glaubt aber, es im Einklang mit der übrigen Forschung beiseitelassen zu können. Doch wie steht es mit dem so genannten retrograden Erzählen? Weder wird die Kausal- noch die Zeitfolge umgekehrt; auch in der Unterwelt stockt die Zeit nur dank des listenreichen Erzählers. Ernst zu nehmende Zeitbiegungen sind erst viel später vernünftig erzählbar. Nur wenn man Homers nachgeholte Vorgeschichten auf eine einzige Zeitebene projiziert, entsteht der Eindruck des nicht sukzessiven Erzählens.

Der Schwerpunkt von Zumbuschs Buch liegt in den drei Interpretationskapiteln, die nach Maßgabe der bis dahin entwickelten Heuristik dem Verlauf des analeptischen Erzählens im Bann der Vorgeschichtsforschung und unter dem Eindruck des vordringenden linearen Erzählens textnah

folgen. Da es sich um »Fallstudien« (S. 15) handelt, mag die Frage nach den Kriterien der Auswahl nicht vordringlich sein. Es fällt aber schon auf, wie bedeutende Werkgruppen, die sich um »Vorgeschichte« drehen, leichten Herzens ausgeklammert werden (die »verwilderten« Romane der Romantik, Kriminal- bzw. Detektiv Erzählungen, Scotts Waverley-Novels mit ihrem eigenen Vorgeschichtsbegriff). Und hat der *Tristram Shandy* in Sachen Vorgeschichte nichts zu sagen?

Der anaphorisch angeordnete Interpretationsteil – »Vor dem Roman« (Goethe) – »Vor dem Subjekt« (Stifter) – »Vor der Moderne« (Fontane) – kann hier nicht in gleicher Ausführlichkeit referiert werden. Bei Goethe trägt die Offenlegung der Vorgeschichten noch viel zur Lösung der teils liebesabenteuerlichen Konflikte im Gefolge der *Aithiopika* bei. Ermöglicht wird sie durch jene rechtzeitige Anagnorisis vorgeschichtlicher Verhältnisse, die seit alters in Tragödie, Epos und Abenteuerroman den glücklichen Ausgang herbeiführt. Natürlich können Enthüllungen auch verstören und vernichten. Am Geschick des jungen Felix werde deutlich, dass »dessen Geschichte noch zu erzählen wäre. Der retrogradierende Text endet mit einer symbolischen Schleifenbildung an einen neuen Anfang« (S. 162). Bei Stifter dienen Vorgeschichten oft als Warnexempel. Zugleich aber wecken sie die Neugier und das Bestreben, sie aus der Tiefe des Schutts zu bergen, um sich der eigenen Herkunft zu vergewissern und über den Tag hinaus im Einklang mit den Vorgängern – aber noch nicht an ihrer »Kette« (Sohns 2004) – leben zu können. Alle Ausführungen wecken das Interesse und sprechen die Goethe- und Stifterphilologie gleichermaßen an.

Der Sprung von Stifters erphantasierter eigener, nahezu pränataler Lebens(vor)geschichte (*Mein Leben*) zu Fontanes Lebenswelt ist groß und wäre mit Blick auf *Meine Kinderjahre* vielleicht auszumessen gewesen. Vorgeschichten gibt es genug, auch Uraltes begegnet: im Harz (*Cécile*), auf Rügen (*Effi Briest*) oder in Kloster Wutz (*Der Stechlin*). Meistens scheint sich zu bewahrheiten, dass man mit erzählten Geschichten »etwas will«. Kaum ein Ding oder eine Person, denen man nicht eine Geschichte »anhängen« kann, das mögen Anekdoten als Geschenke sein, Motive bei der Wohnungswahl oder Aufklärungen, die das Leben verdüstern.

Ihren Einstieg in Fontanes vorgeschichtenreiche Welt wählt Zumbusch bei Fontanes »erstem Roman« (S. 216) *L'Adultera*. Hier entdeckt sie »Gesetze der Vorgeschichte« (S. 217) schon im Gespräch Melanies mit Christel, der alten Dienerin (15. Kap.). Was diese von den Vernezobres erzählt, klinge wie ein Bericht »aus einer weit zurückliegenden Zeit«. Zugleich entpuppe sich die Erzählerin, die »nebenan« das Trennungsgespräch des Ehepaars hört, als eine »offenbar an Türen lauschende[] und das Gehörte weitertragende[]« (S. 217) Person. Das tut sie eigentlich nicht und ihr »Weitertragen« hat einen ehrenwerten Grund. Aber benannt werden soll eine »erzählerische Matrix«, die »Fontane in seinen Romanen durchspielen« wird. Mit »Matrix«

ist die Gepflogenheit gemeint, die Vorleben weiblicher Figuren »in den gesellschaftlichen Kommunikationskanälen des Klatschs und der Kolportage zur Geschichte« (S. 218) auszugestalten. In dieses Kanalsystem sind selbstverständlich auch die Zeitungen eingebunden. Dies als stimmig vorausgesetzt, wäre allenfalls noch zu prüfen, inwiefern zutreffen kann, dass Fontanes Ehebruchromane »sich in immer neuen Variationen an Goethes *Die Wahlverwandtschaften* entlangschreiben« (S. 215).

»Vor den Hohenzollern« heißt das erste der beiden Kapitel, die sich Fontanes »zweite[m] Roman« (!) *Cécile* zuwenden. Somit ist von Anfang an klar, dass dieser »Roman einer Vorgeschichte« (S. 224, F 33) private und politische »Vorgänge« aufeinander bezieht. Inwiefern damit zugleich »Prähistorie« gemeint ist, mag fraglich bleiben. Die »prähistorische« Aufmerksamkeit gilt dem Privatgelehrten Eginhard Aus dem Grunde, dem »Urnenbuddler« mit seiner Vorliebe für die Askanier. Das sind doch eher historische Figuren, und so, wie der »Urnenbuddler« erscheint, ironisiert die Bezeichnung einen dilettantischen Sammler. Cécile, so heißt es, um den politischen Akzent ihrer Vorgeschichte zu betonen, fühle sich als Schlesierin im preußisch dominierten Kaiserreich von ihrer eigenen Vergangenheit »abgeschnitten«. Wird das ihrem Selbstverständnis gerecht, wenn sie sich im »Treue«-Gespräch mit dem Privatgelehrten als »fester Braunschweiger« ausgibt, aber unter veränderten Verhältnissen »loyaler Preuße« sein könnte? Ohnehin scheint für Zumbusch Céciles Schicksal weniger vom »prähistorischen Konkurrenten der Hohenzollern« (S. 227) abzuhängen als von der gegenwärtigen »geselligen Unterhaltung«. Nicht was in der Vorgeschichte geschehen ist, zählt, sondern was im »pathogene[n] Gerede« (ebd.) wiederholt wird. Es ist also die »Wiederholung«, die das Vorgefallene schädigend reaktiviert, statt im Akt der »Wiedererkennung« rechtzeitig das Vergangene ruhen zu lassen. Zumbusch glaubt, sich auf Céciles Worte – »daß mir Ihr Wiedererscheinen eine Wiederholung nicht ersparte« – berufen zu können, übersieht aber, dass Cécile mit »Wiederholung« das meint, was sie schon einmal Gordon gesagt hat, und nicht das, wovon St. Arnaud im Brief als Wiederholung spricht.

Die Vorgeschichten, in deren Bann Effi steht, sind in erster Linie die frühe Liebe zwischen Innstetten und ihrer Mutter sowie die Chinesengeschichte. Beide Geschichten sollen sich »erstaunlich genau« (S. 234) entsprechen, weil »im Chinesenspuk nicht nur Innstetten, sondern auch Effis Mutter« (S. 234) wiederkehren. Unter der Hand verwandelt sich der »Chinesenspuk in eine »wiedergängerische Braut« (S. 235) mit Nina als jener im *Stechlin* besungenen Todkranken (hierzu Karl Pestalozzis Studie im *Keller-Fontane-Band*, 2006) und gleich darauf in die »weiße Frau«, von der Effi in einem Reisehandbuch liest. Überdies sollen die drei »goldenen Stäbchen« (HFA I/4, S. 292) des Stuhls, auf den sich die Mutter am Krankenbett ihrer Tochter setzt, den »drei Stühle[n] des Kessiner Spukzimmers« (S. 235), das

Effi ihrer Mutter zuweisen möchte, entsprechen. Das stimmt aber nicht ganz, denn die »drei Binsenstühle« (HFA I/4, S. 61) stehen in einem der vier einfenstrigen Zimmer, während Effi daran denkt, die Mutter in das eine jener beiden Fremdenzimmer unterzubringen, zu denen der so genannte »Saal« (HFA I/4, S. 61 u. ö.) umgebaut werden könnte. Die vielleicht bedrohliche Gegenwart der Mutter hängt nicht an solchen Einzelheiten, könnte aber anders begründet werden.

Als dramatische Vorgeschichte erweist sich nach Zumbusch die Gegenwart der zu Romanbeginn geschlossenen Ehe, die scheinbar glücklich verläuft, im Rückblick aber einerseits als längst vergangene Epoche auf einem fernen Stern wahrgenommen, andererseits als nach wie vor aktuelles Motiv für Duell und Scheidung bewertet wird. Wieder verursacht das »Gerede« alles. Und natürlich beeinflusst es das Verhalten Innstettens. Aber Innstetten entscheidet sich fürs Duell nicht deshalb, weil »ein anderer von ihr [der Ehebruch-Geschichte] erzählen könnte« (S. 244). Nicht der drohende Umlauf einer neuen »Geschichte« lässt ihn handeln, sondern die elementare »Komödie«, das gesellschaftliche »Spiel« mit und ohne Worte. Gewiss richten persönliche und mediale »Klatschbasen« (dazu unbedingt Hannelore Schlassers Beitrag in *Boccaccio und die Folgen*, 2006), sei's in der Novelle, sei's in der Konversationskomödie, erheblichen Schaden an. Aber nicht »Klatsch« muss Innstetten fürchten, sondern sein eigenes Bewusstsein. Das hebt ihn heraus aus der Masse der modernen Duellanten um nichts und wieder nichts. Ihn am Ende Trost suchen zu lassen bei »Klatschgeschichten« (S. 248 f.), scheint mir trotz Wüllersdorfs Empfehlung kein Bestandteil von Innstettens »Nachgeschichte« zu sein.

Eine weitere Vorgeschichte rückt im folgenden Kapitel als »Dunkel der Vorzeit: Weiblichkeit und Prähistorie« in den Vordergrund. Es geht um »das eigentlich nicht besprechbare Begehren der Frauen« (S. 253) und um ein »prähistorische[s] wie ethnologisch weit entfernte[s] Frauenrecht« (S. 254), das in Effis »Beichte« (S. 252) anklinge (Innstettens Mangel an »rechter Liebe« betreffend). »Beichtet« sie so?

Im *Stechlin*, wo auffallend oft auf die Uhr geschaut wird, beobachtet Zumbusch eine konsequente »Austreibung der Vorgeschichte« (S. 255). Stattdessen dominiere mit Figuren wie Armgard und Agnes »eine den alten Skandalgeschichten radikal entgegengesetzte Zukunftsoption« (S. 260). Es überrascht dann doch, dass angesichts der »Reminiszenzen einer historischen Tiefenzeit« von einer »Sättigung mit einer Vorgeschichte« (S. 281) die Rede sein kann.

Gewiss fällt jetzt Fontanes »entschleunigtes« und am »natürlich fortschreitenden Zeitlauf« (S. 281) orientiertes lineares Erzählen auf. Da läge es doch nahe (wie schon bei Stifters Annäherung an den Stil des Epos), dies mit Homers epischem Stil zu vergleichen, von dem im Fontane-Kapitel nicht mehr die Rede ist. Und käme hier nicht eher zur Geltung, was über Homers

stetig fortschreitendes Erzählen zu sagen wäre (wovon Zumbusch sich allerdings distanziert hatte)?

Wenn die Vorgeschichte in einem Werk, das »vor der Moderne« steht, zurücktritt, dann heißt das wohl nicht, dass sie im 20. Jahrhundert und danach ausgespielt hätte. Im Gegenteil: Die Zeit der Erzählungen im gebogenen Raum und unter gekrümmter Zeit beginnt erst recht. Schon vor dem *Stechlin* erscheint H. G. Wells' Zeitreisenbericht *The Time Machine. An Invention* (1895). Eine Erzählung, die das kausale und temporale Nacheinander beeinträchtigt, bietet Leo Perutz in *Die Dritte Kugel* (1915), und zwar ohne phantastischen Einschlag; und Rolf Niederhauser wird »greifbar« in *Seltsame[r] Schleife* (2014) erzählen. Zumbusch selbst wies zu Beginn ihrer Arbeit auf die gegenwärtige Mode der Prequels hin. Wäre sie zu anderen Ergebnissen gekommen, wenn sie statt mit Goethe eher mit Coopers Lederstrumpf-»Epos« begonnen hätte, in denen der Held im ersten Band schon siebzig Jahre alt ist, im dritten neunzigjährig stirbt, im vierten sich als Mann von fast »funfzig Jahren« zum ersten Mal verliebt und im letzten Band endlich bei seiner Jugend ankommt? Und nochmals mit Blick auf Wells: Wie steht die »Niegeschichte« (Dietmar Dath 2019) zu dem, »was keine Geschichte ist«?

Die besondere Leistung der Arbeit von Cornelia Zumbusch liegt in der Kombination narrativer, archäologischer und medialer Ansätze. Sie öffnet die Augen für eine vermeintliche Nebensächlichkeit, von der aber viel, wenn nicht das Ganze abhängt. Sie gibt Impulse für beliebige Lektüren auf dem unermesslichen Feld des Erzählens und seinen Gängen in die Vergangenheit dicht am Geländer der Vorgeschichtsforschung. Zumbusch will viel, sie möchte einen fast systematischen Überblick über gattungsgeschichtliche, thematische und epistemologische Möglichkeiten im Umgang mit Vorgeschichten geben, sie will aber auch besondere Einsichten in kanonische Literaturtitel des 19. Jahrhunderts vorstellen – Homer und Heliodor nicht zu vergessen. Mögen Einzelheiten strittig bleiben, unbestreitbar kann als Vorzug gelten, eine weit reichende Perspektive geboten zu haben.

Hugo Aust

**Catherine Gore: Der Geldverleiher. Ein viktorianischer Roman.
Übersetzt von Theodor Fontane. Ediert und mit einer Einleitung versehen
von Iwan-Michelangelo D'Aprile.**

Berlin: Aufbau Verlag 2021 (Die Andere Bibliothek, Bd. 441). 468 S. € 44

Für die interessanteste Neuerscheinung des Jahres 2021 – wenigstens in der Fontane-Forschung, zweifellos aber auch über diesen Zirkel hinaus von Interesse – hat Fontane selbst gesorgt. 180 Jahre nach ihrem Entstehen wurde seine Übersetzung von Catherine Gores Roman *The Money-Lender* in der

Reihe *Die Andere Bibliothek* vom Berliner Aufbau-Verlag publiziert. Damit liegt die ambitionierte Nachdichtung des jungen Apotheken-Eleven, der sich in den 1840er-Jahren mit dieser und vergleichbaren Arbeiten als Schriftsteller zu profilieren versuchte, erstmals als Buchausgabe vor. Zwar klagte Fontane in seinen Erinnerungen *Von Zwanzig bis Dreißig*, dass die Übersetzung, die zu verwerten ihm selbst nicht gelang, später als Raubdruck erschienen sei, eine solche Ausgabe ist aber bisher nicht nachgewiesen. Dank der 2021 erschienenen Edition können wir nun den Roman in der Diktion Fontanes lesen, den der heute bekannteste deutsche Autor des späten 19. Jahrhunderts so anregend und wichtig fand, dass er sich der Mühe unterzog, ihn nachzudichten und seinen Landsleuten zur Kenntnis zu bringen.

Gores Roman wurde 1842 unter dem Titel *Abednego the Money-Lender* in der Zeitschrift *Tait's Edinburgh Magazine*¹ erstmals veröffentlicht. Die erste Buchausgabe erschien 1843 in London bei Henry Colburn, nunmehr mit dem Titel *The Money-Lender*.² Die erste deutsche Übersetzung wurde 1846 in Stuttgart in der von Carl Spindler herausgegebenen Reihe »Das belletristische Ausland« der Franckh'schen Buchhandlung veröffentlicht; sie stammte von Ludwig Hauff und trug den Titel *Der Geldverleiher*.³ Fontanes Übersetzung erschien nun ebenfalls unter dem Titel *Der Geldverleiher*, obwohl er seine Version nach dem Zeitschriftenabdruck *Abednego. Der Pfandleiher* genannt hatte. Diese Herausgeber-Entscheidung ist editionsphilologisch wenigstens zu hinterfragen. Auch in dem von der Buchausgabe abweichenden Schluss folgte Fontane der Version von *Tait's Edinburgh Magazine*,⁴ die fehlerhafte Kapitelzählung⁵ ist bei ihm allerdings korrigiert.

Das 220 Bl. umfassende Manuskript Fontanes, das seit 1909 zum Bestand des Märkischen Museums gehörte, ist leider seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.⁶ Dass der Text jetzt publiziert werden konnte, ist der Geistesgegenwart Friedrich Fontanes zu verdanken, der 1909 während der Ankauf-Verhandlungen mit einem Beauftragten der damaligen Besitzerin eine maschinenschriftliche Abschrift nahm bzw. nehmen ließ. Dieses Typskript ist heute im Bestand des Theodor-Fontane-Archivs unter der Signatur Na 7 überliefert. Es ist die einzige Quelle für Fontanes Übersetzung, nach der der Text jetzt auch publiziert wurde.

Erschienen ist Fontanes Übersetzung in der von Hans Magnus Enzensberger und Franz Greno begründeten bibliophilen Reihe »Die Andere Bibliothek«, in der seit 1985 monatlich ein besonders ausgewähltes und gestaltetes Werk in limitierter Auflage publiziert wird. Der Band ist, wie alle Nummern der Reihe, gediegen ausgestattet, mit Fadenheftung, einem Lesebändchen, schönem blauem Leinen-Einband, der wie eine klassische Frucht in der modernen Schale einer mit schreienden Farbkontrasten alarmierenden »Buchschlaufe« steckt, einem etwas unpraktischen Halb-Schuber ohne Rückendeckung. Ein Schutzumschlag hätte dem Band wohlgetan. Aber das ist nun mal nicht Usus in dieser Reihe.

Über ihre gestalterische Arbeit an diesem Band berichtet die Buchkünstlerin Jenna Gesse auf der Internet-Seite der »Anderen Bibliothek«.7 Durch diesen »Blick hinter die Kulissen« werden ihre typografischen Entscheidungen nachvollziehbar, etwa die Wahl der knalligen Neon-Farbe, die sich vom Cover der »Buchsclaufe« über das Vorsatzpapier, das Titelblatt, die Überschriften und Motti sowie die Kapitel-Trennseiten mit den signifikanten Zitaten durch den Band zieht, die besonderen Schriften sowie die Manier, Titel, Zitate und Überschriften auf Anschnitt zu setzen. Diese etwas forcierten typographischen Elemente erinnern beim Lesen immer wieder an die Gegenwart und machen die Distanz zu dem auf Spannung gearbeiteten Roman deutlich, während die moderne Type den Text näher an unsere Zeit holt. Für das Cover wurde das Gemälde *Waiting for the Times on the Morning after the Reform Debate, 8. October 1831* von Benjamin Robert Haydon genutzt, bitonal verfremdet, wie vom Grauschleier einer Rasterätzung überzogen. Ein Zeitungsleser, der behaglich auf dem Stuhl ausgestreckt den komplett entfalteten Zeitungsbogen studiert, ein zweiter, der ungeduldig darauf wartet.

Iwan-Michelangelo D'Aprile, der mit seiner Fontane-Biographie eines der am meisten beachteten Bücher des Fontane-Jahres 2019 veröffentlichte, ist Herausgeber dieser ersten Leseausgabe von Fontanes Übersetzung. Er hat ihr ein kenntnisreiches, lesenswertes Vorwort mitgegeben, in dem die nötigen Fakten zur Überlieferung, literarhistorischen Einordnung und zum realgeschichtlichen Hintergrund zusammengestellt sind. Auch Fontanes Übersetzertätigkeit wird erklärt. Anmerkungen, die man eigentlich auf Schritt und Tritt benötigte, enthält der Band nicht. Auch ein Hinweis auf die Bedeutung des Namens der Hauptfigur fehlt im Vorwort. Abed-Nego heißt einer der drei Männer, die Nebukadnezar in den Feuerofen stoßen ließ, weil sie sich weigerten, den von ihm erschaffenen goldenen Götzen anzubeten. Der Prophet Daniel erzählt von diesem menschlichen Wunder, das noch durch ein göttliches konfirmiert wurde. Auch die Namen der beiden anderen Männer Schadrach und Meschach werden im Roman erwähnt.

Abednego Osalez, die Hauptfigur in Gores Roman, ist eine vielschichtige, ambivalente, symbolhafte Gestalt, die einen Gegenentwurf entwickelt zur allgemeinen Anbetung des Geldes, sich zu dieser Haltung aber erst am Ende der Romanhandlung durchringt – nach einem langen, schmerzlichen Irrweg und durch einen Prozess kathartischer Selbstüberwindung. Einer in Cádiz lebenden, reichen Familie konvertierter Sepharden entstammend, begabt und tüchtig, wird Abednego wegen seines stigmatisierenden Vornamens, den vor ihm schon sein Vater und sein Großvater trugen, wegen seiner Herkunft und seines fremdartigen Aussehens überall, wo er sein Glück zu machen sucht, diskriminiert. Er nutzt die ökonomische Überlegenheit, die er durch sein rationales Verhältnis zum Geld gewinnt, um sich als berichtigter aller Londoner Geldverleiher an der Gesellschaft zu rächen.

Im Roman wird er meist nicht bei vollem Namen genannt, sondern nur durch die Initialen A. O., und selbst die wagt kaum jemand auszusprechen. Zum A und O, Ein und Alles, Anfang und Ende, zum vergötterten Idol wurde in jener Zeit das Geld: »Gold, Gold, Gold ist der mächtigste Hebel, die einzige Gottheit, der Jehovah unserer Erde!« (S. 422).

Abednegos Irrweg wird in einer auf Spannung angelegten Enthüllungsgeschichte aus der Perspektive des jungen, unverdorbenen Garde-Offiziers Basil Annesley erzählt, der aus einer verarmten Adelsfamilie stammt und sich von den üblichen Kunden des unbarmherzigen Geldverleihers dadurch unterscheidet, dass er nicht aus Leichtsinns und Verschwendung zu seinem Schuldner wird. Er leiht sich Geld von ihm, um dem aus Deutschland emigrierten verarmten Maler Verelst und dessen Familie zu helfen, dem er persönlich verpflichtet und durch die Liebe zu Verelsts Tochter Esther besonders verbunden ist. Durch Basils irritierende Begegnungen mit dem mysteriösen Geldverleiher Abednego wird dessen Geschichte sukzessive enthüllt. Dabei erfährt Basil, dass sein eigenes Leben, das Leben seiner Mutter und der Familie seiner Geliebten mit diesem Mann, der wie ein Phantom erscheint, auf eine unheimliche, schicksalhafte Weise verknüpft ist. Basil lässt sich nicht von Vorurteilen leiten. Er bleibt aufmerksam und hilfsbereit und begegnet dem gefürchteten und von allen geächteten A. O. unvoreingenommen. Während einer lebensgefährlichen Erkrankung übernimmt er spontan die Pflege des vereinsamten, hilflosen Geldverleihers. Diese Krankheit und die Begegnung mit Basil wird für Abednego zu einer Zäsur, die ihn aufrüttelt und an seine Ursprünge erinnert. Er besinnt sich auf die in ihm verschütteten Werte, die höher stehen als Reichtum und Macht. Am Schluss ist er ein zur Humanität wiederbekehrter Paria wie Ebenezer Scrooge. Während Dickens in seinem ebenfalls 1843 erschienenen *Weihnachtslied in Prosa* eine Geistererscheinung bemüht, entwickelt Gore in ihrem realistischen Roman die Rückbesinnung Abednegos aus der Logik der Figur selbst, wenn diese Wandlung auch nicht restlos gelingt und Abednegos Konsequenzen aus seinen teuer erkauften Einsichten über das A und O der Gesellschaft nicht ganz überzeugen.

Emma Bovary wird durch den Wechsler Lheureux vernichtet. Sie vergiftet sich mit Arsen, ein echter Apothekertod, Flaubert soll den Geschmack des Gifts beim Schreiben so deutlich im Mund verspürt haben, dass er erbrechen musste. Auch der mit toten Seelen handelnde Tschitschikow und Molières Harpagon sind bekannte literarische Geizhalse und Geschäftemacher. Großartiger und bedeutender als all die kleinen Halsabschneider, die sich in der Literatur tummeln, ist Gores Abednego. Ihr A. O. ist eine der bedeutenden Wucherergestalten der Weltliteratur, eine Figur, die man neben Shakespeares Shylock und Feuchtwangers Jud Süß stellen muss. Gore nutzt dieses eindrucksvolle Schicksal, um den bornierten Antisemitismus und das heuchlerische Fassaden-Christentum ihrer Zeit zu kritisieren, eine

Welt der Verschwendung und des Luxus, die auf Pump und falschen Schein beruht.

Ein Teil des Vergnügens an der neuen Ausgabe dürfte auf das Konto der Übersetzung Fontanes gehen, deren Qualität durch den Vergleich mit der Version Hauffs und dem Original erfahrbar wird. Alle genannten Ausgaben sind im Internet verfügbar und nur ein paar Klicks voneinander entfernt. Fontanes Übersetzung ist eine beachtliche Leistung, die das feine Gespür des jungen Dichters für beide Sprachen erkennen lässt. Besondere Aufmerksamkeit widmete er Gedichten, Versen, Liedern und pointierten Passagen. Auch sein Faible für aussagekräftige Komposita lässt sich schon hier an einzelnen Beispielen beobachten. »Perücken-Enthusiasmus« (S. 454) ist so ein Einfall, mit dem er »bigwig« (*Tait's Edinburgh Magazine*, S. 769) zu übersetzen versuchte.

Auch für regional-dialektale, gruppensprachliche oder manierierte Redeweisen von Figuren fand Fontane bemerkenswerte deutsche Entsprechungen. Die Polizisten, die Basil unter dem Verdacht festnehmen, ein Dieb zu sein, kommunizieren in einem umgangssprachlichen Kauderwelsch. Hauff ignoriert diese deutliche Sprachfärbung, Fontane übersetzt sie in den Berliner Dialekt:

»I've been watchin' on him this quarter of a hour [...] seeing as he'd a heye to the parlour winders o' the old Jew. He's been trying skeleton-keys, and what not, at the door. – S'pose we gives the alarm indoors? From his piping up, the chap has maybe got accomplices whitin? [...] Jist the flash-cut iv a Wist-ind burglar!« (*Tait's Edinburgh Magazine*, S. 430)

»Ich habe ihn diese Viertelstunde lang beobachtet [...] ich sah, daß er ein Auge auf die Fenster des Sprachzimmers des alten Juden hat. Er hat Dietriche und was sonst noch an der Thüre versucht. Ich glaube, wir machen Lärm innen! Nach seinem Hinaufpfeifen mag der Bursche Genossen drinnen haben. [...] Jist, der Bursche ist ein Nachtdieb aus West-end!« (Hauff, 1.–4. Bändchen, S. 205)

»Ick hab' ihn schonstens seit 'ne Viertelstunde uf de Kieke [...] Denn ick hatt' et jleich weg, dat er een Ooge uf de Fenster von den ollen Juden haben dhat.⁸ Er pusselte da mit Dietrich's un allerhand so'n Zeug an de Dhüre rum. Wat meenst Du, soll ick Randal machen? Gepfffen hatt' er all, ick denke mir, er mag da drin sehr jute Jesellschaft haben! [...] Jurjel-abschneider und Langefingermacher allens mang eenander!« (Fontane, S. 239)

Auch die Nachdichtung eines bemerkenswerten Sprachporträts gelang Fontane mit der Redeweise des betrügerischen Kunsthändlers Stubbs:

»You'll oblige me, Sir,« said he, in an audible whisper, [...] »by refraining from all mention of the story of the gurl's picture and A. O.!« (*Tait's Edinburgh Magazine*, S. 283)

»Sie werden mich verbinden, Sir,« sprach er halblaut [...], »wenn Sie sich aller Erwähnung der Geschichte von dem Bilde und des A. O. enthalten.« (Hauff, 1.–4. Bändchen, S. 137)

»Sehr verpflüchten würden Sie mich Ihnen«, fügte er in hörbarem, aber leisem Ton hinzu [...], »wenn Se' über die Geschichte mit dem Mödchen und A. O. schwolgen wollten.« (Fontane, S. 168)

Auch auf das Jiddische greift Fontane zurück, um die entsprechenden Passagen zu übersetzen. Hier wie an mancher anderen Stelle überzeugt seine Übersetzung nicht restlos. Die Ausgabe enthält auch einige Fehler, die teils dem Typoskript, teils der Edition anzulasten sind. Das Vergnügen und das Interesse an dieser Ausgabe vermögen diese Mängel kaum zu beeinträchtigen.

Klaus-Peter Möller

Anmerkungen

1 Catherine Gore: *Abednego the Money-Lender*. In: *Tait's Edinburgh Magazine*. March–December 1842.

2 Catherine Gore: *The Money-Lender*. In three volumes. London: Colburn 1843.

3 Catherine Gore: *Der Geldverleiher*. Deutsch bearbeitet von Ludwig Hauff. 1.–4., 5.–7. Bändchen. Stuttgart: Franckh 1846. (Das belletristische Ausland. Kabinetsbibliothek der classischen Romane aller Nationen. Nr. 627–633).

4 Das spricht gegen die These von einem »Eingriff« Fontanes in den Roman-Schluss. Vgl. Thomas Brechenmacher: *Abednego, der Pfandleiher*. Fontanes Übersetzung einer ›fashionable novel‹ als frühe Annäherung an die ›jüdische Frage‹. In: *Fontane Blätter* (110) 2020, S. 90–111.

5 Nach dem Kapitel X springt die Zählung zurück auf IX, danach wird die fehlerhafte Zählung fortgesetzt, alle folgenden Kapitel sind danach falsch bezeichnet.

6 Vgl. Otto Pniower: *Fontane als Übersetzer eines englischen Romans*. In: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*. 36. Jg. (1919), Nr. 12, Beilage: *Theodor Fontane. Zur Feier seines hundertsten Geburtstages*. Hrsg. von Paul Hoffmann, S. 3–6.

7 <https://www.die-andere-bibliothek.de/index.php?mt=bk&mtd=1329> (Abrufdatum: 12.12.2021).

8 Hier »dhat« statt »hat« nach dem Typoskript (S. 164) korrigiert.

Informationen

Autorenverzeichnis

Prof. Dr. Hugo Aust, geb. 1947; lehrte Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Universität zu Köln; Monographien und Aufsätze über Realismus, Novelle, Volkstheater, historischer Roman und Lesetheorie.

Prof. Dr. Roland Berbig, geb. 1954; lehrte am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin Neuere deutsche Literatur. Publikationen u.a. zu Hölderlin, Heine, Storm, Fontane, Eich, Aichinger, Johnson und zur Theorie und Geschichte des literarischen Lebens. Zuletzt: *Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller*. 2 Bde. (Mithrsg. 2017); *Auslaufmodell DDR-Literatur. Essays und Dokumente* (Hrsg. 2018); »halten wir einander fest und halten wir alles fest!« *Ingeborg Bachmann – Ilse Aichinger und Günter Eich. Der Briefwechsel*. München, Berlin, Zürich u.a. (Hrsg. zus. mit Irene Fußl 2021); »Nichts und niemand kann dich ersetzen.« *Rainer Brambach – Günter Eich. Der Briefwechsel*. Wädenswil (Hrsg. 2021).

Prof. Dr. Iwan-Michelangelo D'Aprile, geb. 1968, Professor für Kulturen der Aufklärung an der Universität Potsdam. Gründungsdirektor des Research Center Sanssouci Potsdam. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts, Medien- und Pressegeschichte, Kulturgeschichte Preußens und Berlins. Verfasser der Biographie *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung* (2018).

Dr. Christine Hehle, geb. 1969; Herausgeberin und Lektorin für Wissenschaft und Sachbuch, Wien. 1995 bis 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin des Theodor-Fontane-Archivs. Editorische Betreuung der Abteilung *Theodor Fontane, Das Erzählerische Werk* der GBA (1997–2011) mit diversen Editionen. Jüngste Buchveröffentlichungen zu Fontane: *Theodor Fontane, Unterm Birnbaum*. Ditzingen 2019 (Reclams Universal-Bibliothek 19603; Hrsg.); *Theodor Fontane, Die Kunst des Erzählens. Aus den Entwürfen und Fragmenten*. München 2019 (Hrsg. zusammen mit Hanna Delf von Wolzogen); Nachwort in: *Theodor Fontane, Kriegsgefangen*. Berlin 2020.

Dr. Mathilde Lerenard, geb. 1987, Studium der Germanistik an der Université Bordeaux-Montaigne. Promotion mit einer Arbeit zu Friedrich Gedike und der Pädagogik der Aufklärung (2016). Arbeitsschwerpunkte: Bildungsgeschichte, Aufklärung in Frankreich und Preußen. Publikationen: *L'innovation pédagogique des Lumières* (2019), *Education à la citoyenneté hier et aujourd'hui. A la recherche de l'héritage des Lumières* (2022).

Klaus-Peter Möller, arbeitet seit 1998 als Archivar im Theodor-Fontane-Archiv; Forschungsinteressen: Literatur der frühen Neuzeit, Lexik der deutschen Sprache, Buchgeschichte, Fontane.

- Prof. Dr. Rolf Parr, geb. 1956; Professor für Germanistik (Literatur- und Medienwissenschaft) an der Universität Duisburg-Essen. Arbeitsschwerpunkte: Literatur-, Medien- und Kulturtheorie/-geschichte des 18.–21. Jahrhunderts; Diskurstheorie; Kollektivsymbolik; Mythisierung historischer Figuren; Literaturbetrieb, Literatur/Medien-Beziehungen. Zuletzt: *Ästhetische Lektüren – Lektüren des Ästhetischen*. Hrsg. zus. mit L. Schüller (2021).
- Klára Prešnajderová, PhD., geb. 1981 in Bratislava; Studium der Germanistik und Niederlandistik an der Comenius Universität in Bratislava, Promotion zum internationalen Kontext von slowakischen avantgardistischen Kunstzeitschriften, seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Slowakischen Design Zentrum; Forschungsschwerpunkte: Pressewesen, neue Typographie, Kunstgewerbe- und Kunstschulreform.
- Prof. Dr. Bernd W. Seiler, geb. 1939; lehrte von 1974 bis 2005 Neuere deutsche Literatur an der Universität Bielefeld. Von seinen literaturgeschichtlichen Arbeiten wurde seine Habilitationsschrift zur literarischen Wahrscheinlichkeit (*Die leidigen Tatsachen*, Stuttgart 1983) über die Fachgrenzen hinaus beachtet. Als Veröffentlichungen zu Theodor Fontane sind vor allem die Bände *Fontanes Berlin* und *Fontanes Sommerfrischen* (Berlin 2010, 2018) zu nennen. Von seiner persönlichen Entwicklung hat er in dem Band *Beiderseits. Eine ost-west-deutsche Jugend* (Berlin 2016) erzählt.
- Dr. Eberhard Siebert, geb. 1937; Bibliotheks-Oberrat i. R. Von 1974 bis 2002 Fachreferent für Germanistik und verwandte Philologien in der Staatsbibliothek zu Berlin. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Heinrich von Kleist, zuletzt: *Heinrich von Kleist. Eine Bildbiographie*, Neuausgabe Niederstetten 2021.
- 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.
- Georg Wolpert, geb. 1953; Studium der Theologie in Heidelberg, Würzburg, Bonn und London; Arbeitsschwerpunkte: waka- und haikai-Dichtung; Literatur des 19. Jahrhunderts (Raabe, Fontane); Druck- und Einbandforschung.

Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs

- Trilcke, Peer (Hrsg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Leser. Sonderband Theodor Fontane. 3. Aufl. (Neufassung). München: edition text + kritik 2019. 224 S. € 34 (Im Buchhandel erhältlich)
- 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)
- Nürnberger, Helmuth: »Auf der Treppe von Sanssouci«. Studien zu Fontane. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Michael Ewert und Christine Hehle. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. 312 S. € 48 (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)

- Leuchttfeuer. 20 kulturelle Gedächtnisorte. Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen Sachsen-Anhalt, Thüringen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen u.a. Wiederstedt: Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Wiederstedt 2009. 227 S. € 14,95 (Zu beziehen beim Theodor-Fontane-Archiv)
- Bade, James N.: Fontanes Landscapes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. 172 S. (Fontaneana; 7) € 28 (Im Buchhandel erhältlich)
- Was bleibt ...? Spuren der Geschichte am Pfingstberg. Potsdam 2009. 74 S. € 7 (Zu beziehen beim Theodor-Fontane-Archiv)
- Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Internationales Symposium veranstaltet vom Theodor-Fontane-Archiv und der Theodor Fontane-Gesellschaft e.V. zum 70-jährigen Bestehen des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam, 21. bis 25. September 2005. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 271 S. (Fontaneana; 5) € 38 (Im Buchhandel erhältlich)
- Rasch, Wolfgang: Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung. In Verbindung mit der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam hrsg. von Ernst Osterkamp und Hanna Delf von Wolzogen. 3 Bde. Berlin, New York: De Gruyter 2006. XLIX, 2746 S. € 619 (Im Buchhandel erhältlich)
- Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung. Briefe, Dokumente, Rezensionen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Itta Shedletzky, bearb. von Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle und Ingolf Schwan. Tübingen: Mohr Siebeck 2006. XXVI, 585 S. (Schriftenreihe wiss. Abhandlungen des Leo Baeck Institutes; 71) € 89 (Im Buchhandel erhältlich)
- Wolzogen, Hanna Delf von und Fischer, Hubertus (Hrsg.): Renate Böschenstein. Verborgene Facetten – Studien zu Fontane. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. 580 S. (Fontaneana; 3) € 49,80 / Sfr 87,20 (Im Buchhandel erhältlich)
- Kulturelle Gedächtnisorte von nationaler Bedeutung. Hrsg.: Kulturelle Gedächtnisorte (KGO) 2005. (22 S.) € 0,50
- Aus den »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«. Reihe hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv:
- Theodor Fontane: Die Pfaueninsel. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2004. 95 S. € 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. € 10,00 (Zu beziehen beim Theodor-Fontane-Archiv)

Publikationen der Theodor Fontane Gesellschaft

- Theodor Fontane und das Erbe der Aufklärung. Hrsg. von Matthias Grüne und Jana Kittelmann. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 14). Berlin: De Gruyter 2021. VIII, 250 S. *Sonderpreis: € 44,95 (Im Buchhandel: € 89,95)
- Der Fontane-Ton. Stil im Werk Theodor Fontanes. Hrsg. von Andrew Cusack und Michael White. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 13). Berlin: De Gruyter 2020. VI, 295 S. *Sonderpreis: € 34,95 (Im Buchhandel: € 69,95)
- 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 Götsche. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 9). Berlin: De Gruyter 2013. 349 S. *Sonderpreis: € 44,95 (Im Buchhandel: € 89,95)
- Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 8). Berlin: De Gruyter 2011. 376 S. *Sonderpreis: € 69,95 (Im Buchhandel: € 139,95)
- Fontane als Biograph. Hrsg. von Roland Berbig. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 7). Berlin: De Gruyter 2010. 272 S. *Sonderpreis: € 74,95 (Im Buchhandel: € 149,95)
- Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne. Hrsg. von Ursula Amrein und Regina Dieterle. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 6). Berlin: De Gruyter 2008. 284 S. *Sonderpreis: € 79,95 (Im Buchhandel: € 159,95)
- Theodor Fontane – Bernhard von Lepel, Der Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Gabriele Radecke. 2 Bände. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 5.1;5.2). Berlin, New York: De Gruyter 2006. 1430 S. *Sonderpreis: € 204,50 (Im Buchhandel: € 409,00)

- Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz. Hrsg. von Regina Dieterle. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 4). Berlin, New York: De Gruyter 2002. 971 S. *Sonderpreis: € 89,95 (Im Buchhandel: € 179,95)
- Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 3). Berlin, New York: De Gruyter 2000. 498 S. *Sonderpreis: € 74,95 (Im Buchhandel: € 149,95)
- Theodor Fontane und Friedrich Eggers: Der Briefwechsel. Mit Fontanes Briefen an Karl Eggers und der Korrespondenz von Friedrich Eggers mit Emilie Fontane. Hrsg. von Roland Berbig. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 2). Berlin, New York: De Gruyter 1997. 480 S. *Sonderpreis: € 94,95 (Im Buchhandel: € 189,95)
- Theodor Fontane: 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)
- 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). Hrsg. 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. Hrsg. 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

* 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

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. 212 ff.].

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

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

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

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

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

Fontane Blätter im Abonnement

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

Ferner sind erhältlich:

Das Register für *Fontane Blätter* 1/1965 – 57/1994.
126 S., das Inhaltsverzeichnis der Hefte 1/1965 – 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 Eler 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.

FBG-online (Fontane Bibliographie online, fortlaufend ergänzt und korrigiert) Wolfgang Rasch: *Theodor Fontane Bibliographie online*. Auf der Grundlage der *Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung* (3 Bde., Berlin: De Gruyter 2006) hrsg. von Theodor-Fontane-Archiv. Potsdam 2019 ff.

URL: www.fontanearchiv.de/fontane-bibliographie/

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.