
114 | 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

- 5 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

- 8 Fontanes Kondolenzschreiben zum Tode von
Ludwig Metzel.
Mit einem Rückblick auf ihre langjährige Beziehung
Rudolf Muhs

Literaturgeschichtliches, Interpretationen, Kontexte

- 18 »Wie kommst du zu dem Kind?« –
Unordnung im *Stechlin*
Wilhelm Amann

Dossier: Fontanes Fragmente

- 42 Fontanes Impressionen und Essays:
Vom Bild zur Bewegtheit, vom Fragment zum Flow
Natalia Igl

- 55 Wer erzählt?
Experimente mit der Erzählerfigur oder:
Warum Fontane nie einen Briefroman schrieb
Matthias Grüne

- 71 »Was wird er damit machen?«
Mutmaßungen über Fontanes *L'Impératrice* oder
Die rothe Maus
Hugo Aust

- 89 Aus Fontanes Papierkorb.
Zuschriften und Briefentwürfe im Manuskript
Melusine von Cadoudal
Klaus-Peter Möller

Freie Formen

- 136 Fontane-Wissenschaftspreis für herausragende
Verdienste um die Erforschung von Werk und Leben
Theodor Fontanes 2022.
Laudatio auf Eda Sagarra
Johann Holzner

- 143 Theodor Fontane als Lebensgefährte.
Oder: Mein Leben mit Fontane.
Dankesrede zur Verleihung des Fontane-
Wissenschaftspreises 2022
Eda Sagarra
- 151 Eine Fontane-Trouvaille.
Acht Ansichtskarten mit einem »Gruss von
Ueber Land und Meer«
Georg Wolpert
- 156 Aufzeichnungen und Nachprüfungen im »Bummelton«.
Hans Dieter Zimmermanns Rückblick auf 80 Jahre
Johann Holzner

Rezensionen

- 160 Friederike Wein: Neues zu Grete Minde.
Rechtsfall – Akten – Fakten.
Würzburg: Königshausen & Neumann 2021
(Fontaneana, Bd. 18)
Ingo Schwarz
- 165 Fontane und die Realisten. Weltgehalt und Eigensinn.
Hrsg. von Matthias Bauer, Harald Hohnsbehn,
Iulia-Karin Patrut.
Würzburg: Königshausen & Neumann 2019
Philipp Böttcher
- 168 Peter Sprengel: Karl August Varnhagen und
Charlotte Williams Wynn.
Eine deutsch-englische Briefliebe um 1850.
Göttingen: Wallstein 2022
Jana Kittelmann

Informationen

- 176 Autorenverzeichnis
- 178 Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs
- 181 Publikationen der Theodor Fontane Gesellschaft
- 184 *Fontane Blätter* im Abonnement
- 184 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der *Fontane Blätter*
- 187 Impressum

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser, können Sie sich noch an Ihre erste Begegnung mit Theodor Fontane erinnern? Womöglich war es ja auch »Love at first sight« wie bei Eda Sagarra, der im vergangenen Sommer der Fontane-Wissenschaftspreis verliehen wurde – und deren Dankesrede wir, verbunden mit herzlichen Glückwünschen, in diesem Heft der *Blätter* ebenso abdrucken dürfen wie die Laudatio, mit der Johann Holzner die Preisträgerin gewürdigt hat.

In Fontanes letzte Lebensjahre bringen uns die beiden Beiträge, mit denen dieses Heft eröffnet. Zunächst erzählt Rudolf Muhs, ausgehend von einem bisher unbekanntem Kondolenzschreiben Fontanes, von dessen fast ein halbes Jahrhundert währenden Beziehung zu seinem zeitweiligen Vorgesetzten Ludwig Metzel. Eine neue Perspektive auf Fontanes großen Altersroman entwickelt Wilhelm Amann in seinem Aufsatz über »Unordnung im *Stechlin*«, und zwar durch einen genauen Blick auf Agnes, die jüngste Figur im Roman, und deren gleichermaßen »heikle« wie subversive Herkunft.

Erneut steht ein thematisches Dossier im Mittelpunkt dieses Heftes. Ausgehend von einer im Juni am Theodor-Fontane-Archiv veranstalteten Forschungswerkstatt sind eine Reihe von Aufsätzen, Thesenpapieren, Perspektivstudien entstanden, die sich Fontanes Fragmenten widmen, also jenem Werkkomplex, den Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen 2016 ediert haben. Während Natalia Igl sich vor allem mit Fontanes unvollendeten Impressionen und der Ermöglichung von Flow-Erlebnissen befasst, untersucht Matthias Grüne Fontanes textgenetische Experimente mit Erzählerfiguren. Hugo Aust spürt den Deutungsräumen der gleichermaßen kurzen wie reichen Projektskizze *L'Impératrice oder Die rothe Maus* nach. In »Fontanes Papierkorb«, genauer auf die u. a. für Briefentwürfe verwendeten Rückseiten des unvollendeten Manuskripts *Melusine von Cadoudal*, blickt Klaus-Peter Möller. Weitere Beiträge zu diesem thematischen Dossier folgen im nächsten Heft der *Fontane Blätter*.

Die Rubrik »Freie Formen« umfasst diesmal, neben Laudatio und Dankesrede zum Fontane-Wissenschaftspreis, eine Würdigung der Erinnerungen von Hans Dieter Zimmermann durch Johann Holzner sowie, erneut vorgestellt von Georg Wolpert, eine Fontane-Trouvaille in Form einer kleinen Sammlung von Ansichtskarten.

In drei Rezensionen widmen sich die *Blätter* Neuerscheinungen der Forschung zu Fontane und seiner Zeit: Ingo Schwarz bespricht Friederike Weins Dissertation zu *Grete Minde* und deren rechtshistorischen Hintergründen; Philipp Böttcher stellt den Sammelband *Fontane und die Realisten* von Matthias Bauer, Harald Hohnsbehn und Iulia-Karin Patrut vor; und Jana Kittelmann würdigt die von Peter Sprengel besorgte und kontextualisierte Edition des Briefwechsels zwischen Karl August Varnhagen und Charlotte Williams Wynn.

Eine erhellende Lektüre wünschen

Ihre Herausgeber

P.S. Mit diesem Heft geht, liebe Leserinnen und Leser, auch eine Epoche in der Geschichte der *Fontane Blätter* zu Ende. Seit vielen Jahren hat Roland Berbig – lange im Beirat, zuletzt auch in der Funktion als Herausgeber – die Geschicke dieser Zeitschrift begleitet, gelenkt und gestaltet. Mit dem nächsten Heft wird Iwan-Michelangelo D'Aprile, als frischgewählter Vorsitzender der Theodor Fontane Gesellschaft, ihm auf dem Herausgeberposten nachfolgen. Die aktuellen und vergangenen Herausgeber, die Redaktion und der Beirat der *Blätter* blicken in Dankbarkeit und mit persönlicher wie intellektueller Freude auf diese gemeinsame Zeit zurück und sagen:

Herzlicher Dank, lieber Roland Berbig!

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

Fontanes Kondolenzschreiben zum Tode von Ludwig Metzler. Mit einem Rückblick auf ihre langjährige Beziehung

Rudolf Muhs

Am 8. Juni 1895 vermeldete die *Vossische Zeitung*, dass Ludwig Metzler, während der 1850er-Jahre Leiter der *Centralstelle für Preßangelegenheiten* und seit 1860 Bürodirektor des preußischen Herrenhauses, zwei Tage zuvor gestorben war.¹ Bewegt setzte sich Fontane noch am selben Tag hin, um dem gleichnamigen Sohn des Verstorbenen, dem Kammergerichtsrat Ludwig Metzler, sein Beileid auszudrücken. Das bislang unbekannte kurze Schreiben lautet wie folgt:

Berlin 8. Juni 95.
Hochgeehrter Herr.

Empfangen Sie den Ausdruck meiner herzlichsten Theilnahme bei dem schmerzlichen Verluste der Sie und alle Mitglieder der Familie Metzler betroffen hat. In meiner Erinnerung lebt der theure, nun Entschlafene fort, als *der*, dem ich, wie keinem Zweiten einen geordneten Lebensweg und auf diesem Wege ein bescheidenes Glück zu danken habe.

Hochgeehrter Herr Kammergerichtsrath,
in vorzüglicher Ergebenheit
Th. Fontane

Die Versicherung, er verdanke Metzler »wie keinem Zweiten einen geordneten Lebensweg und auf diesem Wege ein bescheidenes Glück«, lässt aufmerken, geht sie doch deutlich über konventionelle Kondolenzformeln hinaus. Insofern mag es angezeigt sein, an die Vorstellung dieses Briefes eine knappe Skizze der Beziehung anzuschließen, die den Dichter und den Beamten über 45 Jahre hinweg miteinander verband. Aus ihrem anfänglich kollegialen Nebeneinander wurde fünf Jahre lang ein hierarchisches Verhältnis, bevor sich in späterer Zeit ein zwangloser Umgang am Stammtisch ergab.



Ludwig Metzel, 1880
(Privatbesitz)

1814 in Königsberg geboren, war der gelehrte Gymnasiallehrer Dr. Ludwig Metzel schon im vormärzlichen Ostpreußen als entschiedener Gegner liberaler Bestrebungen hervorgetreten, bevor ihn die Revolution 1848 nach Berlin verschlug, wo er nach dem Staatsstreich vom 9. November Beschäftigung bei der Presseaufsichts- und -lenkungsbehörde der Reaktionsregierung fand.² Dort ist ihm Fontane im Sommer 1850 zuerst begegnet, als auch er im *Literarischen Kabinett* unterkam. Näherkommen sollten sie sich gegen Jahresende bei der Abfassung einer Eingabe, die verklausuliert gegen eine Erhöhung ihrer Arbeitsbelastung protestierte und gegen die Beförderung von zwei Günstlingen des Ministerpräsidenten Manteuffel auf Führungspositionen.³ Unmittelbar bewirkt hatte diese Aktion zwar nichts, doch als sich 1853 eine Vakanz auftat, wurde Metzel zum operativen Leiter der nunmehr sogenannten *Centralstelle für Preßangelegenheiten* ernannt (die administrative Verantwortung konnte nach preußisch-bürokratischer Maßgabe nur ein Jurist innehaben). Fortan war er also Fontanes Vorgesetzter.

Da sich die Obrigkeit trotz schrittweiser Beschränkung der 1848 proklamierten Pressefreiheit schwertat, ihren Ansichten in der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen, sollte das Presseamt nach Kräften, und zwar möglichst verdeckt, Einfluss auf die Meinungsbildung nehmen. Schon vor Übernahme

der Behördenleitung hatte Metzel daher eine »Provinzial-Correspondenz« für Ostpreußen begründet, einen kostenlosen Artikeldienst für Lokalblätter mit Nachrichten und Kommentaren, an deren Verbreitung der Regierung gelegen war. Den gleichen Zweck verfolgte das ambitioniertere Projekt einer »Deutsch-englischen Correspondenz«, die der preußenkritischen Haltung der britischen Presse und ihrem Widerhall in Deutschland entgegenwirken sollte. Was Metzel vorschwebte, war ein täglicher Digest von englischen Zeitungsmeldungen und Stellungnahmen mit propreußischer Tendenz, dessen aufwändige Erstellung durch die Abonnementsgelder deutscher Blätter finanziert werden würde. Den Plan in die Tat umzusetzen, wurde Fontane, der als anglophil bekannt und durch sein Reisebuch von 1854 als (vermeintlicher) Kenner von Land und Leuten ausgewiesen war, im Herbst 1855 nach London geschickt. So gern der Dichter aber die Chance eines längeren Englandaufenthalts ergriffen hatte, so skeptisch beurteilte er von vornherein die Erfolgsaussichten. In der Tat konnte sich das Unternehmen weder kommerziell noch politisch durchsetzen und wurde mit Ende des Krimkriegs Ende März 1856 wieder eingestellt.

Dass Fontane trotzdem auf Staatskosten weiter in London bleiben konnte, hatte er in erster Linie Metzel zu verdanken. Ob und inwieweit Preußen in der Folgezeit von seiner Wirksamkeit in der deutschen und englischen Presse profitiert hat, ist ungewiss; für die persönliche und literarische Entwicklung des Dichters sollten die gut drei Jahre in England jedenfalls eine entscheidende Wende markieren. Denn während für Metzel die politische Mission im Vordergrund stand, betrachtete Fontane journalistische Betätigung lediglich als Mittel, den Lebensunterhalt für sich und die Seinen zu erwerben, verfolgte im Übrigen aber eigene Interessen. Bei allem Wohlwollen beiderseits war ihre Zusammenarbeit daher nicht immer spannungsfrei, wie der dichte Briefwechsel zwischen London und Berlin bezeugt. Leider sind jedoch nicht alle in Fontanes Tagebuch verzeichneten Schreiben an Metzel auch im Berliner Geheimen Staatsarchiv überliefert, obwohl es sich unbeschadet des oft persönlichen Tonfalls um eine amtliche Korrespondenz handelte. Dass einer der verschollenen Briefe 2001 auf dem Autographenmarkt aufgetaucht ist⁴, hat aber die Hoffnung aufkommen lassen, dass auch die übrigen noch irgendwo erhalten sind.

Das Dienstverhältnis der beiden endete mit Anbruch der Neuen Ära im Herbst 1858. Wenige Tage nach Manteuffels Fall wurde Metzel von seinem Posten abgelöst, während Fontane, der sich in London zunehmend isoliert fühlte, den Machtwechsel in Preußen zum Anlass nahm, nach Berlin zurückzukehren. »Halb-heimlich«, so heißt es in einem Brief an seine in England zurückgebliebene Frau, sei er noch am gleichen Abend »bei Metzel gewesen, den ich freundlich gegen mich, aber doch ziemlich verbittert vorfand. Ueberhaupt Haß, Heftigkeit, Grobheit, Bitterkeit überall.«⁵ Wie sich herausstellen sollte, konnte der gewesene Direktor der *Centralstelle*, einflusslos wie

er nun war und selber auf der Suche nach einer neuen Stellung, seinem vormaligen »Preßagenten« jedoch auch nicht weiterhelfen. Zu sehr standen beide im Geruch der Reaktion. Im Juni 1860 trat Fontane schließlich in die Redaktion der konservativen *Kreuzzeitung* ein, und auch Metzel sollte, nachdem er zwei Jahre zur Disposition gestellt gewesen war, wieder aktive Verwendung im Staatsdienst finden. Anfang November 1860 erhielt er seine Ernennung zum Bürodirektor des preußischen Herrenhauses, was er bis zu seinem Tode blieb.

Auf eine fortdauernde, wenngleich lose Beziehung zwischen beiden verweist die Geschichte vom *Eibenbaum im Parkgarten des Herrenhauses*, die zu Weihnachten 1862 in der *Kreuzzeitung* erschien. Was Fontane hier »nach freundlichen Mittheilungen eines neuen Freundes des alten Baums«⁶ erzählte, war zwar mehr Legende als Historie, setzte sich aber im öffentlichen Bewusstsein fest, zumal eine erweiterte Fassung des Textes 1873 in den dritten *Wanderungen*-Band über *Das Havelland* aufgenommen wurde.⁷ Als Quelle waren in der Buchfassung »Mündliche Mittheilungen, besonders des Geh. Rath Metzels«⁸ genannt, der den aufkommenden Kult um die Eiben (es waren nämlich in Wirklichkeit zwei) nach Kräften gefördert zu haben scheint. Seinerzeit als Symbol für die festverwurzelte Bodenständigkeit der preußischen Institutionen gehandelt, erscheint es nicht minder zeichenhaft, dass die Bäume in den Wirren des 20. Jahrhunderts irgendwann gefällt wurden.⁹

Näheres über das Verhältnis von Metzel und Fontane in fortgeschrittenem Alter enthalten die allerdings erst Jahrzehnte später niedergeschriebenen Memoiren des Juristen und Historikers Friedrich Holtze.¹⁰ Seiner Erinnerung nach hatte er als Student – »es wird im Herbst 1875 gewesen sein« – in Vertretung seines verhinderten Vaters an einem feucht-fröhlichen Herrenabend teilgenommen, bei dem es einen Losgewinn zu vertrinken galt. Neben Fontane und Metzel sei noch Karl Zitelmann zugegen gewesen, ehemals ein Kollege der beiden im Presseamt, der dann ein enger Mitarbeiter Bismarcks, zunächst bei der preußischen Bundestagsgesandtschaft und nachher im Amt des Ministerpräsidenten gewesen war, mittlerweile aber im Ruhestand lebte.¹¹ Ausführlich und anschaulich erzählt Holtze des Weiteren, wie er Zitelmann, Metzel und Fontane später vielfach am Stammtisch erlebt habe und über was sie sich so alles unterhalten hätten. Dass auch Emil Pindter, der Chefredakteur der offiziellen *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung*, zum Kern der Runde gehörte, zeigt, dass es sich bei dem, was die Beteiligten spaßeshalber »Società oenologica« nannten, im Grunde um Treffen von Veteranen und Aktiven der Regierungspresse handelte.

Wenig beachtet worden ist bislang, dass sich Holtzes Angaben vielfach präzisieren, illustrieren und zum Teil auch korrigieren lassen. Pindter hat nämlich gewissenhaft Tagebuch geführt und so auch am 10. Dezember 1883 den ersten Besuch des Dichters registriert:

Abends zu Wispel, wo »historisch-oenologische«. Ausnahmsweise gut besucht. *Metzel, Zitelmann, Pierson, Holtze jun., von Lossow* und Theodor *Fontane*, eine interessante hübsche Erscheinung. Plaudern lange und sehr angenehm, meist Zeitgeschichte. Bismarck und seine Biographie usw. Metzel erzählt unter anderem, wie sehr sich Bayern s. Z. gegen das »Reich« gestäubt habe. Graf Holnstein mußte in Tegernsee geradezu mit Entwaffnung der bayerischen Truppen u. dgl. drohen. Lange nach Mitternacht brachen auf.¹²

In Anbetracht der relativen Nähe von Metzel und Konsorten zu Regierungskreisen kann es nicht überraschen, dass vor allem Bismarcks Person und Politik immer wieder für Gesprächsstoff sorgten, so auch am 16. April 1890, beim ersten Treffen des Stammtischs nach der Entlassung des Kanzlers:

Abends zu Endergast, wo Fontane-klub. Anwesend Fontane, Zitelmann, Dr. Holtze, Prof. Pierson und Metzel. Es wird natürlich viel über Bismarckkrise gesprochen. Allgemeine Ansicht, daß Caprivi eigentlich nur Übergang zu Waldersee. Will mir auch so scheinen. Metzel meint, der Fürst wollte auch den Herzog v. Ratibor als Mittelsmann benützen, der ist aber ausgewichen. Hat sich auch gehütet, dem grollenden Bismarck in einer Herrenhaus-Sitzung Gelegenheit zum Austoben zu geben. Mancherlei Reminiszenzen an Manteuffels Sturz: an Schwierigkeiten der amtlichen und offiziellen Presse in den 50er Jahren.¹³

Die Erinnerung an gemeinsam verlebte alte Zeiten, verbunden mit der Aussicht, Neuigkeiten zu erfahren und seien es auch nur Gerüchte, war es, was Fontane die Gesellschaft seiner Stammtischbrüder suchen ließ. Was ihn dagegen zunehmend von einer Teilnahme abhielt, war seine chronische Sorge vor Erkältungen. So entschuldigte er sich, zwischen Neugier und Hypochondrie hin- und hergerissen, 1892 einmal mit den Worten:

[...] wenn man so einsam lebt wie ich und trotz aller Decadence doch immer noch die Lust hat was zu sehn und zu hören, namentlich in dieser Ahlwardt-Zeit, so verzichtet man höchst ungern auf gesellige Zusammenkünfte, wo man für seinen Wissensdrang ´was hat. Aber die Berliner Lokale sind zu mörderisch, überall schleicht »Möros, den Dolch im Gewande«, wobei es gleichgültig ist, welche Formen der Dolch annimmt. Auch wechselt er mit den Jahreszeiten, Winters Zug und sibirischer Fußboden. Man kriecht also am liebsten hinter den eignen Ofen.

Mit der Bitte um Verständnis für seine Absage verband er zugleich »Schönste Grüße u. Empfehlungen an den Stammtisch, besonders an die beiden Geheimräthe: Zitelmann und Metzel.«¹⁴

Eine letzte Verabredung lässt sich für Mai 1895 nachweisen. »Wenn ich irgend kann, bin ich am Dienstag in dem bezeichneten Lokal«, hatte Fontane auf Pindters schriftliche Einladung erwidert.¹⁵ Als sich der umtriebige Journalist dann im Wirtshaus »Carlsbad« am Potsdamer Platz einfand, musste er jedoch enttäuscht feststellen, dass nicht nur Zitelmann fehlte:

»Auch Fontane kommt gegen Zusage nicht und Geheimrath Metzel, der eine Operation überstanden.« Statt seiner war wenigstens sein Sohn erschienen (»Kammergerichtsrat Metzel, allem Anschein nach sehr netter Mann«), um die Nachricht von der Verhinderung seines Vaters zu überbringen.¹⁶ Holtze zufolge hatte sich bei Metzel eine »Balggeschwulst am Kopfe« gebildet. Der chirurgische Eingriff habe »in seiner Dienstwohnung im Herrenhause in der Leipziger Straße« stattgefunden, »verließ glänzend und der aus der Betäubung Erwachte verlangte nach einer Prise.«¹⁷ Richtig erholen sollte er sich jedoch nicht mehr, und knapp drei Wochen später war Metzel tot.

Einige Zeit nach seinem Kondolenzbrief hat Fontane dem Verstorbenen noch eine Art Nachruf gewidmet. Ein Fragment des unvollendet gebliebenen dritten Bandes seiner Autobiographie schildert die langjährige Beziehung des Dichters zu der vornehmen katholischen Familie von Wangenheim, die er über das Presseamt kennengelernt hatte. Unvermutet sei Metzel eines Tages zu ihm gekommen mit der »Anfrage, ob ich mich wohl entschließen könnte, vier jungen Damen einmal wöchentlich Privatunterricht zu geben und zwar in sämtlichen Disziplinen. – Schulmeister für alles.« Mit Übernahme dieser Hauslehrerstelle sollte sich Fontanes Einkommen auf einen Schlag verdoppeln, was ihn nicht nur aus einer akuten Geldklemme erlöst, sondern auch für die Monotonie seiner Tätigkeit in der *Centralstelle* entschädigt habe: »Statt 40 Zeitungen, eine immer schrecklicher als die andere, vier junge Mädchen (Geheimratstöchter), eine immer liebenswürdiger als die andere! Teurer Geheimer Rat Metzel, wieviel verdanke ich dir, dieser Befreiungsakt, das war doch das Schönste.«¹⁸ Es tut dem Ausdruck der Dankbarkeit keinen Abbruch festzustellen, dass Metzel, den der Dichter übrigens zu Lebzeiten nie zu duzen gewagt hätte, nur der Überbringer der guten Nachricht gewesen war. In Wahrheit hatte nämlich Ministerpräsident Manteuffel die Vermittlung an das Haus Wangenheim in die Wege geleitet.

Grund genug, Metzel dankbar zu sein, hatte Fontane so oder so. Dass sein kurzer Kondolenzbrief jetzt bekannt geworden ist, verdankt sich einer Kette von Zufällen. Das alte Herrenhausgebäude, in dem Metzel gewirkt und gelebt hat, steht längst nicht mehr.¹⁹ Es wurde Anfang des 20. Jahrhunderts (unter Umpflanzung der Eiben) durch einen Neubau ersetzt, in dem seit 2000 der Bundesrat residiert. Obwohl die bundesdeutsche Ländervertretung insofern weder baulich noch politisch in direkter Kontinuität zum preußischen Herrenhaus steht, hat Antje Lorenz als Leiterin des Besucherdienstes ein lebhaftes Interesse für alles entwickelt, was an Häusern, Institutionen und Personen mit der Adresse Leipziger Straße 3 verbunden war und ist.²⁰ Als ihr der behandelnde Betriebsarzt daher bei Gelegenheit einer Gripeschutzimpfung erzählte, dass seine Mutter, Dr. Marie-Luise Bertschat, eine Urenkelin Metzels ist, ergab sich daraus eine im Internet dokumentierte »Geschichtsstunde der Extraklasse«.²¹ Aufhorchen ließ

insbesondere der Hinweis, dass die Familie Bertschat noch »eine dicke Dokumentenmappe« mit »im Original erhaltenen Briefen« besitzt.²² Auf Nachfrage sollte sich allerdings herausstellen, dass lediglich einer davon, eben das hier vorgestellte Kondolenzschreiben, von Fontanes Hand stammt. Große Teile der Korrespondenz aus den 1850er-Jahren bleiben also weiterhin verschollen.

Ob Fontane aber im Leben wirklich nur »ein bescheidenes Glück« zuteilgeworden ist, wie er melancholischen Sinnes meinte, sei dahingestellt. Für das lesende Publikum war es jedenfalls ein großes Glück, dass Ludwig Metzel es dem Dichter ermöglicht hat, auf seinem Lebensweg eine entscheidende Wende zu nehmen.

Anmerkungen

1 *Vossische Zeitung*, Nr. 263, 8. Juni 1895, unter der Rubrik *Parlamentarische Nachrichten*.

2 Gerhard Krause: *Ueber Ryno Quehl und Ludwig Metzels, die Vorgesetzten Theodor Fontanes als Mitarbeiter der Manteuffelpresse*. In: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte* 24 (1973), S. 40–62. Vgl. ebd. demnächst auch mein umfassendes Porträt: *Ludwig Metzels (1814–1895). Presseamtsleiter unter Manteuffel, Herrenhausdirektor unter Bismarck und Stammtischbruder Theodor Fontanes*.

3 Vgl. dazu meinen Beitrag: *Fontanes Fronde gegen Manteuffel und seine Mannen. Als Literat im Gewirr der preußischen Pressepolitik der Reaktionszeit*. In: *Fontane Blätter* 110 (2020), S. 39–70.

4 Vgl. meine kommentierte Edition: *Furor poëticus. Ein neuerworbenes Fontane-Autograph im Berliner Geheimen Staatsarchiv*. In: *Fontane Blätter* 94 (2012), S. 8–19.

5 Fontane an seine Frau Emilie, 19. Januar 1859. In: GBA *Der Ehebriefwechsel*. Bd. 2. 1998, S. 106.

6 Te.: *Ein Eibenbaum*. In: *Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung*, Nr. 302, 25.12.1862, Beilage.

7 *Havelland*. GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 3. 1994, S. 127–135; vgl. auch die Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte sowie verschiedene Textvarianten ebd., S. 539 ff.

8 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Dritter Theil: *Ost-Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg*. Berlin 1873, S. 434.

9 Näheres dazu bei Michael Cullen: *Leipziger Straße 3*. In: *Mendelssohn-Studien* 5 (1982), S. 9–77, bes. S. 73 f.

10 Das Kapitel »Ein Fontane-Kränzchen« bildet Teil II von Friedrich Holtze: *Erinnerungen an Theodor Fontane*. In: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 43 (1926), S. 69–78.

11 Renate van Kampen: »*Bismarcks rechte, wenn auch unsichtbare rechte Hand*«. *Eine biographische Annäherung an Karl Ludwig Zitelmann*. In: *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin* 2016, S. 7–32; der Fontane-Abschnitt ebd., S. 25–28; vgl. ebd. demnächst meine Ergänzung: *Karl Zitelmann, der unbekannteste Bekannte Theodor Fontanes*.

12 Pindters Tagebücher befinden sich im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin (PA AA). Auf eine detaillierte Kommentierung der zitierten Stellen wird hier verzichtet. Verwiesen sei stattdessen auf meinen in Vorbereitung befindlichen Aufsatz: *Der alte Fontane am Stammisch (mit unbekanntenen Briefen des Dichters und Tagebuchaufzeichnungen von Emil Pindter)*. Für die Fontane-Forschung sind Pindters Tagebücher bislang lediglich herangezogen worden von Paul Irving Anderson: *Ehrgeiz und Trauer. Fontanes offiziöse Agitation 1859 und ihre Wiederkehr in »Unwiederbringlich«*. Stuttgart 2002.

13 PA AA, NL 219/12, 16. April 1890.

14 Fontane an Pindter, 8. Dez. 1892; Wiedergabe nach dem Autograph C31 im Theodor-Fontane-Archiv.

15 Fontane an Pindter, 16. Mai 1895; Wiedergabe nach dem Autograph im Deutschen Literaturarchiv, DLA Marbach, A: Fontane.

16 Pindter, Tagebücher, 21. Mai 1895, PA AA, NL 219/16, 21. Mai 1895.

17 Holtze, S. 77, wie Anm. 10.

18 Das sogenannte Wangenheim-Kapitel ist erst 1919 aus dem Nachlass veröffentlicht worden; hier zit. nach: NFA XV. 1967, S. 416 f.

19 Ein Aufsatz *Zur Geschichte des Herrenhaus-Gebäudes* von Ludwig Metzel jr. ist erschienen in: *Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins*. 37 (1900), S. 1–42.

20 Auf ihre Anregung entstand auch die umfassende Dissertation von Bartek Wardecki: *Leipziger Strasse 3–4. Biographie einer Adresse*. Berlin 2020.

21 <https://www.bundesrat.de/SharedDocs/texte/14/20140225-urenkelin.html> (Abrufdatum: 5.7.2022).

22 Metzels Tochter Maria, eines seiner vier Kinder, hatte den Bauinspektor Wilhelm Nitka geheiratet, der auch als Privatdozent an der TH Charlottenburg lehrte und der Großvater von Dr. Marie-Luise Bertschat war.

Literatur- geschichtliches, Interpretationen, Kontexte

»Wie kommst du zu dem Kind?« – Unordnung im *Stechlin*

Wilhelm Amann

I.

In welchem Umfang die Rezeption eines Romans von einem Epitext bestimmt werden kann, lässt sich am *Stechlin* beobachten: »Zum Schluß stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich.«¹ Fontanes ostentative Geringschätzung einer Geschichte und Konzentration auf die »Mache«² gilt als Aperçu der Modernität seines letzten Romans. Womöglich zirkulierte die Bemerkung bereits, als Thomas Mann in seinem Essay von 1910 am Spätwerk Fontanes die »Verflüchtigung des Stofflichen« rühmte, so dass »fast nichts als ein artistisches Spiel von Ton und Geist übrigbleibt.«³ Soweit eine Geschichte als ereignishaftes Sujet noch vorhanden ist, scheint sie im *Stechlin* weitgehend durch die Reflexion einer unübersichtlich gewordenen Wirklichkeit überformt, die im Medium des Gesprächs vollzogen wird. Im Zentrum des »Zeitromans«⁴ steht ein Erzählverfahren, das durch die Struktur der Konversation von Rede und Gegenrede mitsamt ihren Standpunkten und Einstellungen eine Vielzahl an Diskursen und Themen aus Alltäglichem, Geschichte und Zeitgeschichte zur Sprache bringt und zu einem dichten Motivnetz verarbeitet. Während der avantgardistisch orientierte Realismus auf eine ästhetische Form für die Ambivalenzen der Moderne abhebt, soll das schmale Handlungsgerüst die Ordnung des Romans absichern.⁵ Mit der Eheschließung Woldemars und Armgards und dem Tod Dubslavs scheint sich die Basisopposition von »Altem und Neuem«, die der *Stechlin* für den Epochen- und Erfahrungswandel bereithält, harmonisch aufzulösen.⁶ Folgt man dem rezeptionslenkenden, Liebe und Tod assoziierenden Epitext, mündet der Roman in einer »feierlichen Ablösung der Generationen«⁷.

Mit dem gleichsam naturgegebenen Generationenkonzept wird Kontinuität im Übergang vom Alten zum Neuen durch die Institution der Ehe in Aussicht gestellt. Im Roman sind damit Fragen der Familie und der Verwandtschaft verbunden und in diesem Zusammenhang bildet der namenswie titelgebende See den mythischen Ursprung einer Genealogie für das »Haus« *Stechlin*, auf die hin die Generationenabfolge verpflichtet zu sein

scheint.⁸ Zum ironischen Unterton des Romans gehört es allerdings auch, dass die geschiedene und kinderlose Melusine das letzte Wort hat: »Es ist nicht nötig, dass die Stechline weiterleben, aber es lebe / *der Stechlin*«. ⁹ Ein möglicher Niedergang des Hauses und des Adelsgeschlechts verhindert offenbar nicht die Fortschreibung der Ursprungserzählung, ihre »semantische Profileration«¹⁰, z. B. durch einen Roman. Zuvor hatte Melusine bereits an eine Lehre des Sees wie des *Stechlin* erinnert, »den großen Zusammenhang der Dinge nie [zu] vergessen« (29/320). Angesichts der glatten Handlung, gleichförmigen Bewegungen und dahinplätschernden Gespräche an der Oberfläche sind im See wie im Text Untiefen und Abgründe zu berücksichtigen.¹¹

Im Folgenden soll an einem vermeintlich nachrangigen Handlungsstrang des Romans, der Agnes-Handlung, zum einen gezeigt werden, wie überkommene ordnungsstiftende Denkmuster von Generation und Genealogie und damit verbundene soziale wie rechtliche Praktiken unter dem Vorzeichen der Moderne ins Zwielficht geraten. Zum anderen geht es darum, die Entfaltung dieses Handlungsstranges im Kontext des Erzählverfahrens genauer zu bestimmen.¹² Während auf der Handlungsebene Woldemars Entscheidung für die – nach einer Bemerkung seines Vaters – »blasse« (36/368) Armgard ordnungsstiftend wirkt, konterkariert die Erscheinung des Kindes, das durch seine ungeklärte Herkunft den Verstoß gegen die gesellschaftlichen Institutionen geradezu verkörpert, diese Lösung.

II.

Die Gestaltung der Agnes-Handlung setzt nicht erst mit dem Auftritt der Figur ein, sondern wird durch die für den Roman konstitutive Form der Konversation vorbereitet. Melusines schillernder Hinweis auf »den großen Zusammenhang der Dinge« fällt im 29. Kapitel im Gespräch mit ihrem ebenbürtigen intellektuellen Gegenüber, Pastor Lorenzen, dem für sozialdemokratische Ideen aufgeschlossenen Vertrauten des alten Dubslav und Erzieher des jungen Woldemar. Der von Melusine wie von Lorenzen in diesem Gespräch betriebene »revolutionäre[] Diskurs« (29/324) über die Folgen des Wandels mündet in einer historisch außergewöhnlichen Einsicht des Pastors:

»Der Hauptgegensatz alles Modernen gegen das Alte besteht darin, daß die Menschen nicht mehr durch ihre Geburt auf den von ihnen einzunehmenden Platz gestellt werden. Sie haben jetzt die Freiheit, ihre Fähigkeiten nach allen Seiten hin und auf jedem Gebiete zu betätigen. Früher war man dreihundert Jahre lang ein Schloßherr oder ein Leinenweber; jetzt kann jeder Leinenweber eines Tages ein Schloßherr sein.«
 »Und beinah auch umgekehrt«, lachte Melusine. »Doch lassen wir dieses heikle Thema [...].« (29/321)

Der Umstand, dass auf diese Antizipation einer hundert Jahre später populär gewordenen soziologischen These über die Moderne als Prozess der Individualisierung »jenseits von Stand und Klasse« keine weiteren Erörterungen folgen, ist eine Konsequenz aus der Reflexionsform des Romans.¹³ Indem Melusine das »heikle Thema« mit einer spielerischen Wendung abbricht, erfüllt sie das Gesetz der gesellschaftlichen Rede, das das Reden über die Moderne bestimmt.

Erzählen findet in Fontanes Romanen bekanntlich unter den Bedingungen der Causerie statt.¹⁴ Deren Bedeutung für Dubslavs Selbstverständnis hatte der ihm nahestehende Erzähler ihn bereits im 1. Kapitel des Romans programmatisch verkünden lassen: »Unanfechtbare Wahrheiten giebt es überhaupt nicht, und wenn es welche giebt, dann sind sie langweilig« (1/8). Im *Stechlin* begrenzt diese Fortschreibung einer klassischen *ars conversationis* als Verständigungsform der gehobenen Gesellschaft die für die Literatur des 19. Jahrhundert ansonsten auszumachende Inszenierung »sozialer Redevielfalt« (Bachtin) im Roman. Zur Stechliner Gesellschaft gehört, wer die Regeln der Konversation beherrscht und sich im »ludischen Umgang mit Sprache«¹⁵ übt. Für diese Causerien gilt die Norm, das Gespräch über Vergangenes und Gegenwärtiges durch eine taktvolle Wahl von Sprache und Thema aufrechtzuerhalten, um Anschlüsse zu ermöglichen, die »Plauderei« nicht versiegen zu lassen. Das bedeutet in erster Linie die Vermeidung kontroverser Themen, die allenfalls durch Verknappungen und Verdichtungen salonfähig sind. Melusine zufolge könnten weitere Kommentare zu »Lorenzens Definition alles Modernen als Selbstbestimmung gegenüber dem Alten als Fremdbestimmung«¹⁶ insofern »heikel« werden, weil das offene Eingeständnis dieser historischen Zäsur auch eine existentielle Bedrohung der etablierten Kultur des Gesprächs nach sich ziehen würde.

In eine Reihe von Passagen wird deutlich, wie im Rahmen der Narration die Themen der Moderne dem Gesetz des Gesprächs und seinen Regeln von Andeutung, dann Anknüpfung oder eben Abweisung untergeordnet werden sollen. Diese Erfahrung muss zu Beginn des Romans zum Beispiel Woldemars Regimentskamerad Rex machen, der ihn zusammen mit einem weiteren Kameraden, Czako, bei seinem Besuch auf dem Familienbesitz begleitet. Am Abend vor der obligatorischen Unterredung zwischen Dubslav und seinem Sohn über die leidige Heiratsangelegenheit kommen die drei Gäste aus Berlin gemeinsam mit den vom Schlossherrn dazu gebeten vier örtlichen Honoratioren zu einem »Mahl« (3/34) zusammen. An der Tafel findet sich der biedere Rex, der über seinen Militärdienst hinaus sich anschickt, als Verwaltungsjurist in der Ministerialbürokratie Karriere zu machen, mit Woldemar und Pastor Lorenzen an einem Tische wieder, während Dubslav mit dem bourgeoisen Ehepaar Gundermann auf der anderen Seite sitzt, Czako und Oberförster Katzler sind jeweils in der Mitte

placiert. Das Szenario wird diesmal von einer Erzählerstimme zusammengefasst:

Sehr, sehr anders ging das Gespräch an der entgegengesetzten Seite der Tafel. Rex, der, wenn er dienstlich oder außerdienstlich aufs Land kam, immer eine Neigung spürte, sozialen Fragen nachzuhängen, und beispielsweise jedesmal mit Vorliebe darauf aus war, an das Zahlenverhältnis der in und außer der Ehe geborenen Kinder alle möglichen, teils dem Gemeinwohl, teils der Sittlichkeit zugute kommende Betrachtungen zu knüpfen, hatte sich auch heute wieder in einem mit Pastor Lorenzen angeknüpften Zwiegespräch seinem Lieblingsthema zugewandt, war aber, weil Dubslav durch eine Zwischenfrage den Faden abschnitt, in die Lage gekommen, sich vorübergehend statt mit Lorenzen mit Katzler beschäftigten zu müssen, von dem er zufällig in Erfahrung gebracht hatte, daß er früher Feldjäger gewesen sei. (3/31)

Für den Umstand, dass Rex mit seinem Themenvorschlag nicht durchdringt, sind mehrere Gründe auszumachen. So fällt mit dem Ausdruck »soziale Frage« das Stichwort der zeitgenössischen politischen Auseinandersetzung, die kaum als geselliges Tischgespräch zwischen Einheimischen und Auswärtigen taugt, und für die im Übrigen in der Ordnung des »Zeitromans« mit den Wahlen zum Reichstag ein eigener Handlungsstrang reserviert ist.

Im Rahmen der »sozialen Frage« will Rex das aktuelle Problem der steigenden Zahl unehelicher Kinder und die moralischen Folgen für die Gesellschaft zur Diskussion stellen. Mit ihm sitzt ein moderner Verwaltungsbeamter am Tisch, dem es kaum ums soziale Engagement geht, dem es aber sehr an Informationen über die Situation auf dem »Land« und an entsprechenden Zahlenverhältnissen zu tun ist. Die Illegitimen sind für ihn ein symptomatischer Fall für die Anwendung und Nützlichkeit von statistischen Erhebungen, die den Aufstieg der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften zur Aufrechterhaltung des sozialen Ordnungsgefüges, des – wie es heißt: – »Gemeinwohls«, am Ende des 19. Jahrhunderts ermöglicht haben und sehr wahrscheinlich ist Rex' »Lieblingsthema« auch mit eigenen Karriereplänen als Sozialmanager verbunden.

Mit dem Versuch auf seiner Tischseite dieses Thema zu erörtern, begeht Rex also auch deshalb einen Verstoß gegen die Regeln der Causerie, weil er offensiv sein Interesse und seine Spezialkenntnisse in den Vordergrund rückt. Aber noch bevor die unmittelbar neben ihm Sitzenden, Lorenzen und Woldemar, darauf reagieren können, interveniert von der anderen Tafelseite her der hellhörig gewordene Dubslav, schneidet quer über den Tisch »den Faden« ab und nötigt Rex zu einem belanglosen Gespräch mit dem Oberförster Katzler.¹⁷

Dubslavs spontaner Eingriff in die Tisch- und Gesprächsordnung lässt sich nur unzureichend mit seiner Rolle als Gastgeber und Hüter der Ge-

sprachskultur erklären. Offensichtlich befürchtet er in unmittelbarer Nähe seines Sohnes Woldemar das Heraufziehen eines »heiklen Themas«, das mit demjenigen, welches Melusine und Lorenzen an ganz anderer Stelle im Roman nicht weiter erörtern wollen, durchaus korrespondiert: Die Erosion der ständischen Gesellschaft als ein Effekt der Freisetzung der Individuen in der Moderne nimmt angesichts der mutmaßlich steigenden Zahl illegitimer Kinder in beunruhigender Weise Gestalt an.

Warum das Thema für Dubslav selbst »heikel«, womöglich kompromittierend werden könnte, erfährt man hier nicht – falls überhaupt der Lektürefluss durch diesen Vorfall am Tisch ins Stocken gerät. Dass man diesen leicht überliest, davor sorgt im Roman derjenige, der ihn in letzter Instanz überhaupt zur Sprache bringt, um dann doch wieder Diskretion zu wahren. Denn Dubslav gelingt es, den Faden erfolgreich abzuschneiden, weil ihm darin ein Erzähler assistiert, der mit ihm das Thema erst einmal fallen lässt und sich gegen seine sonstige Verfahrensweise entscheidet, aus der Vielzahl an Gesprächsgegenständen eine kontinuierlichen Motivkette zu knüpfen.

Die Tischszene gehört zu den unscheinbaren Indizien für die Allgegenwart eines »implizit dargestellten Erzählers«¹⁸, der über die Technik des Gesprächs die Poetologie des Romans lenkt. In dem Maße, in dem im *Stechlin* die Gespräche und ihre Diskurse gleichsam auszufern drohen, werden sie von »narrativen Ordnungsstrategien«¹⁹ eben dieses Erzählers begrenzt. Mittels deutlicher Leserführungen, Kommentare, Schauplatzwechsel, Gesprächsbündelungen und Fokalisierungsvarianten macht er seine Verfügungsgewalt über die Erzählung geltend, im Vertrauen darauf, dass der von ihm installierte und kontrollierte *discourse* jederzeit gegen die in der *story* durchdringende Komplexität die Oberhand behält.²⁰

III.

Unter diesen Voraussetzungen der Narration wird das »heikle Thema« dann doch wieder an signifikanter Stelle regelrecht ans Licht gezerrt und womöglich kann man darin eine Probe auf die Belastungsfähigkeit des erzählerischen Verfahrens für die Handlungsebenen des Romans sehen: Die auf Ordnung zielende Handlung um die Eheschließung Woldemars wird durch einen Ambivalenzen erzeugenden Handlungsstrang relativiert.

Nach einer ersten Andeutung und sofortigen Verhüllung möglicher Familiengeheimnisse im dritten Kapitel kommt es im 23. Kapitel – also exakt in der Mitte des Romans – zu einer folgenreichen Begegnung, die bereits auf das Ende vorausdeutet. Einerseits greift hier wie in vielen anderen Passagen das Verklärungskonzept des poetischen Realismus, der alte Dubslav stößt auf seine »Todesbotinnen«²¹, andererseits hat das zufällige Aufeinandertreffen auch profane Dimensionen.

Die für die Gestaltung der Handlungssequenz bedeutsame Szene beendet das 23. Kapitel. Nach einem Gespräch mit dem Vertrauten Lorenzen

über die unerwartete militärische Karriere von Woldemar, der gerade zu einer England-Mission aufgebrochen war, zieht sich Dubslav im »Abendrot« auf seinen Lieblingsplatz zurück, eine Steinbank am Ufer des Sees, dessen Name den Familienmythos begründet. Auf der Bank beginnt Dubslav über »sein Leben, Altes und Neues« (23/266), zu sinnieren, über die früh verstorbene Ehefrau und über die Entwicklung des einzigen Sohnes. Mit seinen standesgemäßen Heiratsplänen – noch ist die Entscheidung für Armgard und gegen Melusine v. Barby nicht gefallen – rückt ein Generationswechsel und eine Konsolidierung des maroden »Hauses« näher.

Aus der Ferne ertönen Schläge,

wie wenn Leute Holz fällen [...], als er einer alten Frau von wohl siebzig gewahr wurde, die mit einer mit Reisig bepackten Kiepe, den leis ansteigenden Weg heraufkam, etliche Schritte vor ihr ein Kind mit ein paar Enzianstauden in der Hand. Das Kind, ein Mädchen, mochte zehn Jahre sein, und das Licht fiel so, daß das blonde wirre Haar wie leuchtend um des Kindes Kopf stand. (23/267)

Im Vorbeigehen schaut das derart illuminierte Kind »den alten Herrn mit großen klugen Augen« an, während sich zwischen diesem und der ihm wohl bekannten »Buschen« ein Dialog entspannt, in dem scheinbar Vordergründiges unversehens mit dem Thema des Romans, der Geltung überkommener Ordnungsvorstellungen, verbunden wird:

»Na, Buschen«, sagte Dubslav, »habt Ihr denn auch bloß Bruchholz in Eurer Kiepe? Sonst packt euch der Förster.«

Die Alte grientete. »Jott jnädiger Herr, wenn Se doabi sinn, denn wird he joa woll nich.«

»Na, ich denk' auch; is immer nich so schlimm. Und wer ist denn das Kind da?«

»Dat ist joa Karlines.«

»So, so, Karlinens. Is sie denn noch in Berlin? Und wird er sie denn heiraten? Ich meine den Rentsch in Globsov.«

»Ne, he will joa nicht.«

»Is aber doch von ihm?«

»Joa, se seggt so. Awers he seggt, he wihr et nich.«

Der alte Dubslav lachte. »Na, hört, Buschen, ich kann's ihm eigentlich nich verdenken. Der Rentsch is ja doch ein ganz schwarzer Kerl. Un nu seht Euch mal das Kind an.«

»Dat hebb ick her ook all seggt. Und Karline weet et ook nicht o recht un lacht man ümmer. Un se brukt em okk nich.«

»Geht es ihr denn so gut?«

»Joa; man kann et binah seggen. Se plätt't ümmer. Alle so'ne plätten ümmer. Ick wihr oak dissen Summer mit Agnesen (se heet Agnes) in Berlin, un doa wihr'n wi joa toasmen in'n Cirkus. Un Karline wihr ganz fidel.«

»Na, das freut mich. Und Agnes, sagt Ihr, heißt sie. Is ein hübsches Kind.«

»Joa, det is se. Uns is ook en gaudes Kind; sie weent gliks un is ümmer so patschlich mit ehre lütten Hänn'. Sünne sinn ümmer so.«

»Ja, das is richtig. Aber Ihr müßt aufpassen, sonst habt Ihr 'nen Urenkel, Ihr wißt nicht wie. Na gu'n Abend, Buschen.«

»n Abend, jnäd'ger Herr.« (23/267 f.)

Im Kontrast zu den Konversationsritualen des adlig-bürgerlichen Milieus lebt die Begegnungsszene von der mimetischen Wiedergabe des märkischen Dialekts, der Dubslav – anders als dem Leser – vertraut ist, dem er sich aber nicht anpasst. Der verschriftlichte Dialekt markiert deutlich das soziale Gefälle, das als solches in den vermeintlich unverfänglichen Fragen nach dem, was man da mit sich trägt und wen man da bei sich hat, noch auf ganz andere Weise zum Ausdruck kommt. Beide Fragen richten sich auf Illegales bzw. Illegitimes, auf Randbereiche der sozialen Ordnung, zunächst auf eine Handlung, das Holzfällen, dann auf die Herkunft, auf die ungeklärte väterliche Abstammung des aus dem Wald hervortretenden Kindes. Beides hängt mit einer vernachlässigten Bedeutung der zentralen genealogischen Metapher zusammen: »abstammen« muss nicht zwangsläufig auf die Ordnung eines Stammbaums verweisen, sondern hat etymologisch auch etwas mit dem »abstammen« zu tun, für das der *Grimm* noch ein Lemma bereitstellt. Das physikalische Fällen und Fallen »evoziert als Abwärtsbewegung [auch] die Assoziation eines Wertunterschieds«²² und leitet zur kulturellen Semantik eines sozialen Gefälles oder, noch elementarer, des moralischen Fallens über.

»Bruchholz« sammeln wäre legal, das Holzschlagen in der Ferne klingt aber verdächtig und müsste die Obrigkeit auf den Plan rufen – ein Konfliktstoff, der über fünfzig Jahre zuvor bereits Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842) grundiert hatte und auch dort mit dem beunruhigenden Fall eines ebenso wie Agnes quasi aus dem Nichts erscheinenden illegitimen Kindes mit dem stigmatisierenden Namen Johannes Niemand in Verbindung steht.

Was den möglichen Holzfrevell angeht, so spekuliert die Buschen von vornherein auf die Nachsicht Stechlins, der sich so auch unbefangen nach dem »hübsche[n] Kind[]« erkundigen kann, das er bis dahin offenbar nie gesehen hat. Den Vornamen erfragt er nicht von sich aus und über die Lebensumstände ist er auffallend gut informiert. Agnes ist das uneheliche Kind Karlines, der Tochter der Buschen, die als Wäscherin (»Se plätt't ümmer«) in Berlin arbeitet – und dies sehr wahrscheinlich in der großen »Spindlerschen Wäscherei«, die zuvor im 14. Kapitel (vgl. 14/167 f.) für die an diesem Fabrikkomplex entlangspazierende Ausflugsgesellschaft um Woldemar und die Geschwister v. Barby Anlass zu einer unergiebigem Unterhaltung über Nivellierungstendenzen, über Mode und Moderne, gewesen war.²³

Die Buschen kehrt selbst das Typische am Lebenswandel ihrer Tochter hervor: »Alle so' ne plätten ümmer«. Über Agnes' abwesende Mutter wird in diesen Passagen und auch später zum Ende des Romans hin, also nach der Aufnahme des Kindes im Haus des schwerkranken Stechlin, nur in Andeutungen gesprochen, vor allem von der empörten Adelheid, Stechlins Halbschwester, die der als »fidel« geltenden Karline unterstellt, »doch wohl schon mehrere« (39/419 f.) zu haben, womit gleichermaßen Kinder wie Liebhaber gemeint sind. Es bleibt offen, ob die leicht abschätzige Bemerkung der Buschen über die Arbeit ihrer Tochter auf Voraussetzungen oder auf die Folgen der zeitgenössisch explizit so auch genannten »gefallenen Mädchen« bezogen ist.²⁴ Die in der realistisch orientierten Literatur sporadisch reflektierten Diffamierungen des Waschfrauengewerbes lassen jedenfalls beide Zuschreibungen zu. Die von Armut bedrohten Mütter finden sich auf der untersten Stufe der Bediensteten in einem Milieu wieder, das seit jeher für Fehlritte prädestiniert scheint: Das Waschen schmutziger Wäsche war mit der öffentlichen Ausbreitung von Intimitäten verbunden und begründete den Ruf schamloser Waschweiber, die sich geschwätzig und leicht bekleidet an ihren Arbeitsplätzen den vorbeiziehenden Herrschaften präsentierten – das einzige und nur äußerst vage aus dem Roman rekonstruierbare Begegnungsszenario mit einem Kindsvater.²⁵

Mit Spindlers Großbetrieb und Karlines unbekümmertem Großstadtleben streift der Roman beiläufig die Transformationen traditioneller Dienstleistungen in die nicht minder problematischen Verhältnisse moderner Industriearbeit. Für die im Roman nur ihrem Namen nach vertretene Karline bietet die Proletarisierung offenkundig die einzige Alternative zur perspektivlosen Existenz als ledige Mutter in einer scheinbar intakten ständischen Ordnung auf dem Lande. Agnes überlässt sie notgedrungen der provisorischen Obhut der wie aus der Zeit gefallenen Buschen, die mit den Anzeichen von Verstörung des zarten und oft weinenden Enkelkindes nicht umzugehen vermag: »Uns is ook en gaudes Kind; sie weent gliks un is ümmer so patschlich mit ehre lütten Hänn'. Sünne sinn ümmer so.« Der dialektkundige Stechlin müsste an diesem Punkt das Gespräch eigentlich auf die Nöte des Kindes lenken, die er ja durchaus registriert. Denn offenkundig sind es die ihm in dieser Begegnung vor Augen geführten haltlosen Lebensumstände, die ihn später dazu veranlassen, Agnes unter einem passenden Vorwand zu sich zu holen. Stattdessen bricht er an die diskrete Form der Causerien gewohnte Alte mit einer unpassenden Bemerkung diese erste Begegnung ab. Er überspielt die Hinweise auf Agnes' labile Verfassung und nimmt in ihr eine Kindsfrau wahr, die wie ihre Mutter zum gefallenen Mädchen bestimmt zu sein scheint.

Für unverfänglich hält Dubslav indes die direkte Frage nach einem mutmaßlichen Kindsvater und rückt sie in den Vordergrund. Über Karlines anhaltende Bemühungen um einen Kandidaten in ihrer Heimat am Stechlin-

see, »den Rentsch in Globsov«, ist er gut unterrichtet. Allerdings hat sie damit wenig Erfolg, nicht nur Rentsch zweifelt an seiner Vaterschaft, Dubslav selbst weist auf verräterische Unterschiede zwischen dem mittlerweile zehnjährigen blonden Mädchen und dem »schwarzen Kerl« hin. Der Buschen zufolge ist Karline auch nicht auf einen Versorger angewiesen: »se brukt em oik nicht« – eine nebulöse Bemerkung angesichts der allgemein desolaten Situation erwerbstätiger Mütter in der Zeit und womöglich eine der Alten selbst nicht bewusst zurechenbare Anspielung auf verdeckte Unterhaltszahlungen.²⁶ Der Umstand, dass Karline sich trotzdem seit längerem um den Anschein familiärer Ordnung bemüht, hängt wiederum mit der prekären rechtlichen Situation zusammen, in der sie sich als erwerbstätige, unverheiratete Mutter befindet.

IV.

In dem knappen Gespräch zeichnet sich in groben Umrissen eine Fallgeschichte zur problematischen Lage unehelicher Kinder ab, und zwar genau so wie sie zur Entstehungs- und Publikationszeit des Romans in den juristischen Diskussionen um deren unklare Rechtsstellung geführt wurde. Anlass dazu gab die große Rechtsreform zur Vereinheitlichung und Modernisierung des zersplitterten Zivilrechts des 19. Jahrhundert, die in das 1900 in Kraft tretende Bürgerliche Gesetzbuch mündete.²⁷ Die hierzu angefertigten familienrechtlichen Entwürfe sahen »mittelbar das Interesse der Gesellschaft« darin, uneheliche Kinder, »welche sonst nur zu leicht dem Elend und der Verwahrlosung preisgegeben sind und auf die Bahn des Lasters geraten [...], rechtlich nicht auch von der Familie der Mutter auszuschließen«.²⁸ Begründet wurde der für diese Zeit ungewöhnlich liberale Vorschlag mit dem Hinweis auf die Dringlichkeit der sozialen Problematik, die Rex vergeblich am Tisch erörtert wissen wollte. Vorsorglich war dieser juristische Vorstoß der Experten mit einer Bekräftigung der strikt patriarchalischen Ausrichtung des Familienrechts verbunden:

Berücksichtigt man die große Zahl unehelicher Kinder, berücksichtigt man, daß destruktive Elemente vornehmlich aus den Kreisen solcher Personen hervorgehen, welche von der Familie ausgeschlossen sind, so erscheint es als Aufgabe und Pflicht der Gesetzgebung, auch auf dem Gebiet des Zivilrechtes der Vermehrung des Proletariats entgegenzutreten, sollte auch der Eintritt des unehelichen Kindes in die mütterliche Familie den Anschauungen in einzelnen Ständen weniger entsprechen. Der Rücksicht auf die Heiligkeit und die hohe Bedeutung der Ehe wird aber schon dadurch in ausreichendem Maße Rechnung getragen, daß das uneheliche Kind zu dem Vater und dessen Familie rechtlich in keine Verbindung tritt.²⁹

Ein Kind ist nicht über das Prinzip der Abstammung, sondern nur über das zusätzliche Kriterium der Ehelichkeit mit dem Vater verwandt, mit der Mut-

ter allein über die Abstammung – ein paradoxer, aus dem kanonischen Recht in das BGB übernommener und bis in die 1970er-Jahre hinein praktizierter Rechtsgrundsatz, in dem die Willkürlichkeit und Fragwürdigkeit der zentralen genealogischen Metapher zum Ausdruck kommt.³⁰ Der Nachweis väterlicher Abstammung kann nicht erbracht werden, darauf bezieht sich das Rechtssprichwort: *Pater semper incertus est*, in dem die rechtliche Problematik, Macht und Ohnmacht patriarchalischer Verhältnisse bis in die jüngste Vergangenheit hinein konserviert worden ist.³¹

In den juristischen Erwägungen zum BGB war das ausschließlich die Mutter belastende Kriterium einer fehlenden Ehe ein wesentlicher Grund für den fortwährenden Zweifel an ihrem »guten Willen und genügendem Ernst«, der Übertragung der elterlichen Gewalt gerecht zu werden. Fehlende Bindung werde durch eine Erwerbstätigkeit der Mutter verstärkt, die »häufig von dem Kinde getrennt ist und dasselbe oft gegen eine billige Vergütung fremden Personen überläßt«. ³² Vorbehalte gegenüber dem mutmaßlichen Lebenswandel der Mutter, die in der Gleichsetzung von Unehelichkeit und Unsittlichkeit gründeten, führten zu der aus dem Gemeinen Recht bereits bekannten Installierung einer kontrollierten Vormundschaft, die nun auch auf Angehörige der mütterlichen Seite übertragen werden sollte. Als rechtswürdig galt hier aber wiederum nur ein *pater familias*, der allein durch die »autoritative Stellung des Großvaters« gegeben war, ausgeschlossen war dagegen ausdrücklich eine in früheren Rechtsformen noch übliche Bestellung der Großmutter einer mütterlichen Familie zum Vormund.³³

Karlines Versuch, die mittlerweile zehnjährige Agnes durch das traditionelle Rechtsinstitut einer sogenannten »nachfolgenden Ehe«³⁴ mit ihrer Globsover Bekanntschaft doch noch zu legitimieren, fällt mit diesen familienrechtlichen Vorgaben zusammen. Gerade weil das neue BGB den unzulänglichen Status der Illegitimen grundsätzlich kaum zu verbessern gewillt war, musste der Staat in dieser drängenden »sozialen Frage« Handlungsfähigkeit demonstrieren. Von Rechts wegen muss Karline befürchten, nicht mehr ihre Großmutter als Verwahrerin für Agnes in Anspruch nehmen zu können, zumal der archaisch wirkenden Buschen ein zwielichtiger Ruf vorseilt. So erinnert sich im letzten Teil des Romans der unter schwerer Herzinsuffizienz leidende Dubslav an die Begegnung am See und an die Gerüchte über das heilkundliche Wissen der durch die Wälder ziehenden Alten. Er berät sich darüber mit seinem Diener Engelke, der ihm die Sicht der einfachen Leute vermittelt:

»Ja, die Buschen, *die* weiß Bescheid. Versteht sich. Man bloß, daß sie ´ne richtige alte Hexe is, und um Walpurgis weiß keiner, wo sie is. Und die Mächens gehen Sonnabends auch immer hin, wenn´s schummert, und Uncke hat auch schon welche notiert und beim Landrath Anzeige gemacht. Aber sie streiten alle Stein und Bein; und ein paar haben auch schon geschworen, sie wüßten von gar nichts.« (38/396)

Die »Hexenkünste« (17/413) der alten Buschen werden vor allem von jungen Frauen in Anspruch genommen, die etwas über Empfängnisverhütung und womöglich auch über Abtreibungsmittel erfahren wollen.³⁵ Mit ihren mittelalterlich anmutenden medizinischen Praktiken hat sie bereits die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich gezogen hat und es ist absehbar, wann das Kind der Großmutter mit der Begründung der Kindswohlgefährdung entzogen wird. Agnes' Status als »Niemandskind« – so die im 19. Jahrhundert geläufige und nicht zuletzt durch die Erzählung der Droste mit in Umlauf gehaltene Bezeichnung für die Illegitimen – droht sich zu verfestigen.³⁶

V.

Die als Zufall inszenierte Begegnungsszene am See im Zentrum des Romans findet in dem bereits zitierten »Klappentext« Fontanes keine Berücksichtigung: »Am Schluß stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich«. Auf den *Stechlin* als modernen Roman träfe eher eine weniger generationsgewisse Beschreibung zu, etwa: »Am Schluss nimmt ein Alter ein Kind auf, er stirbt und zwei Junge heiraten sich. Ähnlich einem Vater, der sein illegitimes Kind verschweigt, übergeht der Autor des Epitextes diesen Handlungsstrang des Romans, den sein Erzähler wiederum prominent placiert. Die Camouflage ist umso bemerkenswerter, da aus diesem Strang im Grunde das einzige sujethaltige Ereignis hervorgeht, im Sinne Lotmans verstanden als die »Abweichung von dem Gesetzmäßigen, Normativen einer narrativen Welt, dessen Vollzug die Ordnung dieser Welt aufrechterhält.«³⁷ Weder die Wahlen zum Reichstag noch Woldemars Heirat und selbst Dubslavs Tod sind in der narrativen Weltordnung keine in dem Maße vergleichbaren Abweichungen wie die Erscheinung des aus dem Wald hervortretenden Kindes, das im Haus Aufnahme findet.

Die Initiative zu diesem Übertritt stammt nicht unmittelbar von Dubslav, sondern von der Buschen, über deren »Verschlagenheit« (38/397) man im Haus Bescheid weiß. Indem sie Agnes mit den Heilkräutern zu dem kranken Alten schickt, stößt sie den Wechsel aus einer ungeschützten naturalen Sphäre in den Bereich gesellschaftlicher Ordnung an, der einem Ansinnen auf Anerkennung gleichkommt. Denn der »leis ansteigende Weg« (23/267) des Kindes aus dem Wald zu Dubslav verläuft analog dem Ritual der Kindsaufhebung in patriarchalischen Gesellschaften, mit dem der Vater das Neugeborene über das bloße menschliche Leben hinaushebt und »durch eine zweite, soziale Geburt«³⁸ legitimiert.

Die erste Begegnung hatte bei dem Alten zu einem ambivalenten Bild des Kindes zwischen Überhöhung und Verfemung geführt: Zunächst die Epiphanie einer Heiligen, die ihm da an einem märkischen See eigenartigerweise »mit ein paar Enzianstauden in der Hand« gegenübertritt und aus fremden, höheren Regionen zu stammen scheint, dann die Kindsfrau, die auf das Milieu und die »Fallgeschichte« ihrer Mutter zurückverweist.³⁹ Die

Irritation über das Mädchen wirkt noch nach, als sie als Botin der dubiosen Kräuterhexe ins Herrenhaus kommt. Im Gespräch mit dem Vertrauten Engelke deutet sich dann eine Abkehr vom sozialen Determinismus an, mit dem sich Dubslav am See noch zufriedengeben wollte:

»Ich glaube, daß sie [die Buschen; W. A.] viel auf'm Kerbholz hat, und daß die Karline so is, wie sie is, daran is doch auch bloß die Alte schuld. Und das Kind wird vielleicht auch noch so, sie dreht sich schon wie 'ne Puppe, und dazu das lange, blonde Zoddelhaar. Ich muß dabei immer an Bellchen denken, – weißt du noch, als die gnäd'ge Frau noch lebte. Bellchen hatte auch solche Haare. Und war auch der Liebling. Solche sind immer Liebling. Krippenstapel, hör' ich, soll sie auch in der Schule verwöhnen. Wenn die andern ihn noch anglotzen, dann schießt sie schon los. Es ist ein kluges Ding.« (39/409)

In dieser assoziativen Rede fehlt nur noch der Name Woldemars und Dubslavs erweitertes Familienporträt wäre vollzählig.⁴⁰ Es ist überhaupt einer der wenigen Stellen im Roman, in der die früh verstorbene Ehefrau und Mutter Woldemars Erwähnung findet. Über sie erfährt man nur den Kosenamen »Bellchen«, der sich in Verbindung mit einer »Puppe« zu einem fragwürdigen Erinnerungsbild fügt. Als hübsch herausgeputzte Puppe wird auch Agnes in ihrem blauen Wollkleid und den roten Strümpfen wahrgenommen – ein Weihnachtsgeschenk Karlines, wie der Erzähler anmerkt (vgl. 39/415), und noch Dubslavs aufgebrachte Schwester Adelheid bezeichnet sie als »diese Zierpuppe (schon ganz wie die Karline)« (39/419). Doch anders als seine Schwester Adelheid weiß Dubslav mittlerweile, dass das komplementäre Attribut der Weiblichkeitsimago einer schön anzusehenden, aber ansonsten geist- und seelenlosen Puppe gerade nicht zutrifft. Agnes »entpuppt« sich als intelligentes Kind, das vom Dorfschullehrer, wie Dubslav bereits erfahren hat, geschätzt und gefördert wird.

Die Aufnahme im Haus wird metonymisch durch seine Öffnung markiert. Die strikte Trennung zwischen Herrschafts- und Gesinderäumen wird für das Mädchen außer Kraft gesetzt, sie ist sowohl »unten in der Küche« (40/421) unterwegs, als auch in der Beletage, sie soll »mit heraufkommen und hier schlafen« (39/414). Wie andere mit dem Makel der Illegitimität versehene Figuren in der Literaturgeschichte – Henry Fieldings Tom Jones oder Emily Brontës Heathcliff – verhilft die unklare Herkunft Agnes potenziell zu einer privilegierten Beobachterposition, weil sie nicht mehr an einen bestimmten sozialen Raum gebunden ist.

Dieser Verstoß gegen die Hausordnung bleibt allerdings nicht ohne Widerspruch, der von Adelheid v. Stechlin vorgebracht wird. Gleich zweimal hintereinander stellt sie Dubslav die Frage, die sie mit dem Gerücht um Agnes' Mutter verbindet: »Wie kommst du zu dem Kind?« (39/417). Für die an dieser Stelle erkennbare Verfungung des Handlungsstranges um das illegitime Kind mit den dominanten Handlungsebenen des Romans lässt sich eine

Erzählstrategie ausmachen: Hatte in der Mitte des Romans noch der Erzähler die Begegnung Dubslavs mit Agnes arrangiert, so wird die weitere Vermittlung jetzt an die zentrale Romangestalt delegiert. So wie der Erzähler mit dem Erscheinen des Kindes eine Figur der Störung in die überkommene gesellschaftliche Ordnung mit ihrer selbstbezogenen Gesprächskultur installiert hatte, so inszeniert jetzt der schwerkranke Alte die Begegnung des Kindes mit der Repräsentantin des Hauses und der Genealogie.

Anlass für den als ungewöhnlich deklarierten Besuch der Stiefschwester und reichen Erbtante Woldemars im Haus sind Nachrichten über Dubslavs schlechten Gesundheitszustand, der nach der Heirat und Abreise Woldemars und seiner Frau Armgard zur obligatorischen Hochzeitsreise durch Italien die Handlung grundiert. In Abwesenheit des Sohnes – dessen Rückkehr erst nach der Beerdigung des Vaters erfolgt und den Roman beschließt – will die gegen ihren Bruder misstrauische und als »herrisch[]« (39/413) charakterisierte Adelheid die notwendige Allianz zwischen den Geschwistern in der sich abzeichnenden kritischen Phase der Erbübertragung absichern.

Dem widersetzt sich Dubslav, indem er den Platz des Sohnes demonstrativ durch das Bastardkind ersetzt. Die bloße Präsenz des am Fenster – also an einem mehrfach codierten Schwellenraum – sitzenden Kindes, das dort an einem langen, schmalen »brandroten« Strumpf strickt, entrüstet bereits die eintretende Adelheid. Und sie droht vollends die Contenance zu verlieren, als ihre spitze Frage, für wen das Gestrickte bestimmt sei, von dem Kind mit einem provozierend knappen: »Für mich« (39/417) beschieden wird. Die Antwort ist deshalb von Belang, weil mit dieser spontanen Äußerung von Selbstbewusstsein das bis dahin stumm gebliebene Kind in diesem voluminösen Gesprächsroman überhaupt erstmals zur Sprache findet. Von Belang ist die Antwort darüber hinaus, weil es sich hier neben einer anderen Passage um den einzigen Anteil ihrer Figurenrede in Hochdeutsch handelt, in den weiteren, relativ spärlichen Redeanteilen fällt Agnes parallel zu Dubslavs Sterben und ihrer Marginalisierung im Haus wieder in den regionalen Dialekt des »niederer« Figurenpersonals zurück. Und schließlich ist die dünnleuchtende Adelheid sogleich auf die symbolische Dimension der Antwort fixiert, in der sich Lorenzens Vision von der Moderne als Auflösung der ständischen Ordnung durch den individuellen Anspruch auf Selbstbestimmung aus dem Mund einer Deklassierten zu bestätigen scheint.

Der Auftritt des Kindes prägt dann das darauffolgende inkriminierende Gespräch zwischen Schwester und Bruder, das sich um das »heikle Thema« der Vaterschaft, aber auch um Zeichen des gesellschaftlichen Umsturzes dreht. Dabei bemüht Adelheid eine deutliche Sprache der Verwandtschaft, bezichtigt den Bruder, »Namen« und »Ehre« des Hauses in Verruf zu bringen, und weiß auch sofort, aus einem nicht weiter begründeten Vorwissen

heraus, die Wäscherin Karline als das damalige Objekt der Begierde zu identifizieren.⁴¹

Der direkten Frage nach der Herkunft des Kindes weicht Dubslav aus. Zwar gibt er sich später seinem Diener Engelke beiläufig als »alter Sünder« (40/423) zu erkennen, angesichts der auf ein peinliches Geständnis drängenden Fragerei der Schwester zieht er sich indes auf die gewohnte Kunst der Causerie zurück, die ihm, wie bereits erwähnt, zur Lebensmaxime geworden ist: »Unanfechtbare Wahrheiten giebt es überhaupt nicht, und wenn es welche giebt, dann sind sie langweilig« (1/8). Das den Roman dominierende Gesetz des Gesprächs, das Spiel mit dem Uneigentlichen, mit Andeutungen und mit Paradoxen kommt in dem Handlungsstrang um das Kind Agnes dem Gesetz der Vaterschaft – *pater semper incertus est* – entgegen, das sich ebenso auf Ungewissheiten beruft. Die Ästhetik der Rede und die Rechtsformel vom ungewissen Vater bedingen sich gegenseitig. Der alte Stechlin, der im gesellschaftlichen Umgang für sich keine »unanfechtbare[n] Wahrheiten« gelten lässt, vermag auch mit seiner Vaterschaft zu spielen. Diesen Freiraum nutzt Dubslav aber nicht im Sinne des patriarchalischen Gesetzes, das die alte ständische mit der neuen bürgerlichen Rechtsordnung verbindet und ihn von jeglicher verwandtschaftlichen Verpflichtung befreit. Vielmehr stellt er mit der ungewissen Vaterschaft die symbolische Ordnung und die Genealogie in Frage und bringt im Modus des uneigentlichen Redens seine Indifferenz gegenüber Stand und Herkunft zum Ausdruck.

Er lenkt das Gespräch mit der Schwester auf scheinbar Nebensächliches, auf Agnes' Strickarbeit an den »roten Strümpfen« (39/418), deren Zeichenhaftigkeit überdeutlich herausgestellt wird, weil das Rote gleichsam als roter Faden im Symbolgeflecht des Romans an dieser Stelle transparent gemacht werden soll.⁴² So verweist Agnes mit ihren »roten Strümpfen« auf das auf der ersten Seite des Romans auftauchende Orakel des »roten Hahns«, der – wie den Ortsfremden noch stolz mitgeteilt wird – den stillen Stechlin-See in der Provinz mit weltweiten Ausbrüchen, Aufständen und Umstürzen konnotiert. Und genau so deutet Adelheid die Erscheinung des Kindes im Haus Stechlin jetzt als Zeichen des Eindringens destruktiver Elemente der »Roten«, also des Proletariats, das – wie an den Rechtskommentaren zum neuen BGB deutlich wurde – vor allem durch die wachsende Zahl an illegitimen Kindern die gesellschaftliche Ordnung bedroht.

Allerdings ist »rot« auch das Symbol der Lebenskraft und als Farbe des Blutes ein elementares Symbol der Verwandtschaft sowie der Abstammung. Vor allem vor diesem Hintergrund reagiert die auf die Konservierung des »reine[n] Blut[es]« (16/189) bedachte Adelheid so heftig auf die »roten Strümpfe«, in denen sie offenkundig ein Zeichen unerwünschter »Blutbande« entdeckt. Adelheid, die nach eigenem Bekunden »häßliche Worte nicht gern in den Mund [nimmt]« (39/418), assoziiert mit den »roten Strümpf-

fen« vor allem die Bedrohung durch das »Gesocks« und die Furcht vor dem Pöbel in der Verwandtschaft. Sie vermag in Agnes nur das gefährliche Kind zu sehen, das die Filiation stört, in keinem Moment aber nimmt die mitleidlose Vorsteherin eines protestantischen Damenstifts das gefährdete Kind wahr.

Die darauffolgenden drei Kapitel (40–42) vor dem Romanende greifen explizit auf den Verklärungsstil des poetischen Realismus zurück, indem sie das Sterben Dubslavs mit seiner Zuneigung zu dem Kind verbinden. Zwar tritt in diesen Kapiteln die Diskrepanz zwischen den von Adelheid auf das Kind projizierten sozialen und politischen Phobien und dem Verhalten des Kindes im Haus deutlich hervor, die erzählerische Anpassung der Figur bedeutet aber letztlich nicht ihre Integration in das Haus.

Agnes ist zurückhaltend, ihr »grault« es vor dem dahinsiechenden alten Mann, dem sie sich nur zögerlich zuwendet. Dubslav wiederum will sich im Bewusstsein der Endlichkeit des Lebens aus den Zwängen des eindimensionalen genealogischen Denkens lösen. Er umgeht die Problematik biologischer Vaterschaft ebenso wie die der rechtlichen Verwandtschaft und wendet sich der Idee einer sozialen Vaterschaft zu, wie sie maßgeblich in Lessings *Nathan* formuliert worden ist.⁴³ In der Tradition aufklärerischer Humanität stimmt er sich noch einmal darauf ein, das illegitime Kind Agnes zu instituieren. Diese Phase zum Romanende hin macht im Erzählkontext auf den Umstand aufmerksam, dass Dubslav für seinen legitimen Sohn Woldemar keinerlei Vater-Funktion übernommen hatte. Woldemar wurde, wie verschiedentlich betont wird, vom Pastor Lorenzen erzogen, den er liebt, weil »ich ihm alles verdanke, was ich bin« (15/180). Diese Leerstelle des symbolischen Vaters innerhalb der Familie Stechlin erklärt das reservierte Verhältnis zwischen Dubslav und seinem Sohn und sie zeigt sich noch in der irritierenden Abwesenheit bei der späteren Beerdigung des Alten, die durch die Unerreichbarkeit des Paares während ihrer Hochzeitsreise erzählerisch plausibel gemacht wird.

Dubslavs Bemühungen, am Ende seines Lebens diese Leerstelle doch noch zu besetzen, erschöpfen sich allerdings in der hilflos anmutenden Versorgung des Kindes mit Bildern aus Zeitschriften, Spielzeug und Büchern – Erwähnung findet bezeichnenderweise eine »Götterlehre« (40/428). Die Unfähigkeit des Alten zur väterlichen Autorität offenbart sich aber vor allem darin, dass die Sprache als Instrument der Instituierung ausfällt. Die Causen stellen offenkundig keinen pädagogischen Leitfaden dar; die Passion für Zweideutigkeiten und Paradoxien ist mit der Anwesenheit des Kindes im Haus kaum vereinbar. Sie erlauben es allenfalls – wie im Disput mit der Schwester deutlich wurde – mit der Vaterschaft zu spielen, aber nicht, sich ernsthaft in die Position des Vaters zu versetzen. Während Agnes' Herkunft in der Sphäre des Kontingenten verbleibt, verweist ihre Präsenz unversehens auf die von Dubslav gelegneten »unanfechtbaren Wahrheiten«. Wo

sich diese gegen den Ästhetizismus des Gesprächs durchzusetzen beginnen, entsteht die von Dubslav so sehr gefürchtete Langeweile. Sowohl der Alte als auch das Kind wissen »auf die Dauer« (40/425) nichts miteinander anzufangen. In dem Maße, in dem sich Dubslav nach anregender Gesellschaft sehnt, zieht sich Agnes mehr und mehr in das Milieu und den Dialekt des Dienstpersonals zurück.

In diesen retardierenden Passagen vor dem Romanende wird eine Zurückhaltung des Erzählers spürbar, der Figur des Kindes in dem Gesprächskosmos noch einen Platz einzuräumen. Die im Haus anwesende Agnes wird eher zu einer oberflächlich konturierten Symbolfigur für die Spannungen des Realismus zwischen romantischer Verklärung (»Sie träumt bloß so hin, und daß sie dies Wesen hatte, das war recht eigentlich, was den alten Herrn so an sie fesselte.«) und realpolitischen Gegebenheiten: »Agnes horchte. Verhaftung. Demokratennest ausgenommen! Das war doch noch besser als ein Märchen« (41/430 f.). Hintergrund für die einzige und abschließende Dialogszene zwischen Beiden bildet der Dubslav überbrachte Vorschlag aus dem Kreis der Stechliner Gesellschaft, Agnes in ein geplantes »Rettungshaus für verwaiste Kinder« (42/441) unterzubringen. Ganz im Sinne des Sozialmanagers Rex und der neuen bürgerlichen Rechtsordnung wird Agnes in dieser Perspektive zum »Fall« einer Illegitimen, die als »sittlich zu Heilende« (42/441) dem modernen System der Überwachung und Kontrolle zugeführt werden muss.⁴⁴ Demgegenüber zeigt sich der sterbenskranke Dubslav resigniert:

»Agnes, gefällt es dir hier?«

»Ja, gnäd'ger Herr, es gefällt mir hier.«

»Und ist dir auch nicht zu still?«

»Nein, gnäd'ger Herr, es ist mir auch nicht zu still. Ich möchte immer hier sein.«

»Na, du sollst auch bleiben, Agnes, solange es geht. Und nachher. Ja, nachher...«

Das Kind kniete vor ihm nieder und küßte ihm die Hände. (42/441)

Die Szene am Ende seines Lebens suggeriert für einen Moment die Rehabilitation patriarchalischer Verhältnisse, ersetzt aber die ausgebliebene Anerkennung durch den mutmaßlichen Vater durch eine nur schwach motivierte kindliche Geste der Demut. Es handelt sich überdies um eine der wenigen, wenn auch ritualisierten Berührungs-Szenen in diesem an der sprachlichen Mimesis von Körperlichkeit desinteressierten und angesichts des »heiklen Themas« eher verschwiegenen Roman, so dass man sich fragt, wie eigentlich Dubslav v. Stechlin dem Sündenfall seiner Sexualität jemals hat erliegen können.⁴⁵

VI.

Die Literaturgeschichte der Illegitimen beginnt im 19. Jahrhundert am Ursprungsort ihrer gesellschaftlichen Ächtung, in einer Kirche, und sie endet im *Stechlin* wiederum dort. »Wer ist der Vater zu diesem Kinde?«⁴⁶ ruft in Kleists *Das Erdbeben in Chili* (1807) der Schuster Pedrillo in die zum Dankgottesdienst versammelte Menge, die, aufgestachelt durch die Strafpredigt des Chorherrn, nach einem Sündenbock für die Katastrophe sucht. Es ist das Kind Juan, das mit seinem Weinen die spannungsgeladene Stille durchbricht und ungewollt das Fanal zum Massaker gibt. Die Menge der Gläubigen verwandelt sich in eine blindwütige Meute, die »den Bastard zur Hölle« schicken will, aber mit Juan scheinbar zufällig den legitimen Sohn des Don Fernando grausam tötet, während der zähe, »kleine Fremdling« und eigentliche Bastard Philipp überlebt und als »Pflugesohn« angenommen wird.⁴⁷ Kleists Novelle öffnet den Blick in einen Abgrund des Filiationsgeschehens, das die Generationenkette nicht mehr schließt und Vaterschaft nicht mehr an das Zeugen von Nachkommenschaft bindet, sondern die Ungewissheiten zwischen Herkunft und Zukunft herausstellt.⁴⁸

In Fontanes *Stechlin* geht es neunzig Jahre später auf einer zivilisierten Stufe erbarmungslos zu. Bei der Beerdigung Dubslavs in der Stechliner Dorfkirche, die ohne den Erben Woldemar und seine Braut stattfindet, sorgt eine Bemerkung in der Würdigung des Pastor Lorenzen für Irritationen unter den Anwesenden: »Er war das Beste, was wir sein können, ein Mann und ein Kind.« (43/449) Fast scheint es, als habe Fontane mit seiner Figur die Konsequenz aus Kleists Katastrophengeschichte und dem im Verlauf des Jahrhunderts immer größer gewordenen Hiatus in den Filiationsprozessen ziehen wollen. Als »ein Mann und ein Kind« verweigert sich Dubslav dem ihm in der patriarchalisch-genealogischen Ordnung zugewiesenen Platz in der Generationenkette. An die Stelle der Filiation tritt eine paradoxe Inversion von Generativität, die sich sowohl gegenüber dem legitimen wie einem möglicherweise illegitimen Kind der Verpflichtung auf Vaterschaft entzieht, sie allenfalls erprobt. Hierfür steht die Agnes-Episode im Roman. Das Scheitern der Instituierung zeigt, dass die Basisopposition von Altem und Neuem, die durch die narrative Ordnung im Roman eigentlich vermittelt werden sollte, durch subversive Handlungselemente noch bekräftigt wird – zur Größe des Romans gehört, dass er die Anzeichen der Risse vorderhand der politischen Verhältnisse, aber viel tiefgreifender in der genealogischen Denkform nicht einfach verschweigt, sondern, wie verhalten auch immer, als Memento in das Geschehen mit aufnimmt.

Anders als Kleists *Erdbeben* vermeidet Fontanes *Stechlin* ein spektakuläres Finale. Die in der Kirche Versammelten dulden stillschweigend die Anwesenheit des Bastardkindes, dessen Weinen keinen Tumult mehr auslöst, aber auf andere, subtilere Weise das bittere Ende einleitet:

Dann folgte mit erhobener Stimme Gebet und Einsegnung, und als die Orgel intonierte, senkte sich der auf dem Versenkungsstein stehende Sarg langsam in die Gruft. Einen Augenblick später, als der wiederaufsteigende Stein die Gruftöffnung mit einem eigentümlichen Klappton schloß, hörte man von der Kirchentür her erst ein krampfhaftes Schluchzen und dann die Worte: »Nu is allens ut; nu möt ick ook weg.« Es war Agnes. Man nahm das Kind von dem Schemel herunter, auf dem es stand, um es unter Zuspruch der Nächststehenden auf den Kirchhof hinauszuführen. Da schlich es noch eine Weile weinend zwischen den Gräbern hin und her und ging dann die Straße hinunter auf den Wald zu. (43/450)

So wie das Kind in der Mitte des Romans den »leis ansteigenden Weg« aus dem Wald herausgekommen war, kehrt es am Ende wieder dorthin zurück. Das Mitleid der Trauergemeinde beschränkt sich auf den Ort seiner habituellen Verkündigung, jenseits der Kirchentür geht Agnes dem sozialen Tod eines »Niemandskindes« entgegen – unabhängig von der am Ende des Romans eigentlich offen gelassenen Überstellung in die moderne Fürsorgeinstitution, das »Rettungshaus«. ⁴⁹

Nach der überfälligen Rückkehr Woldemars und Armgards von ihrer Hochzeitsreise wird doch noch der Versuch einer Legitimierung der Illegitimen – ein Thema, das Kleists *Erdbeben* mit seiner späteren fatalen Adoptionsgeschichte im *Findling* (1811) verbindet – zumindest in Erwägung gezogen. Armgards spontaner Vorschlag zu Agnes' Adoption wird jedoch von Woldemar mit der Begründung zurückgewiesen, man müsse »[s]olche Kinder, ganz im Gegensatz zur Pädagogenschablone, [...] sich selbst überlassen. Der gefährlichere Weg, wenn überhaupt was Gutes in ihnen steckt, ist jedesmal der bessere. Dann bekehren sie sich aus sich selbst heraus.« (45/459). Im Grunde artikuliert Woldemar nichts anderes als das von Ignoranz zeugende Verhalten der Trauergemeinde gegenüber dem weinenden Kind.

Immerhin scheint Woldemar seinen Kleist gelesen zu haben. Am Anfang des Romans passieren er und seine Regimentskameraden auf der Avenue zum Familienbesitz zwei riesige schwarze Steinblöcke, die den beiden Kameraden »wie die Cherubim« vorkommen, woraufhin Woldemar sie über die »Findlinge« aufklärt, obgleich das Wort »anstößig« (2/18) sei. Zum Stein des Anstoßes wäre ihm Agnes geworden, wenn er sich eine mutmaßlich illegitime Halbschwester ins Haus geholt hätte, zumal es durchaus Anzeichen dafür gibt, dass die kalkulierte und ohne jegliche Emotionalität auskommende Ehe mit Armgard kinderlos bleibt. ⁵⁰ Eine solche Vermittlung zwischen Altem und Neuem war in der Ordnung der Narration allerdings nicht vorgesehen.

Anmerkungen

1 Briefentwurf an Adolf Hoffmann [April, Mai 1897], zit. nach: Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Roman. Hrsg. v. Klaus Peter Möller. GBA. *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2001. *Entstehung*, S. 488–506, hier: S. 495. Die Karriere dieses Epitextes, z. B. als Werbetext auf der 2003 edierten CD-Box des von Gert Westphal eingelesenen Hörbuchs, wäre eine gesonderte Untersuchung wert.

2 Ebd.

3 Thomas Mann: *Der alte Fontane*. In: Thomas Mann: *Essays I. 1893–1914*. Hrsg. von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. (*Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hrsg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 14.1), Frankfurt a. M. 2002, S. 245–276, hier S. 262.

4 Briefentwurf an Adolf Hoffmann, wie Anm. 1, S. 495.

5 Vgl die rezente Studie von Lukas Gloor: *Prekäres Erzählen. Narrative Ordnungen bei Robert Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane*. Paderborn 2020, S. 39–89. Fontanes Versuch, im *Stechlin* das Auseinanderbrechen überkommener gesellschaftlicher Ordnungen durch eine »genuine Ordnung und Ordentlichkeit« (43) des Erzählverfahrens zu kontrollieren, erweist sich nach Gloor als »prekäres Erzählen«, insofern gerade dadurch der Konstruktions- und Kontingenzcharakter von Ordnungsvorstellungen offengelegt wird.

6 Zu dieser Basisopposition s. Liselotte Grevel: *Das Alte und das Neue. Ambivalenz und Eindeutigkeit in Theodor Fontanes Roman »Der Stechlin«*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* (4) 2008, S. 517–533.

7 Peter v. Matt: *Wetterleuchten der Moderne. Kennzeichen des bürgerlichen Erzählens bei Keller und Fontane*. In: Ursula Amrein, Regina Dieterle (Hrsg.): *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne*. Berlin, New York 2008, S. 19–30, hier S. 25.

8 Zu den sozialanthropologischen Dimensionen des Romans s. Nacim Ghanbari: *Das Haus. Eine deutsche Literaturgeschichte. 1850–1926*. Berlin, New York 2011, S. 83–95; Achim Geisenhanslüke: *Unerhörte Paare. Wahlverwandtschaften in Theodor Fontanes »Der Stechlin«*. In: Hanna Delf von Wolzogen/Richard Faber (Hrsg.): *Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert*. Würzburg 2015, S. 165–178. Zu den Verschränkungen von »Generation« und »Genealogie«: Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer (Hrsg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*. München 2005.

9 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. GBA. *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2001. S. 462. Weitere Zitatnachweise aus dieser Ausgabe erfolgen parenthetisch im Fließtext (Kapitel/ Seite).

10 Grevel, wie Anm. 6, S. 518.

11 Zur »Dominanz der Oberfläche« im *Stechlin*, s. Gerhart von Graevenitz: *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz 2014, S. 729 f.

12 Auf zentrale Passagen und handlungsrelevante Aspekte zur Agnes-Figur hat Bernd Seiler im Rahmen biographischer Recherchen aufmerksam gemacht: *Theodor Fontanes uneheliche Kinder und ihre Spuren in seinem Werk*. In: *Wirken des Wort* (2) 1998, S. 215–233.

- 13 Vgl. Ulrich Beck: *Jenseits von Stand und Klasse* [1983]. In: Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim (Hrsg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt a. M. 1994, S. 43–60.
- 14 Vgl. im Anschluss an Rainer Warning: *Flaubert und Fontane*. In: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*. München 1999, S. 185–239, Simon Burke: *Figuren des Diskurses. Studien zum diskursiven Ort des unteren Figurenpersonals bei Fontane und Flaubert*. Frankfurt am Main u. a. 2005, hier: Kap. 3.
- 15 Ebd., S. 32.
- 16 So Gloors (wie Anm. 5, S. 78) Resümee der zitierten Position Lorenzens.
- 17 In dieser Hinwendung des in seinem Diskurs gestörten Rex zu Katzler wird man wiederum eine von höherer Erzählinstanz initiierte ironische Volte vermuten dürfen, insofern das Problem der Anzahl illegitimer auf das von legitimen Kindern verlagert wird: Der zu den stramm-preußischen Figuren zählende Katzler hat mit seiner Ehefrau Ermyntrud, eine gebürtige Prinzessin und Verehrerin der Königin Luise, in sechs Jahren sieben Kinder gezeugt (vgl. die Unterhaltung Rex, Czako, Woldemar, 6/87 ff.) und zeigt Anzeichen von Überforderung (vgl. 18/209 f.).
- 18 Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, 2., verb. Aufl. Berlin, New York 2008, S. 74 f.
- 19 Gloor, wie Anm. 5, S. 72.
- 20 Vgl. ebd., S. 48.
- 21 Graevenitz, wie Anm. 11, S. 689.
- 22 Nicolas Pethes: *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*. Konstanz 2018, S. 38.
- 23 Vgl. Sigurd Paul Scheichl: *Eierhäuschen und Spindlersfelde. Die Welt der Industrie in Fontanes »Stechlin«*. In: Marcin Golaszewski, Kalina Kupczynska: *Industriekulturen: Literatur, Kunst und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2012, S. 139–151. Vgl. Gloor, wie Anm. 5, S. 59 f.
- 24 Vgl. Sybille Buske: *Fräulein Mutter und ihr Bastard. Eine Geschichte der Unehelichkeit in Deutschland 1900–1970*. Göttingen 2004, hier S. 49.
- 25 Vgl. Johannes Werner: *Die Waschfrau. Randnotiz zu einer Randfigur*. In: *Diskussion Deutsch* 18 (1987), S. 288–292. Zu den in der Literatur herausgestellten praktischen Tugenden der mit den sozialen Niederungen vertrauten Waschfrauen gehört es, dass sie sich der Verstoßenen annehmen, von der Lohnwäscherin Marthan in H. L. Wagners *Kindermörderin* (1776), die der Bürgertochter Evchen und ihrem »Basterd« Obdach gewährt, bis hin zur alten Wäscherin Nimptsch, die in Fontanes *Irrungen, Wirrungen* die herkunftslose Lene als Pfliegetochter angenommen hat.
- 26 Zur sozialen Lage erwerbstätiger Mütter um 1900 vgl. Buske, wie Anm. 24, S. 32. Der mutmaßliche biographische Hintergrund für die Agnes-Handlung liegt zur Entstehungszeit des Romans ein halbes Jahrhundert zurück. In einem von den Fontane-Erben lange unterdrückten Schreiben an Bernhard v. Lepel vom 1.3.1849 bekennt der noch unverheiratete Fontane, »zum zweiten Male unglückseliger Vater eines illegitimen Sprößlings«

geworden zu sein und beklagt sich über Zahlungsverpflichtungen. *Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Der Briefwechsel*. Bd. 1. Hrsg. v. Gabriele Radecke. Berlin 2006, S. 117; vgl. Seiler, wie Anm. 12, S. 215–220.

27 Steffen Baumgarten: *Die Entstehung des Unehelichenrechts im Bürgerlichen Gesetzbuch*. Köln, Weimar, Wien 2007. Zur Rechtslage vor Inkrafttreten des BGB s. vor allem S. 31 ff.

28 *Motive zu dem Entwurfe eines Bürgerlichen Gesetzbuches für das Deutsche Reich*. Bd. IV: *Familienrecht*. Amtliche Ausgabe. Berlin 1896, S. 855.

29 Ebd., S. 855.

30 Vgl. Karin Gottschalk: *Niemandes Kind? Illegitimität, Blutsverwandtschaft und Zugehörigkeit im vormodernen Recht*. In: *Werkstatt Geschichte* 51 (2009), S. 23–42, hier: S. 23 f.

31 Vgl. Elisabeth Koch: *Pater semper incertus est*. In: *Rechtshistorisches Journal* 9. 1990, S. 197–124.

32 *Motive*, wie Anm. 28, S. 861.

33 Ebd., S. 1049 f.

34 Ebd., S. 918.

35 Als »Abtreibungsexpertin« bezeichnet sie v. Gravenitz, wie Anm. 11, S. 690.

36 Die ins Umgangssprachliche eingegangene Bezeichnung »Niemandeskind« geht zurück auf einen Rechtsterminus des englischen *common law*, »in dem das illegitime Kind als *filius nullius*, niemandes Kind, das niemanden beerben und von niemandem beerbt werden konnte – abgesehen von seinen eigenen Nachkommen, sofern sie legitim waren«, betrachtet wurde. Vgl. Gottschalk, wie Anm. 30, S. 30.

37 Schmid, wie Anm. 18, S. 11.

38 Clemens Pornschlegel: *Warum Gesetze? Zur Fragestellung Pierre Legendres*. In: Georg Mein (Hrsg.): *Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*. Berlin 2011, S. 23–46, hier S. 40.

39 Zur frühchristlichen Märtyrerin-Legende der »heiligen Agnes«, die mit ihren sexuellen Implikationen das profane Imago der Kindsfrau assoziiert, s. Edda Ziegler: *Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Bd. II. Würzburg 2000, S. 173–185, hier S. 180.

40 Womöglich rührt Dubslavs Aversion gegen die Buschen aus dem Umstand, in ihr eventuell die Großmutter seines Kindes sehen zu müssen.

41 Mit dem Namen »Karline« als Kurzform von »Karoline« und einem möglichen Bezug zu einer Jahrzehnte zurückliegenden Affäre des Autors treibt der Roman zu Beginn des 4. Kapitels selbst ein erzählerisches »Spiel über die Bande«. Nach dem oben erwähnten Tischgespräch begeben sich ausgerechnet die aus unterschiedlichen Gründen mit der Kinder-Thematik beschäftigten Gäste Rex und Katzler (s. Anm. 17) ins Spielzimmer zu einem »ziemlich vernachlässigte[n] Billard«, das »schon an die fünfzig Jahre alt« war. »Dubslav selbst [...] interessierte sich, soweit sein Billard in Betracht kam, nur für eine sehr nachgedunkelte Karoline, von der ein Berliner Besucher einmal gesagt hatte: »Alle Wetter, Stechlin, wo haben Sie *die* her? Das ist ja die gelbste Karoline, die ich all mein Lebtag gesehen habe,« – Worte, die damals solchen Eindruck auf Dubslav gemacht hatten, daß er seitdem ein etwas freundlicheres Verhältnis zu seinem

Billard unterhielt und nicht ungerne von ›seiner Karoline‹ sprach«. (4/41) Der *Brockhaus* (1911) verzeichnet unter dem Lemma ›Karambolage‹: »*Karaboline* (verdeutschte Karoline), Billardspiel mit fünf Bällen *karambolieren*, zusammenprallen«. Nach *Meyers Konversationslexikon* (6. Aufl., 1905–1911) wird das »Karambolieren [...] im übertragenen Sinne von Personen gebraucht, die in unliebsamer Weise zusammentreffen«.

42 Vgl. Eric Miller: *Die roten Fäden des roten Hahns. Zu einem Motivkomplex im »Stechlin«*. In: *Fontane Blätter* 67 (1999), S. 91–105.

43 In Lessings dramatischem Gedicht ist es Saladin vorbehalten, die Grundlage des patriarchalischen Generationsdenkens infrage zu stellen: »[...] das Blut, das Blut allein / Macht lange noch den Vater nicht!« (V/7).

44 Zur Ausweitung solcher Fürsorgeeinrichtungen und Verbindung von Sozial- mit Sittlichkeitsarbeit um 1900 vgl. Buske, wie Anm. 24, S. 48 ff.

45 Die Kontrastzene hierzu stellt der vergebliche Versuch Armgards dar, ihrem künftigen Schwiegervater die Hand zu küssen (vgl. 26/299).

46 Heinrich von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*. In: Ders.: *Erzählungen. Anekdoten, Gedichte. Schriften*. Hrsg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M. 1990, S. 188–221, hier S. 217.

47 Ebd., S. 221.

48 Vgl. Helmut J. Schneider: *Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist*. In: *Kleist-Jahrbuch* 2022, S. 21–41; ders.: *Der Sohn als Erzeuger. Zum Zusammenhang politischer Genealogie und ästhetischer Kreativität bei Heinrich v. Kleist*. In: *Kleist-Jahrbuch* 2003, S. 46–62.

49 Vor jeder Deutung Agnes' als politische Symbolfigur des Vierten Standes und der Revolution (vgl. Ziegler, wie Anm. 39, S. 181; Gloor, wie Anm. 5, S. 78, 86) liegt die beunruhigende Infiltrierung des Handlungs- und Ordnungsgefüges des Romans durch diese Grenzfigur sozialer Ordnung.

50 Da der Erzähler noch in einer der letzten Passagen des Romans die Anstellung der »hübschen« Hedwig als Kammerjungfer beim jungen Paar für erwähnenswert hält, deutet sich eine Möglichkeit zur Fortschreibung familiärer Unordnung im Haus der »Stechline« als Substituierung legitimer durch illegitime Nachkommen an. Die ähnlich wie Karoline lebenslustige Hedwig hatte wegen amouröser Verwicklungen mehrmals die Stellung wechseln müssen, so »nach ganz kurzem Dienst im Kommerzienrat Seligmanschen Haus«, wo »es mehr« geworden war (33/345; vgl. 14/172). Hedwig wird von Melusine – über deren Einstellung zu Agnes der Roman beharrlich schweigt – engagiert. In einer verschraubten Formulierung prophezeit sie Hedwig, im Haus ihres Schwagers nicht mehr »Ankratz« zu haben, »als Ihnen schließlich doch vielleicht lieb ist« (46/461).

Dossier: Fontanes Fragmente

Fontanes Impressionen und Essays: Vom Bild zur Bewegtheit, vom Fragment zum Flow

Natalia Igl

Schreibstrategien im »Arsenal der Möglichkeiten«

»Es ist genug Stoff da, damit ich immer weiter schreiben kann.«¹ – So lautet die pointierte Paraphrase in der Einleitung zur zweibändigen Edition von Fontanes *Fragmente*, die dessen grundlegendes Arbeitsprinzip der Anlage eines »Arsenals der Möglichkeiten« (F I, XII) verdeutlicht. Das Vorratslager an Textbausteinen und Stoffskizzen, das die *Fragmente*-Edition zugänglich macht, lässt sich in engem Zusammenhang zu dem sehen, was Christoph Wegmann unter dem Stichwort von Fontanes »imaginärem Museum« betrachtet: einen visuellen wie sprachlich-erzählerischen Bilderschatz, auf den im Schreibprozess stets zurückgegriffen werden kann.²

Fontanes Arbeitsprozess und literarische Produktionsstrategie des Sammels und des Schreibens »mit Schere und Kleister« hat Petra S. McGillen in ihrer Studie *The Fontane Workshop* (2019) detailliert untersucht und nachgezeichnet.³ Wie McGillen anschaulich herausarbeitet, handelt es sich beim Kompilieren und produktiven Neuankordnen von Material um ein Grundprinzip von Fontanes Autorschaft – im literarischen wie journalistischen Feld. McGillen macht dabei etwa am Beispiel einer Manuskriptseite aus Fontanes *Mathilde Möhring* deutlich,⁴ dass unter »Kompilieren« keineswegs ein Verfahren des unkreativen Zusammenstellens von (vorgefertigten) Inhalten zu verstehen ist.⁵ Vielmehr erweist sich Fontanes Praxis der kontinuierlichen Aus- und Überarbeitung als in sich genuin rekursiver, schöpferischer Prozess des (Re-)Kombinierens und (Re-)Arrangierens von Material:

Rather than thinking of Fontane's writing process as a self-contained procedure moving forward in distinct steps, one ought to envision it as an ongoing process of mediation and material remixing that took place in recursive loops. [...] Fontane's creative process, then, treated writing as an inscription practice geared toward recombination and reordering.⁶

Fontanes nicht-lineares Verfahren des Sammelns, Schreibens und Ausarbeitens ist, wie man in seinen »abgeschlossenen« Werken beobachten kann, in bemerkenswerter Weise darauf hin ausgerichtet, Text- und Erzählflüsse so zu komponieren, dass sie den Leser*innen einen ebenso fließenden Lektüreprozess ermöglichen. Auf das Motiv des Flusses und das Konzept des *Flows* wird im Folgenden näher einzugehen sein.

Die von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen im Auftrag des Fontane-Archivs herausgegebenen *Fragmente* ermöglichen nun einen detaillierten Einblick in die Grundlagen von Fontanes kreativem Prozess als die eines kompilierenden Autors und »precursor to the modern remix artist«⁷. Den Hauptteil der Edition machen die Erzählfragmente aus, die zu dem »von Fontane in den späten 1870er- und frühen 1880er-Jahren planmäßig angelegten Arsenal gehören, das ihm seine Zukunft als Romancier sichern sollte.« (F I, XIII) Im vorliegenden Beitrag liegt das Augenmerk jedoch auf dem unter *Impressionen und Essays* rubrizierten *Fragmente*-Teil mit Textskizzen und kürzeren ausgearbeiteten Texten, »die sowohl essayistische als auch narrative Ansätze aufweisen und überwiegend Impressionen und Reflexionen über das moderne Berlin und über das Schreiben sind.« (F I, XIII) Wie in den editorischen Vorbemerkungen erläutert, plante Fontane »den Großteil dieser Texte unter dem Titel *Bilder und Plaudereien aus Berlin* zu publizieren [...], als Pendant zu der 1894 veröffentlichten Sammlung *Von vor und nach der Reise*.« (F I, XXXVI)

Die Mischung von zum Teil narrativ angelegten (Kurz-)Texten, zum Teil nur listenhaften Skizzen erscheint als besonders spannend mit Blick auf die Frage nach den spezifischen Gestaltungsprinzipien und Funktionsweisen der Elemente in Fontanes »Arsenal«. Wie sind die narrativen und essayistischen Textbausteine, fragmentarischen Dialog- und Wahrnehmungssequenzen, die Textentwürfe im Charakter von »Miniatur-Storyboards« (siehe etwa *Das Frigidarium*, F I, 404) etc. angelegt, um im kreativen Prozess des Kompilierens und Ausarbeitens zu funktionieren? Auf dem Weg zu einer möglichen Antwort hierauf sollen im Folgenden zwei Kompositions- bzw. Wirkungsprinzipien als Leitlinien meiner Beobachtungen und Überlegungen dienen, die ich »Vom Bild zur Bewegtheit« und »Vom Fragment zum Flow« nennen möchte. Gemäß des Essay-Charakters meines Beitrags, der in einer ersten Fassung im Rahmen der Forschungswerkstatt »Fontanes *Fragmente*« (TFA, 10. Juni 2022) präsentiert wurde, ist das Ziel dabei nicht eine umfängliche Textanalyse oder theoretisch-methodische Diskussion. Vielmehr geht es mir um die Sondierung einer möglichen Untersuchungsperspektive, die die in sich heterogenen Fragmente einerseits in ihrem Grundcharakter als komprimierte Materialsammlung ernst nimmt – und die andererseits einen genaueren Blick auf das rezeptionsästhetische Wirkungspotential ermöglicht, das selbst in Fontanes skizzenhaftesten Text-

entwürfen angelegt ist. Dazu sei zunächst ein kurzes Schlaglicht auf die bildhaft-szenische Dimension von Fontanes Schreiben und narrativer Gestaltung geworfen.

Vom Bild zur Bewegtheit

Fontane ist nicht nur ein Meister des Erzählens, sondern auch der visuellen Gestaltung im Medium Sprache. Wegmann nennt ihn gar einen »Bilderfex«, einen Enthusiast des Visuellen.⁸ Bei Fontane erscheinen in der Tat Text und Bild, Diskursivität/Dialogizität und Bildhaftigkeit aufs Engste miteinander verwoben. Charakteristische Gesprächssequenzen, wie sie sich in Fontanes Romanen und nicht zuletzt den Fragmenten finden, belegen sein feines Ohr für das Typische wie das Eigentümliche alltäglicher Kommunikationssituation in einer zugleich urban-modernen und von »Un/Gleichzeitigkeiten« geprägten Gesellschaft.⁹ Zugleich lässt sich mit Wegmann sagen, dass Fontane »mit dem Auge« schrieb – und zwar mit einem Auge, das »sich an den neuen Bildmedien umgebildet [hat], die während seiner Lebenszeit fortlaufend entstanden.«¹⁰

Fontanes Erzählweise fungiert in ihrer Bildhaftigkeit, ihrer kunstvollen Blicklenkung und Inszenierung von visuellen Wahrnehmungsvorgängen als eine Schule des Sehens – das hat Nora Hoffmann an den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862–1889) und verschiedenen Romanen Fontanes anschaulich herausgearbeitet.¹¹ In Fontanes strategischem Einsatz des Visuellen im Erzählen kommt dabei dem mnemotechnischen Konzept der sogenannten *imagines agentes* eine Schlüsselfunktion zu, wie Wegmann unterstreicht.¹² Das in der römisch-antiken Gedächtniskunst entwickelte Konzept der markanten, »theatralen« Bilder,¹³ die dank ihrer stark auf affektive Wirkung angelegten Gestaltung das detailgenaue Memorieren auch komplexer Szenerien und Zusammenhänge ermöglichen, erweist sich auch in der modernen Rhetorik und der Literatur des langen 19. Jahrhunderts als produktiv.¹⁴

In Fontanes Werken dient das »bewegte Bild« immer wieder als Mittel der narrativen Blick- und Aufmerksamkeitslenkung, der Handlungsstrukturierung sowie der Gestaltung räumlicher Settings und Figurenkonstellationen. In den Fragmenten erscheinen die *imagines agentes* als eine Art Formatierung von Szenen, die im »Arsenal der Möglichkeiten« gespeichert und je nach Bedarf im Schreibprozess als kompositorische Elemente hervorgeholt werden können. Eine pointierte Reflexion der Strategie des »bewegten Bildes« findet sich in den *Impressionen und Essays* in Form des kurzen poetologischen Textes *Die Kunst des Erzählens* (F I, 429). Beim Erzählen, so führt Fontane hier zunächst aus, laufe es im Wesentlichen »auf dasselbe hinaus wie beim Drama und wer Menschen zu schaffen und diese geschaf-

fenen Menschen in natürliche Beziehungen zu einander zu bringen weiß, der schreibe, der versteht sein Metier. –Ganz wie beim Drama: Charactere und Situationen.–« (Ebd.)

Die Frage danach, ob der komponierende Autor sich in der Rolle der Erzählinstanz im Hintergrund halten oder mittels einer wahrnehmbaren Erzählstimme ›plaudernd‹ einbringen soll, ist dabei aus Fontanes Sicht nicht der entscheidende Aspekt: »Ob ich als Puppenspieler hinter der Cou-lisse bleiben oder alle Augenblicke philosophierend oder erklärend vortreten will, ist gleichgültig. Das Erstre ist besser, aber wenn ich das Andre gut und geistreich und unterhaltend thue, ist es nicht nur statthaft sondern kann einen Reiz bilden.« (Ebd.) Ausschlaggebend für die als gelungen anzusehende narrative Komposition sei vielmehr dieses:

Wir müssen dem, was sich da vor uns vollzieht, in jedem Augenblick unter freudiger Zustimmung folgen können. Auf dies Folgen=können, kommt es an. Man gleitet in einem Kahn den Fluß hinunter, immer angeregt, immer befriedigt durch die Bilder am Ufer. Stockt die Fahrt, geräth der Kahn auf eine Sand-Bank, so darf dieser Zwischenfall nicht zu lange währen; währt er nur kurze Zeit, so kann er den Reiz der Fahrt erhöh'n. (Ebd.)

Durch den Bogen, den Fontane hier von der Relevanz der authentisch-natürlichen Gestaltung von »Charactere[n] und Situationen« zum Konzept des »Folgenkönnens« schlägt, werden zwei unterschiedliche Dimensionen des letzteren aufgerufen: Einerseits geht es um die im Paradigma des Realismus zentral gesetzte Plausibilität der Figurencharakteristik und Erzählhandlung, wie sie in zugespitzter Form auch noch die naturalistische Programmatik mit ihrer Forderung nach »naturwissenschaftlich«-psychologisch motivierten Figuren und Handlungsverläufen ansetzt.¹⁵ Andererseits legt das Motiv des Erzähl- und Lektüreflusses als Kahnfahrt entlang eines Ufers voller Bilder – in sich selbst ein »bewegtes Bild«¹⁶ – den Fokus darauf, dass das Erzählte nicht nur in sich plausibel sein soll, sondern der Prozess des Erzählens in seiner perspektivischen Darbietung und rhythmischen Komposition durch die Erzählinstanz einen für die Leser*in reizvollen Fluss des Erzählens bzw. der erzählten Handlung kreiert.

Fontanes bildreiches Erzählen ist ein auf *leserseitige Bewegtheit* hin kalibriertes Erzählen. Das »bewegte Bild« ist entsprechend, wie oben bereits angemerkt, nicht einfach ein zentrales Motiv innerhalb der Werke Fontanes. Stattdessen verweist es auf ein für seine Texte wie auch – so meine These – seinen kreativen Kompilationsprozess zentrales Erzählprinzip: Die »bewegten Bilder« sind einerseits eine Art Speicherformat im Sinne komprimierter, narrativ entfaltbarer Figurenszenarien, räumlicher Settings und Handlungssequenzen; andererseits sind sie ein Werkzeug der perspektivisch-motivischen Gestaltung und narrativen Aufmerksamkeitslenkung einer Erzählung.

Strategie des »angehaltenen Moments« und der narrativ-perspektivischen Entfaltung

Im Folgenden möchte ich einige Überlegungen dazu ausführen, wie Fontanes fragmentarische Textbausteine in ihrer Bild- und Skizzenhaftigkeit daraufhin angelegt sind, »dekomprimiert« und zu Mitteln der narrativen Gestaltung und leserseitigen Involvierung zu werden. Dabei will ich auf ein Konzept zurückgreifen, das Joachim Paech im Zuge seiner Überlegungen zum Phänomen »filmischen« Schreibens bzw. Erzählens vor der eigentlichen Entstehung des Mediums Film skizziert hat. Paech spricht in seinem bereits etwas älteren, aber grundlegenden Beitrag von einem für den poetischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts charakteristisch erscheinenden »Verfahren des »angehaltenen Moments«, der »zum gerahmten Tableau ausgeweitet wird, um in Rundblicken, Detailbeschreibungen, Intensivierungen an Ort und Stelle ausgestaltet zu werden, oder dessen Beschreibung dynamisierter Wahrnehmung zur Intensivierung des Erzählens selbst führt«. ¹⁷ Aus einer literar-ästhetischen Perspektive könnte man hier statt von einem »angehaltenen Moment« vielleicht stimmiger auch von einem »noch nicht in Bewegung gesetzten Moment« sprechen. ¹⁸ In jedem Fall jedoch lässt sich das von Paech beschriebene Zusammenspiel aus dem Fokussieren und dem perspektivischen Entfalten einer Szenerie auch als Strategie der narrativen Aufmerksamkeitslenkung fassen, die eine dynamische Involvierung der Leser*in als beobachtende und (mit-)erlebende Instanz zum Ziel hat. ¹⁹ In diesem Sinne bietet Paechs Konzept des »angehaltenen Moments« einen guten Ausgangspunkt, um den Konnex von Fontanes Strategien des Sammels und »Formatierens« von Stoffen im »Arsenal der Möglichkeiten« zu seinen rezeptionsästhetischen Strategien der textuell-narrativen Ausgestaltung in den Blick zu nehmen. Ein paar analytische Schlaglichter sollen dies im Folgenden veranschaulichen.

Gemäß ihres wichtigsten thematischen Bezugspunktes (vgl. FI, XXXVI) beginnen die unter *Impressionen und Essays* gesammelten Fragmente mit dem kurzen Text *Berlin 19. Februar. Ein Blick von der Alsen-Brücke* (FI, 401). Die für das Fragment im Sinne seines Materialcharakters im »Arsenal der Möglichkeiten« entscheidende Stelle einer angedeuteten narrativ-perspektivischen Ausfaltung findet sich am Schluss des Textes. Hier lässt sich, mit Matthias Grüne gesprochen, ein Umschlagsmoment von Autor- in Erzähler-text beobachten, eine Art Sprungbrett für die weitere Verwendung und Ausarbeitung des Textentwurfs, das dessen Entfaltung in eine narrative Szenerie und Diegese ermöglicht. ²⁰

Werfen wir einen Blick auf den Text: Fontane bzw. die Sprecherinstanz vergleicht zunächst das gegenwärtige Berlin mit dem um 1800, das Wilhelm von Humboldt folgendermaßen zusammengefasst habe: »O, dies Berlin! Eine furchtbarere Stadt ist nicht denkbar. Es ist nichts drin zu sehn und

es geschieht nichts drin.« (Ebd.) Nun ist jedoch das Stadtbild völlig verwandelt, wie Fontane ekphrastisch skizziert:

Wer jetzt aus dem Opernhause kommt die Linden hinaufgeht und durch die Spiegelscheiben des Café Bauer eine kosmopolitische Gesellschaft |unter den großen Wandbildern Anton v. Werners plaudern und –sitzen oder– die bunten Glasfenster im ersten Stock der Passage wie die Fenster eines gothis romanischen Märchenbaus erglühn und dann zwischen den Straßenlaternen jene Milchglas=Affichen liest die die Vorstellung wecken als ob eine ganze Straße lang nur gegessen und getrunken würde, der wird nicht von Einöde sprechen können und W. v. Humboldt selbst, wenn er des Weges zöge, würde das Berlin von 1808 darin nicht wiedererkennen. Ueberall Leben und Luxus. Aber die neuste Wandlung, die Berlin erfahren hat, ist doch die größte, deshalb die größte, weil sie nicht diesen oder jenen Punkt, am | wenigsten aber schon bevorzugte Punkte aufs Neue bevorzugt, sondern weil sie dem Ganzen eine neue Physiognomie gegeben hat. Ich spreche natürlich von der Stadtbahn. Ueber ihre Bedeutung oder ihre Anlage oder ihren Betrieb zu sprechen ist nicht meines Amtes, ich nehme sie nur von der künstlerischen Seite, von der Bildseite her und freue mich der Vorzüge, die Berlin als Stadtbild dadurch gewonnen hat. –Und– Diese Vorzüge sind groß. (Ebd.)

In dem nur zwei Zeilen umfassenden letzten Absatz des kurzen Textes findet nun ein bemerkenswerter Wechsel des Diskursmodus statt, der durch einen Tempuswechsel markiert ist: »In langem Staunen sah ich die Stadtbahn entstehn. Ich sah sie mit ihren kerbungsreichen Bogenviadukten wie eine riesige Raupe über die Hauptstadt kriechen.« (Ebd.) In diesem Zweizeiler ist nicht nur eine raum-zeitliche Komprimierung zu beobachten (metaphorische Manifestation des langwierigen Bauprozesses, Tableau-artige Szenerie des sich wandelnden und zugleich gewandelten Stadtbilds), sondern in der Ausfaltung der Doppelperspektive von *Erzählraum* und *erzähltem Raum* auch die Grundlage einer Narration angelegt.²¹ Hervorgehoben wird das Umschlagsmoment des Textes noch durch einen weiteren Aspekt, nämlich das für Fontanes kreativen Prozess typische Vorgehen der kombinatorischen Nutzung verschiedener Texttypen und Diskursmodi:²² Wie im editorischen Stellenkommentar erläutert, gibt sich das Fragment zunächst den Anschein eines journalistischen Textes.²³ So imitiert das der Datumsangabe »Berlin 19. Februar« vorangestellte »†*« (ebd.), wie die Herausgeberinnen vermerken, »die Sigle eines Journalisten, als handle es sich um einen Zeitungsartikel« (F II, 327). Der (inszenierte) Textsortenwechsel im letzten Absatz des Fragments markiert den »Sprung ins Erzählen« umso deutlicher.

Der listenhafte Kurztext *Das Frigidarium* (F I, 404) bietet demgegenüber ein anschauliches Beispiel dafür, wie das narrative Verfahren des »angehaltenen Moments« zugleich als Verfahren der »Formatierung« von Stoffen in Fontanes »Arsenal der Möglichkeiten« dienen kann. Wie in den editorischen

Erläuterungen angemerkt, war *Das Frigidarium* ursprünglich als Teil von *Von vor und nach der Reise* geplant (vgl. F II, 332). Die für diese Sammlung grundlegenden Modi der Bewegung entlang von Stationen der impressionistischen Wahrnehmung und Blickführung, aber auch das Motiv der assoziativen Verbindung einzelner Szenerien lassen sich hier ebenfalls beobachten:

Man geht nach Königs-Wusterhausen, oder nach Schmöckwitz, an einen Ort, wo man noch Natur hat, und Fichtenwald (denn es fängt an kalt zu werden) und die Nähe der Bahn, um wie sonst –von der Stadt– ins Land hinaus so jetzt vom Land in die Stadt Parteen machen zu können. Die Kunstaussstellung ist ja eröffnet, so recht das Ereigniß das zwischen Sommer= und Winter=Saison die Brücke bildet.

1. Die Jagd ist auf.
2. Der Segelsport blüht.
3. Urnen werden ausgegraben.
4. Fußparteen.
5. Anfreundungen je nach der Parteistellung.
6. Bauerhochzeit.
7. Ernte-Fest.
8. Die Kähne werden gezählt, die die Brücke passiren.
9. Wendische Forschungen. Was heißt Schmöckwitz.
10. Oder: Wir wollen doch nach Grünau gehn und uns mal »Berliner« ansehen. »Gott, wie möglich mögen wohl Berliner aussehen!«
11. Man hat sie erträglich gefunden und sagt: »es geht nun doch wohl.« Es werden (s. oben) Partien nach Berlin gemacht. Kunstaussstellung ... Mit Kunst-Ausstellung schließt es. Diese ist eine Versuchung »man muß doch wieder zurück.«

Das Fragment veranschaulicht zum einen Fontanes Prozess der Textkomposition im Sinne der verschiedenen, hier bereits sichtbar werdenden rhetorischen Arbeitsschritte der *compositio* (vgl. F I, XIV–XV). Zum anderen führt es gut vor Augen, wie sehr sich Fontanes Erzählen am Szenischen²⁴ orientiert, durchaus das Motto aus *Die Kunst des Erzählens* einlösend: »Ganz wie beim Drama: Charactere und Situationen.« (F I, 429) Mehr noch: Es ist frappierend, wie klar diese szenische Skizze mit dem von Fontane gewählten Motiv der Kahnfahrt entlang von Bildstationen am Ufer korrespondiert. Die Liste erscheint aus dieser Perspektive betrachtet als komprimierte Form(atierung) eines »Flows« an narrativ auszufaltenden »bewegten Bildern.«²⁵

Vom Fragment zum Flow

Wie wird nun bei Fontane aus einem Fragment – einem Textbaustein, einem »bewegten Bild« etc. – ein Erzählfluss mit dem Potential eines leserseitigen *Flow*-Erlebnis? Für eine mögliche Antwort hierauf möchte ich das Frag-

ment *Auf dem Flachdach oder Mir gegenüber* (F I, 402–403) aus einer kognitiv-literaturwissenschaftlichen Perspektive etwas näher beleuchten.

Zunächst ein paar kurze Anmerkungen zum theoretischen Hintergrund meiner Überlegungen: Innerhalb des breiteren Forschungsfeldes kognitiver Literaturwissenschaft²⁶ lässt sich in jüngerer Zeit ein Fokus auf sogenannte »E cognition«-Modelle beobachten: »that is, approaches that suppose our thinking to be embodied, embedded in physical contexts, extended into the material world, and enacted rather than represented.«²⁷ Im Sinne der grundlegenden Verabschiedung dualistischer Geist-Körper-Modelle unterstreichen entsprechende kognitiv-literaturwissenschaftliche Ansätze, dass es sich beim (literarischen) Lesen um eine komplexe, Geist und Körper gleichermaßen involvierende Tätigkeit und Form des Erlebens handelt. Lesen als Tätigkeit und Erleben lässt sich aus dieser Perspektive als Szenario der körperlich-sensoriellen Involvierung in doppelter Hinsicht verstehen, wie Alexa Weik von Mossner betont: »not only in that we need our senses in order to be able to perceive things, but also in that our bodies act as sounding boards for our mental simulations of storyworlds and of characters' perceptions, emotions, and actions within those virtual worlds.«²⁸

Kukkonen hat nun in ihren kognitiv-literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu den literarischen Strategien der multisensorischen Involvierung von Leser*innen – d.h. dem Zusammenspiel der an den Körper rückgebundenen Kognition und den ebenfalls durch Körperlichkeit »formatierten« sprachlichen Auslösereizen – den Begriff des *designed sensory flow* geprägt. Was ist darunter genau zu verstehen? Der Begriff des *sensory flow*, wie ihn der Philosoph Andy Clark in seiner Forschung zur Frage »how creatures like us get to know the world and to act in it«²⁹ ansetzt, beschreibt zunächst einmal den grundlegenden, im Wachzustand nicht abreißen Strom sensoriieller Stimuli und Empfindungen, dem wir als Menschen ausgesetzt sind und mit dessen Verarbeitung unser »körpergebundener« oder »verkörperter« Geist (*embodied mind*) permanent beschäftigt ist. Dieser Verarbeitungsprozess läuft nach dem Grundprinzip der Vorhersage ab, wie Clark ausführt: So interpretiert unser Körper-Geist Stimuli nicht erst retrospektiv, sondern auf der Basis ständiger Voraussagen, »trying to guess the incoming sensory stimulations as they arrive, using what you know about the world. Failed guesses generate »prediction errors« that are then used to recruit new and better guesses, or to inform slower processes of learning and plasticity.«³⁰

Hieran knüpft nun Kukkonen mit ihrem Konzept des *designed sensory flow* als Phänomen der sprachlich-textuellen Gestaltung sinnlicher Eindrücke und narrativ funktionalisierter Irritationsmomente an. So fällt im Szenario des (literarischen) Lesens der übliche Fluss an Sinneseindrücken auf Seiten der Leser*in nicht einfach weg, wie Kukkonen argumentiert, sondern wird durch einen gestalteten Sinnesfluss ersetzt: »a carefully crafted sequence, a *designed sensory flow* that replaces the sensory flow of

the real world.«³¹ Literarische Texte machen sich dabei die körperlich-multisensorische Dimension von Sprache auf eine Weise zunutze, dass sie in der Leser*in nicht nur entsprechende sensorische Resonanz auslösen, sondern auch ein Gefühl des *Flows*³² des eigenen Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitsprozesses beim Lesen erzeugen. Der Text gibt der Leser*in durch seine Anordnung sensorischer Eindrücke gleichsam das Gefühl zu wissen, worauf sie als nächstes achten muss.³³

Der kompositorisch bereits detailliert ausgearbeitete Text *Auf dem Flachdach oder Mir gegenüber* (F I, 402–403) lässt sich als spannendes Beispiel dafür betrachten, wie Fontane von einem einprägsamen Bild bzw. Seh-Ereignis nicht nur zu einem Erzählfluss kommt, sondern auch zu einer Textkomposition, die der Leser*in einen ebensolchen *designed sensory flow* bietet. Wie die editorischen Erläuterungen deutlich machen, lässt sich das 6 Blatt Folio umfassende, mit Tinte und Bleistift geschriebene und überarbeitete Manuskript als »zweifacher Ansatz« beschreiben (vgl. F II, 329). Im ersten kurzen Text *Auf dem Flachdach* wird die Szenerie im Sinne eines zum Tableau komprimierten »bewegten Bildes« kreiert:

Abend. Der Tag der 3 Mädchen auf dem Dach. Die 4. Figur, die »Minerva«-Statue mit Speer und dem »erhobenen« Lorbeerkranz, steht im Hintergrund. Und zuletzt tanzt sie mit. Dann dämmerte es, die Statue stand wieder still und auf dem Dache saß eine, die die grazilste gewesen war, mit einer Handarbeit und während sie den langen Faden zog blinkte Nadel u. Faden in dem Roth, das am Abendhimmel stand. Gewölk stand am Himmel und der Mond als blasser schwacher schmaler Ring. Unter dem saß sie jetzt und nähte und mitunter blinkte die Nadel. (F I, 402)

Das entscheidende narrative Ereignis der Szene – die scheinbar tanzende Statue – erscheint hier als noch kaum in den Vordergrund gerückt. Im zweiten, längeren und stark überarbeiteten Textabschnitt *Mir Gegenüber* (F I, 402–403) wird das szenische Bild jedoch in eine Erzählung überführt, die nun den Wahrnehmungsprozess des Erzähler-Beobachters und damit auch dessen Erleben der eigenen Fehlwahrnehmung ins Zentrum stellt:

Ich sah wie jeden Abend so auch gestern in die sinkende Sonne die mir gegenüber niedergeht, als ich, just an der Stelle wo die »kleine« Dachterrasse mündet, die drei Mädchen wie aus einer Versenkung heraufsteigen und auf das Flachdach hinaustreten sah. Sie waren einfach aber doch sonntäglich gekleidet und die schlankeste von ihnen, eine jugendliche Blondine, trug eine hellblaue Blouse. Sie schritten auf und ab als ob sie nur vorhätten des wunderschönen Abends »im Auf und Abgehn« zu genießen,

als das Abendroth aber
als die Sonne aber

hinschwand und die Dämmerung bläulich heraufzog, |verbeugten sich die beiden Brünetten gegeneinander und begannen ~~gleich danach nicht~~

ohne Grazie in einem engen Kreise zu walzen, während die Blondine, die dabei die Arme in die Seite stemmte den engen Kreis der beiden Mitschwestern in einem weiteren Zirkel zu umschreiben begann. Es war des Reizes genug, aber ein anmuthiges Bild, aber was wer beschreibt mein Staunen als ich plötzlich eine vierte Gestalt und zwar Niemand Geringeres als der Minerva selbst, anscheinend mittanzend, sich in den Reigen der drei Tanzenden mit einschlingen eintreten und wenn sich's gerade so traf den Kranz über der hübschen Blondine halten sah.

Endlich schienen alle die drei Mädchen ermüdet und nahmen Platz auf einem eine Fußhoch aufgemauerten Essenrand, der das Flachdach nur um Fußhoch überragend, einen bequemen Sitzplatz bot, man ruhte sich und auch Minerva aber, den erhobnen Kranz in der Hand, stand stand wieder ruhig da, immer noch den Kranz in Händen.

Es war eine schöne Täuschung gewesen. (F I, 403)

Das bewegt-theatrale Bild der tanzenden Minerva-Statue wird hierbei zur Szenerie der vom Erzähler-Beobachter erlebten Sinnestäuschung entfaltet, in der der Fokus der Erzählung sich immer wieder vom Betrachteten auf den als *sensory flow* inszenierten Akt des Betrachtens verschiebt.

Insgesamt führt das Fragment in seinen beiden Über- bzw. Ausarbeitungen (vgl. F II, 329) anschaulich vor, wie ein »bewegtes Bild« als Ausgangspunkt sowohl einer Narration als auch eines poetisch-realistischen Wahrnehmungsszenarios dienen kann. Das *Flachdach*-Fragment erweist sich dabei als im doppelten Sinne prototypisch: einerseits mit Blick auf das, was Paech mit seinem Ansatz zum »filmischen Erzählen« als spezifische Strategie der narrativen Dynamisierung von Wahrnehmung im poetischen Realismus beschrieben hat; andererseits in Bezug auf die Ausgestaltung von (Erzähler-)Beobachter-Positionen, die innerhalb des Realismus-Paradigmas – allem »In-Bewegung-Setzen« zum Trotz – generell als *statisch* konzipiert sind.³⁴ Der *designed sensory flow* ist in der narrativen Verfahrensweise des poetischen Realismus anders als etwa in postmodernen Narrationsweisen an ein »stabiles« und perspektivisch-sensorisch wie epistemisch in letzter Instanz verlässliches Wahrnehmungssubjekt rückgebunden. Von dieser gesicherten Position aus lässt sich dann auch ein Prozess der visuellen Sinnestäuschung als ein *sensory flow* gestalten, der die Aufmerksamkeit der Leser*in ohne harsche Brüche und Fehlerkorrekturen an den vermeintlich getäuschten Sinneswahrnehmungen des Erzählers entlangführt. In Fontanes Sinne sollte die geneigte Leser*in dem so erzeugten Fluss »in jedem Augenblick unter freudiger Zustimmung folgen« (F I, 429) können.

Anmerkungen

1 Theodor Fontane: *Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays*. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Berlin, Boston 2016. Bd. 1: *Texte*, Bd. 2: *Kommentare*. Zitate aus der *Fragmente*-Edition werden im laufenden Text mit Angabe der Sigle F sowie nachfolgender Bandnummer und Seitenzahl nachgewiesen. Zitat aus Christine Hehle: *Einleitung. Arsenal der Möglichkeiten*. In: F I, XI-XXII, hier XI.

2 Vgl. Christoph Wegmann: *Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes*. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv, mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin 2019.

3 Petra S. McGillen: *The Fontane Workshop: Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print*. New York, London 2019. (New Directions in German Studies, Bd. 26).

4 Vgl. ebd., S. 187–189.

5 Spätestens seit der Etablierung der ästhetischen Strategie des *Sampelns* als wichtiges Kompositionsprinzip in postmoderner Kunst, Musik und Literatur ist die Formulierung vom »kreativen Kompilieren« nicht mehr als Widerspruch aufzufassen. Beim Sammeln und Zusammenstellen handelt es sich nicht um das Gegenteil von Erschaffen und Entwickeln. Wie Moritz Baßler am Beispiel der Pop-Literatur aufgezeigt hat, lassen sich vielmehr Sammeln und Generieren als verwandte Kulturtechniken verstehen; vgl. Moritz Baßler: *Sammeln und Generieren. Aktuelle Archivierungsverfahren in Pop-Literatur und Kulturwissenschaft*. In: Reto Sorg, Adrian Mettauer und Wolfgang Proß (Hrsg.): *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft*. München 2003, S. 155–165, hier S. 158.

6 McGillen, wie Anm. 3, S. 189.

7 Ebd, S. 76.

8 Vgl. Wegmann, wie Anm. 2.

9 Vgl. Natalia Igl: *Un/Gleichzeitigkeiten. Großstadt als Verhandlungsraum der multimodalen Moderne von Fontane bis Ruttman*. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* II/19 (2019). Sonderband Theodor Fontane, S. 57–72.

10 Wegmann, wie Anm. 2, S. 16.

11 Vgl. Nora Hoffmann: *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*. Berlin, Boston 2011. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 8).

12 Vgl. Wegmann, wie Anm. 2, S. 45.

13 Vgl. Frauke Berndt: *Literarische Bildlichkeit und Rhetorik*. In: Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Visuelle Kultur*. Berlin, Boston 2014. (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 1), S. 48–67, hier S. 57.

14 Aleida Assmann hat dies in ihrer grundlegenden Studie zum kulturellen Gedächtnis, auf die auch Wegmann verweist, detailliert nachgezeichnet; vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999. (C. H. Beck Kulturwissenschaft), S. 221–224.

15 Zum naturalistischen *Reframing* des poetischen Realismus siehe Wilhelm Bölsche: *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik* [1887]. Mit zeitgenössischen Rezensionen und einer Bibliographie der Schriften Wilhelm Bölsches. Hrsg. von Johannes J. Braakenburg. München, Tübingen 1976. (Deutsche Texte, Bd. 40).

16 Wie in den Erläuterungen zum Fragment *Die Kunst des Erzählens* angemerkt, lässt sich das Bild der Kahnfahrt als Schreibmetapher dabei konkret als intertextueller Verweis auf Friedrich Schlegels Kritik *Über Goethe's Meister* in der Zeitschrift *Athenäum* (erster Band, 1798) lesen, »wo von den ›beweglichen Gemälden‹ die Rede ist, die am Leser vorüberziehen«; F II, 364.

17 Joachim Paech: ›*Filmisches Schreiben*‹ im *Poetischen Realismus*. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München 1996. (Mediengeschichte des Films, Bd. 1), S. 237–260, hier S. 246.

18 Mit Dank an Rolf Parr für seine entsprechende Anmerkung im Rahmen der Forschungswerkstatt »Fontanes Fragmente« (TFA, 10. Juni 2022).

19 Siehe dazu das grundlegende Konzept von Erzählen als Szenario der Aufmerksamkeitslenkung und die Relevanz von »guided attention« und »simulated joint attention« in der Narration, wie es etwa Gregory Currie ausarbeitet; vgl. Gregory Currie: *Narratives & Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford 2010, besonders S. 97–98.

20 Matthias Grüne führt das in seinem Beitrag *Wer erzählt? Experimente mit der Erzählerfigur oder: Warum Fontane nie einen Briefroman schrieb* in diesem Heft aus, vgl. S. 55-70.

21 Zur perspektivischen Doppelstruktur als Grundprinzip des narrativen Diskurses sowie der Dynamik von Erzählraum und erzähltem Raum siehe Natalia Igl: *Erzähler und Erzählstimme*. In: Martin Huber und Wolf Schmid (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Berlin, New York 2017, S. 127–149, besonders

S. 141–144; Natalia Igl: *The double-layered structure of narrative discourse and complex strategies of perspectivization*. In: Natalia Igl und Sonja Zeman (Hrsg.): *Perspectives on Narrativity and Narrative Perspectivization*. Amsterdam, Philadelphia 2016. (Linguistic Approaches to Literature, Bd. 21), S. 91–114.

22 So vermerkt die Herausgeberin Christine Hehle im Einleitungsteil der *Fragmente*-Edition *Arsenal der Möglichkeiten*: »Zeitungsausschnitte und andere Drucksachen, aber auch bibliographische Hinweise finden sich in vielen der Konvolute, sie bilden integrale Bestandteile der Fragmente.« (F I, XI-XXII, hier XVI).

23 Mit Dank an Klaus-Peter Möller für seinen entsprechenden Hinweis im Rahmen der Forschungswerkstatt »Fontanes Fragmente« (TFA, 10. Juni 2022).

24 Als heutigen, mit Medien wie Film und Comic vertrauten Leser*innen erscheint uns das Fragment mit seinen aufgelisteten Szenen vielleicht nicht nur lesbar als Exposé eines geplanten Erzähltextes, sondern auch als textueller Entwurf eines ›Miniatur-Storyboards‹ für eine (audio-)visuelle Erzählung.

25 Dass die Anlage eines solchen ›Szenariums‹ bei Fontane nicht immer in der gleichen Form(atierung) erfolgt, zeigt etwa das Fragment *Auf dem Lande*, in dem ein ähnliches Stationen- und Ereignis-Panorama entworfen wird, hier jedoch nicht in Listenform: »Mücken. Toller Hund. Ein aus dem Gefängniß Ausgebrochener. Die Zeitungen. Er (der Besitzer) liest nur den Geld u. Getreidebericht. Die Gnädige die Verlobungsanzeigen. Schlechtes Wetter. Alles stürzt ins ans Fenster. Wieder Sonne. Vielleicht wenn Du ein Fliegenfenster einsetzen könntest. Billard spielen. Fahrt in Feld und Wald.« (F I, 425).

26 Eine aktuelle Übersicht über verschiedene, auf dem Paradigma der ›4E cognition‹ aufbauende literatur- und kulturwissenschaftliche Forschungsansätze findet sich in Peter Garratt (Hrsg.): *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*. London 2016. Für einen deutschsprachigen Überblick zum breiteren Forschungsfeld siehe grundlegend Sophia Wege: *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld 2013.

27 Karin Kukkonen: *Probability Designs: Literature and Predictive Processing*. Oxford 2020. (Cognition and Poetics), S. 62.

28 Alexa Weik von Mossner: *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Columbus 2017, S. 3.

29 Andy Clark: *Surfing Uncertainty: Prediction, Action, and the Embodied Mind*. Oxford 2016, S. 1.

30 Ebd.

31 Kukkonen, wie Anm. 27, S. 5.

32 Kukkonens Konzept des *designed sensory flow* unterscheidet sich dabei zwar in seiner phänomenologischen Perspektive von Mihaly Csikszentmihalyis bekanntem *Flow*-Konzept, knüpft aber an dieses insofern an, als es auch bei Kukkonen um ein Szenario des ›Vertieftseins‹ in einen Gegenstand (das Lektüreerleben) sowie ein empfundenes Gleichgewicht zwischen dem Grad der Herausforderung und der Realisierbarkeit einer Aufgabe geht; vgl. Mihaly Csikszentmihalyi: *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York 1990. Mit Dank an Hugo Aust für seine entsprechende Anmerkung im Rahmen der Forschungswerkstatt »Fontanes Fragmente«, (TFA, 10. Juni 2022).

33 Vgl. Kukkonen, wie Anm. 27, S. 19–20.

34 Während der Wahrnehmungsprozess hier durch die Erzählinstanz oder in anderen Fällen durch den präsentierten (Fenster-)Blick einer Figur dynamisch gelenkt wird, wird dabei gerade keine dynamisierte Betrachterinstanz präsentiert, sondern ein von einem Fixpunkt aus in Szene gesetzter Bildausschnitt; vgl. Igl, wie Anm. 9, S. 62–63.

Wer erzählt? Experimente mit der Erzählerfigur oder: Warum Fontane nie einen Briefroman schrieb

Matthias Grüne

Fontanes Urteile sind gelegentlich »etwas wackliger Natur«¹, auch in erzähltheoretischen Fragen. Für den jungen Rezensenten von Gustav Freytags *Soll und Haben* steht noch fest, dass man »die Hände des Puppenspielers nicht sehen« wolle, entsprechend kritisiert er die Stellen des Romans, an denen die Meinungen und Ansichten des Autors zu stark durchscheinen.² Als ihn rund 24 Jahre später der gleiche Vorwurf trifft und ein Kritiker die gelegentlichen Leseransprachen in *Vor dem Sturm* bemängelt, will er von seinem früheren Rigorismus nichts mehr wissen. Die Einwände des Kritikers tut er gegenüber Wilhelm Hertz als »reine Quackelei« ab und ergänzt: »Dies beständige Vorspringen des Puppenspielers in Person, hat für mich einen außerordentlichen Reiz und ist recht eigentlich *das*, was jene Ruhe und Behaglichkeit schafft, die sich beim Epischen einstellen soll.«³ Ganz ähnlich klingt es in den zeitnah dazu entstandenen Notizen zum Romanplan *Allerlei Glück*. Fontane projiziert darin ein Kapitel, »das nur persönlich plaudert, indem der hinter der Wand stehende Puppenspieler hervorgetreten ist und sich nun an das Publikum adressiert.«⁴ Performativ sollte so der Ansicht widersprochen werden, »daß es nicht erlaubt sein soll, den Gang der Erzählung zu unterbrechen« (F I, 140). Wie ein solch metanarrativer Diskurs hätte aussehen können, verrät der kleine, fragmentarische Text mit der Überschrift *Die Kunst des Erzählens*. Der Autor stellt darin die ganze Diskussion um die Vordergründigkeit der Erzählinstanz als eine Scheindebatte dar: »Ob ich als Puppenspieler hinter der Coullisse bleiben oder alle Augenblicke philosophierend oder erklärend vortreten will, ist gleichgültig« (F I, 429). Grundsätzlich sei es zwar besser, hinter der Szene zu verschwinden, doch auch eine dominante Erzählerfigur könne reizvoll sein, so sie denn nur eine »reiche, starke, liebenswürdige Persönlichkeit« vorstelle (ebd.).

Die Kontinuität der Metaphorik – David Turner hat gezeigt, dass sie wohl auf die Lektüre von Thackerays Roman *Vanity Fair* zurückgeht⁵ – sollte nicht über den Wandel im Urteil hinwegtäuschen. Vermutlich war sich Fontane selbst dieser Veränderung nicht bewusst, wobei nicht auszuschließen ist,

dass in der ausgestellten Gleichgültigkeit auch das Wissen darum mitschwingt, dass man in dieser Frage einmal anders geurteilt hat. Auf jeden Fall zeigt er wenig Interesse daran, die mit dem Bild vom Puppenspieler verbundene dichotomische Unterscheidung zweier Erzählertypen, einem offenen und einem verborgenen Erzähler, systematisch zu erörtern.⁶ Wenn die Wahl der Erzählposition »gleichgültig« ist, wird dann nicht jede vertiefte Diskussion über Vor- und Nachteile der Varianten und ihre strukturellen Konsequenzen überflüssige »Quackelei« sein? Insofern überrascht es nicht, dass erzähltheoretische Überlegungen in seinen Arbeitsnotizen und Manuskripten insgesamt vergleichsweise wenig Raum einnehmen. Zu einer produktiven Verbindung von kompositorischer und theoretischer Reflexion, wie sie sich bei Friedrich Spielhagen nachlesen oder in den Studienheften Otto Ludwigs nachvollziehen lässt, kommt es bei ihm nicht. Das heißt nicht, dass Fontane der Konzeption seiner Erzählerfiguren keine Aufmerksamkeit schenken würde oder dass sich den Handschriften keine Anhaltspunkte für die Rekonstruktion dieser Konzeptionsprozesse entnehmen ließen. Fontanes Arbeit am Erzähler zeigt sich in Korrekturspuren ebenso wie in kleineren, eingestreuten metanarrativen Kommentaren. Untersuchungen, die sich aus dieser Perspektive mit Fontanes Manuskripten und Fragmenten beschäftigt haben, konnten so trotz des Mangels an detaillierten theoretischen Ausführungen präzise aufzeigen, wie sich Fontane seinen bevorzugten Erzählertyp erschreibt.⁷ Weitgehend unbeantwortet bleibt dabei allerdings die Frage, welches Variationsspektrum an Erzählertypen bei ihm überhaupt existiert, ob in den Vorstufen und Notizen etwa Erzählerstimmen hörbar werden, die in den abgeschlossenen literarischen Texten so nicht vernehmbar sind. Vor dem Hintergrund der Behauptung, dass die Wahl zwischen einem verborgenen Puppenspieler und einem sichtbaren, persönlich profilierten Erzähler mehr oder weniger gleichgültig ist, könnte man annehmen, dass Fontane zumindest in seinen Plänen auch mit beiden Erzählertypen experimentiert. Warum aber ähneln sich dann die Erzähler in seinen abgeschlossenen Erzählungen und Romanen so stark? Finden sich überhaupt Ansätze zu alternativen Konzeptionen und, wenn ja, lassen sich den Fragmenten Hinweise darauf entnehmen, warum ihre Ausarbeitung nie über das Entwurfsstadium hinausgekommen ist?

Mit dem vorliegenden Beitrag möchte ich erste Antworten auf diese Fragen geben. Zunächst gehe ich dafür überblicksartig auf die verschiedenen Erzählertypen ein, die sich in den narrativen Passagen der Fragmente finden lassen.⁸ Insgesamt besehen, so lässt sich vorwegnehmen, bestätigen die Entwürfe zwar Fontanes Vorliebe für eine ganz bestimmte Anlage der erzählenden Instanz und seine diesbezüglich geringe Lust am Experiment; doch gibt es bemerkenswerte Ausnahmen, allen voran Entwürfe mit homodiegetischen Erzählerfiguren und unter diesen einige projektierte Brief-erzählungen. Auf diese wenigen, aber interessanten Fälle wird in einem

zweiten Schritt näher einzugehen sein. Schließlich gilt es die Frage zu erörtern, ob sich strukturelle Gründe dafür angeben lassen, dass diese Erzählerkonzeptionen in Fontanes narrativer Produktion letztlich peripher bleiben und als alternative Gestaltungsformen von ihm nicht fruchtbar gemacht werden können. Dafür möchte ich die Aufmerksamkeit auf Stellen in den Entwürfen richten, in denen sich der Prozess der Narrativisierung⁹ gewissermaßen materialiter manifestiert. Gemeint sind Übergänge von der reinen Stoffsammlung zur Erzählung, jene Umschlagsmomente von Autor- in Erzählerrede, die Walter Hettche als »Ausbrüche« des *Erzählers* aus den Notizen des *Autors*« beschreibt.¹⁰ Ihnen, so die Annahme, lassen sich die entscheidenden Trigger und Anreize entnehmen, die den Erzählprozess initiieren und dazu beitragen, dass der Autor von der reinen Disposition des Stoffes zur Präsentation einer Geschichte übergeht.

Auf den ersten Blick bieten die Fragmente hinsichtlich der darin gestalteten Erzählerfiguren keine großen Überraschungen. Die Bandbreite an Typen scheint nicht signifikant weiter zu sein als in den abgeschlossenen Texten. Im frühen *Wolsey*-Fragment zeigen sich die Parallelen zu *Vor dem Sturm* auch in der Art und Weise der narrativen Vermittlung.¹¹ Hier ergreift ein Erzähler das Wort, der seine Anwesenheit nicht verbergen möchte und als wahrnehmendes, urteilendes, mitunter auch organisierendes Zentrum der Erzählung erkennbar bleibt: »Dies Speisezimmer verhielt sich zu der -zur- großen Halle, wo wir Sam Taylor am Kaminfeuer zurückgelassen hatten, wie das -der- Chor einer Kirche zum Schiffe derselben« (F I, 9). Ein solch vordergründig kolloquialer Gestus ist in anderen Fragmenten nur noch selten anzutreffen. Mitunter gibt es allerdings Ausreißer, beispielsweise in den Aufzeichnungen zu *Die preußische Idee*. In dem ungewöhnlichen, weil fast durchgehend im narrativen Präteritum verfassten Handlungsentwurf heißt es über den Protagonisten der Erzählung: »Aber diese Jahre von 48-64 bis 71- waren trotzdem nicht die glänzendsten im Leben unsres Schulze, die glänzendsten kamen erst« (F I, 341). Einen ähnlichen Fall findet man im Projekt »*Unverändert der Deine*«, zu dem Fontane an einer Stelle notiert: »Zweites Kapitel. Abendgesellschaft beim Minister. »Eine Woche später, nach vorgängiger Anmeldung, stieg unser Freund Balthasar, die Marmortreppe hinauf etc. etc.« (F I, 360). In diesem Beispiel wird der Wechsel von Autor- zu Erzählertext sogar durch Anführungszeichen markiert. Der Erzähleinschub erhält so den Charakter einer zu Beispielszwecken angeführten Phrase und das vertrauliche »unser Freund« erscheint mehr denn je als eine abgegriffene narratoriale Floskel. Insgesamt aber bleiben derartige kolloquiale Einsprengsel in den Fragmenten wie im Romanwerk die Ausnahme. Der Erzähler, der uns in den meisten narrativen Passagen begegnet, gibt sich in der Regel sehr viel zurückhaltender. Das liegt auch daran, dass bereits in den Entwürfen und Projektskizzen dem Figurengespräch sehr viel Raum gegeben wird. Es ist bezeichnend, dass häufig be-

reits in einem frühen Stadium der Textproduktion für die Vermittlung des zentralen thematischen Gedankens eine Dialogszene entworfen und andeutungsweise auch schon ausgeführt wird. Gut bekannt ist das Beispiel aus *Allerlei Glück*:

Die entscheidende Unterhaltung, in der der Plan des Romans dargelegt wird, wird schon in den ersten Kapiteln des 2. Buches (als Onkel Wilhelm zurückgekehrt ist) zwischen Onkel Wilhelm und seinem Neffen Karl (?) geführt.

Onkel Wilhelm sagt: es giebt allerlei Glück, und es giebt sogar allerlei Moral. Dies steht im nächsten Zusammenhang. Denn an unsrem sittlichen Zustand –unsrer Moral– hängt unser Frieden und an unsrem Frieden hängt unser Glück. Aber unsre Moral ist so mannigfach wie unser Glück. Es giebt nicht Formeln dafür, |die überall hin passen; für den einen paßt dies, für den andern das. Schon die Bibel spricht das sehr schön aus: »wem viel gegeben wurde, von dem wird viel gefordert.« Darin liegt es.

Karl erwidert. Es giebt aber doch ein Sittengesetz und ganz bestimmte Gebote. (F I, 116)

Variationen und Nuancierungen des heterodiegetischen, nicht fokalisierten Erzählers, wie man sie aus dem Romanwerk kennt, sind in den Fragmenten ebenfalls zu entdecken, etwa eine Tendenz zum partiellen Gebrauch der externen Fokalisierung. Dies betrifft nicht nur die Gesprächsszenen, sondern auch Vorgangsbeschreibungen, die zunächst vom Standpunkt eines teilnehmenden Beobachters aus geschildert werden, bis dann langsam der epistemische Vorsprung eines Erzählers mit Nullfokalisierung zum Tragen kommt. Ein Beispiel dafür, das an die Eröffnungsszene aus *Cécile* erinnert, liefert der Plan zu *Thusnelda Lehmann*:

»Eujeen, Eujeen.«

»Hier, Mutta.«

»Verdammte Kröte, wo bist Du denn?«

»Hier, Mutta.«

»Wo denn?«

»Hier.«

»Na, so'n Aas.«

Und damit brach

(1) eine Familien-Unterhaltung ab,

(2) ein Gespräch ab

das über ein Treppengeländer hin –vom zweiten Stockwerk– nach unten in den Hausflur hinein gehalten worden war. Das Haus war natürlich ein Berliner Haus, Krausenstraße 24 und zählte nicht gerade *haute volée* zu seinen Bewohnern [...]. (F I, 244–245)

In beschreibenden Passagen macht Fontane gerne von einem solchen Erzähler Gebrauch, der sich in die Szene des Vorgangs versetzt und die Ereignisse

als Zeuge gemeinsam mit den beteiligten Figuren mitverfolgt: »Die Frauen, die bis dahin ihren Blick auf die Schiffe gerichtet hatten wandten sich jetzt und sahen auf die Drei die jetzt an der Seitenmauer des Kirchhofs entlanggingen. Sie hoben ihre Kinder in die Höh und wiesen auf ihn und –es war schwer– in ihren Zügen zu sehn, was in ihnen überwog Furcht oder Theilnahme« (F I, 69); so berichtet, ebenfalls wieder in externer Fokalisierung, der Erzähler der *Likedeeler* von der Ankunft Störtebeckers in Marienhafen.

Wie in den abgeschlossenen Romanen findet man in den Fragmenten bevorzugt Erzähler gestaltet, die sich gelegentlich auf die Rolle eines teilnehmenden Beobachters zurückziehen, häufig hinter den Reden der Figuren verschwinden, dann aber auch wieder in den Vordergrund treten können – weniger durch längere Diskurse und Kommentare als durch kleine Bemerkungen oder unscheinbare kolloquiale Wendungen, wie das »natürlich« aus der oben zitierten Passage zu *Thusnelda Lehmann*. Eine zentrale Eigenschaft, die diese Erzähler miteinander verbindet, ist mit anderen Worten die Fähigkeit, zwischen Verborgenheit und Offenheit pendeln, zwischen Verschwinden und dezemtem Hervortreten wechseln zu können. Fast immer aber sind es heterodiegetische Erzählerstimmen, die das Wort ergreifen. Sie sind zwar stets mit den örtlichen Gegebenheiten und diskursiven Kontexten, in denen sich die Figuren bewegen, bestens vertraut, aber nur äußerst selten auch Teil der Geschichte, die erzählt wird. Auch darin spiegelt sich in den Fragmenten eine Entwicklung, die Fontanes erzählerisches Werk insgesamt charakterisiert. Denn abgesehen von frühen Versuchen in den Erzählungen *Zwei Post-Stationen* und *Tuch und Locke* macht er von der Möglichkeit eines homodiegetischen Erzählens keinen Gebrauch – ganz gegen die Zeittendenz, nebenbei bemerkt, schließlich erlebt diese Erzählform in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter anderem bei Gottfried Keller, Theodor Storm oder C. F. Meyer eine künstlerische Blüte; zeitgenössische Erzähltheoretiker wie Berthold Auerbach, Friedrich Spielhagen oder Otto Ludwig widmen ihr zudem erstmals umfangreichere systematische Analysen.¹² In Fontanes Romanen und Fragmenten ist davon nicht viel zu spüren. Aber immerhin gibt es einige interessante Ausnahmen, Pläne zu Erzählungen, in denen von vornherein ein homodiegetischer Erzähler angedacht war oder nachträglich ausprobiert wurde, und dann eine Reihe von Entwürfen, in denen keine einzelnen, sondern mehrere homodiegetische Erzählinstanzen das Geschäft des Erzählens übernehmen sollten. Es ist vielleicht die überraschendste Beobachtung, die man bei der Durchsicht der Fragmente in Bezug auf ihre narrative Anlage macht: Wenn Fontane das homodiegetische Erzählen überhaupt in Erwägung zieht, dann überwiegend in der Gestalt der Brief erzählung.

Bevor ich auf letztere näher eingehe, möchte ich den Blick kurz den Plänen mit einem »traditionellen« Ich-Erzähler zuwenden. Zu ihnen zählt ein Fragment mit dem Titel *Fritz Mollhausen*, das durch die hier herangezogene

Edition erstmalig zugänglich gemacht wurde. Der Titelheld sollte darin zugleich als Erzähler fungieren: »Nun alles so einrichten, daß Fritz Mollhausen, der um 1870 ein alter Herr ist die Geschichte selbst erzählt. Veranlassung vielleicht eine Situation, zu die der 70 er Krieg mit sich bringt« (F I, 335). Deutlich wird in den Aufzeichnungen eine für die homodiegetische Erinnerungserzählung des 19. Jahrhunderts typische enge Verklammerung der Gegenwart des erzählenden Ichs – in diesem Fall bestimmt durch den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 – mit der erlebten Vergangenheit, die in der Zeit der Befreiungskriege angesiedelt ist. Fontane skizziert kurz die Handlung, die ihren Höhepunkt in der Verwundung des Helden auf dem Schlachtfeld hat, und übergibt dabei bereits dem homodiegetischen Erzähler das Wort: »Dann die Schlacht. Schwer verwundet. Der Oberst schreibt: ›holt ihn euch.« Sie holen ihn sich. Alles war vergessen. Ich genas. Ich erhielt das Geschäft. Aber es waren schlimme Stunden jene Nacht und ich mag keinem rathen, ein Gleiches zu thun. Es kommt nicht immer ein Fritz Mollhausen heraus« (F I, 335).

In den Händen eines homodiegetischen Erzählers sollte auch die »Charakterskizze« *Onkel Ehm* liegen. Das einzige dazu vorhandene Fragment setzt gleich mit der Erzählerrede ein: »Onkel Ehm wurde heut' begraben. Man soll das Eisen schmieden, so lang' es warm ist. Und so schreib' ich denn ein Wort von Onkel Ehm« (F I, 337). Der Neffe ist es, der von dem durch kleinere und größere Schicksalsschläge bewegten Leben seines Verwandten berichtet, wobei auffällt, dass die persönliche Beziehung zwischen den beiden Figuren nicht näher bestimmt wird. Anders als bei der Geschichte von Fritz Mollhausen, in der ein persönliches Erlebnis des Erzählers im Mittelpunkt gestanden hätte und die Verknüpfung zweier Zeitebenen ein zentraler Gesichtspunkt geworden wäre, erschließt sich in diesem Entwurf nicht, worin der eigentliche Gewinn dieser Erzählweise im Vergleich zu einem heterodiegetischen Erzähler liegen könnte. Nicht von ungefähr zeichnet sich im Verlauf der Handlungsskizze die Tendenz ab, dass der ohnehin nur als Beobachter und Außenstehender agierende homodiegetische Erzähler von einer heterodiegetischen Stimme abgelöst wird. Von dem Tag, an dem die Frau des Onkels beerdigt wurde, berichtet zunächst noch der Neffe: »Onkel Ehm war außer sich. Ich sah ihn noch an dem Tage des Begräbnisses. Alles war still, nur der alte Mann schluchzte. Und dann wurde sie zur Ruhe getragen« (F I, 339). Gleich darauf aber schiebt sich ein anderes Ich, das des Autors, in die Darstellung ein: »Aber hier muß ich noch etwas einschalten und meine Helden wechseln«; in den folgenden Zeilen scheint dann eher ein heterodiegetischer als ein homodiegetischer Erzähler zu berichten: »Es war am Pfingstsonnabend gewesen. Und am Abend desselben Tages saß der Geistliche, der die Grabrede gehalten hatte, und schrieb« (ebd.). Zumindest in diesem Fragment zeigt sich nicht, dass Fontane aus dem Erzählen mit einem persönlich involvierten Erzähler einen

spezifischen künstlerischen Nutzen zu ziehen wusste. Eher tendiert er dazu, das homodiegetische Erzählen offen oder unterschwellig dem heterodiegetischen wieder anzunähern. Ein weiteres Beispiel für diese latente Transformation der Homo- zur Heterodiegese lässt sich dem Plan *Wir halten zusammen* entnehmen. Auch für diese Erzählung sieht Fontane grundsätzlich einen homodiegetischen Erzähler vor, der aus der Perspektive eines Freundes oder Bekannten über das Leben dreier Geschwister erzählen soll. Erneut bleibt dabei die genaue Beziehung zwischen Erzählendem und den Hauptfiguren sehr vage und auch auf die spezifische Motivation oder Situation des Erzählens geht Fontane nicht näher ein. Die so geschaffene Nähe zum heterodiegetischen Erzählen wird in einer kurzen Charakterskizze über die Mutter der Geschwister besonders greifbar:

Nachdem die vorgängigen Lebensereignisse erzählt sind, fährt der Erzähler fort.

Die Ich habe Eingangs auch Mütterchen genannt. Und sie mit dem Kegel verglichen. Das trifft zu. Denn wiewohl sie sich verhältnißmäßig passiv verhielt, Mütterchen war doch eigentlich die Hauptsache und auch eigentlich die interessanteste Figur. Sie war eine Majorswittve von allerbürgerlichstem Namen. und vereinigte alle Tugenden ihres Standes und Geschlechts in sich. Sie war Königin Pomare und Waschfrau je nach Bedürfniß, sie las die Königin Elisabeth und versetzte die silbernen Löffel, fand jeden nett, lachte über alles und buk arme Ritter mit Virtuosität. (F I, 236)

Die Sequenz entspricht der in Fontanes fiktionalen (und faktualen) Erzähltexten häufig genutzten *en bloc*-Charakterisierung von Figuren. Sie könnte problemlos in den Diskurs eines heterodiegetischen Erzählers eingerückt werden. Die Frage nach der Stellung des Berichtenden zum Berichteten ist für dieses Erzählen relativ gleichgültig. Beispielsweise wird darauf verzichtet, den Akt der Erinnerung oder Fragen nach der Zuverlässigkeit der Erzählerurteile in die Darstellung mit aufzunehmen. Mit anderen Worten: Fontane schöpft den besonderen Gestaltungsspielraum, den die Homodiegese im Vergleich zu heterodiegetisch erzählten Geschichten bietet, nur zu geringen Teilen aus.

Gilt das auch für die Form des homodiegetischen Erzählens, die Fontane offenbar besonders schätzt? Erstaunlich häufig zieht er in Erwägung, eine Geschichte als eine Erzählung in Briefen darzustellen. Sicher, keiner unter diesen Entwürfen ist weit über das Stadium der ersten Konzeption hinausgekommen. Von der Novelle (?) *Sommerbriefe aus dem Havelland* (F I, 398) existiert nicht mehr als der Titel, zu *Gabriele Chrysender* (F I, 286–287), *Die Pflicht aus dem Glück* (F I, 289) und *Immer gleich* (F I, 318–319) liegt lediglich eine grobe Handlungsskizze vor. Am umfangreichsten sind noch die Pläne zu *Eleonore* (F I, 228–233) und *Ehen werden im Himmel geschlossen* (F I, 313–318), einer »Plauderei in Briefen«, wie der Untertitel lautet. In

beiden Fällen gibt es sogar erste Ansätze einer ausgearbeiteten Briefkorrespondenz. Obwohl der Umfang dieser Pläne also im Verhältnis zur Gesamtmenge der Fragmente relativ gering ist, bleibt es ein bemerkenswerter Umstand, dass Fontane häufiger auf diese Darstellungsform zurückzugreifen plant als auf einen »traditionellen« homodiegetischen Erzähler.

Vollkommen überraschend ist Fontanes Neigung zum Briefe Erzählen freilich nicht. Nicht nur hat er selbst ein bemerkenswertes Briefœuvre hinterlassen; dem Medium kommt auch in vielen seiner Romane eine besondere Bedeutung zu – sei es in der Diegese wie in *Effi Briest* oder als Teil des Erzähldiskurses wie beispielsweise im *Schach von Wuthenow*.¹³ Eine Erzählung, die sich ausschließlich dieser Form bedient, stellt freilich noch einmal eine ganz andere Herausforderung dar. Auf der Suche nach gemeinsamen Motiven, die diesen Projekten zugrunde liegen, stellt man rasch fest, dass es nicht die Absicht ist, den Brief als Medium von Innerlichkeit und empfindsamer Selbstaussprache zu nutzen. Was die Entwicklung der Erzählform im bürgerlich-empfindsamen Zeitalter maßgeblich vorantrieb, spielt bei Fontane keine große Rolle mehr. Keiner der Stoffpläne fokussiert primär eine einzige Figur oder einen innerpsychischen Konflikt. Nur bei einem einzigen Plan, der von der Lebensgeschichte seiner jüngeren Schwester Elise inspiriert wurde (*Gabriele Chrysanter*), erwägt Fontane eine monologische Form (»In Briefen oder Tagebuchblättern«, F I, 286), wobei bezeichnend ist, dass in den knappen Bemerkungen zu diesem Projekt vor allem der Ehemann der Briefschreiberin charakterisiert wird und nicht sie selbst.

Die psychologische Selbstexploration einer Figur hat Fontane offenbar nicht primär im Blick. Sein Interesse an der Erzählform dürfte eher mit der ihr eigenen Dialogizität¹⁴ und mit seiner Neigung zu kontrastiven Figurenkonstellationen zusammenhängen. *Ehen werden im Himmel geschlossen* beispielsweise sollte aus dem Briefwechsel zweier junger Frauen adeliger Herkunft bestehen, deren Selbstverständnis nicht auf der Höhe ihrer tatsächlichen gesellschaftlichen Stellung ist und die diese Diskrepanz jeweils am Schicksal der anderen vorgeführt bekommen. Während die eine »immer die große consulare Weltcarrière [...] im Auge« hat, aber letztlich »einen Militär=Effektenmann« heiratet, spricht die andere stets von »Kirche, Adel, General-Superintendent« und wird am Ende die Frau eines »Papiermüller[s]« (F I, 318). Offensichtlich lag für Fontane der Reiz darin, über den Wechsel der Briefe und der Perspektiven die Befangenheit der Figuren in ihrem Selbstbild ohne größeren erzählerischen Aufwand zur Darstellung bringen zu können. Eine ähnlich korrektive Funktion sollte auch der Briefpartner der jungen Titelheldin aus *Eleonore* innehaben, wengleich die Konstellation asymmetrischer gewesen wäre: Ein Pastor und väterlicher Freund als Gegenpart zu der jungen Eleonore, die aus vornehmer, aber verarmter Familie stammt und trotz aller Bekundungen ihrer Religiosität weltliche Eitelkeit und ständischen Stolz nie ganz überwinden

kann. In dezenter Weise hätten die Briefe, die sie erhält, auf den blinden Fleck in ihrem Selbstverständnis hinweisen können: »Dies klingt in den Briefen des Alten –immer– durch. Sie hat es, gegentheiligen Versicherungen zum Trotz, nicht gelernt, auf Glanz u. Schein zu verzichten« (F I, 230).

Der Brief ist für Fontane demnach in erster Linie als ein Mittel der Perspektivierung interessant. Was hat ihn dann aber davon abgehalten, diese Erzählform über einen ganzen Text auszuweiten? Hat es mit seinem Unbehagen am homodiegetischen Erzählen insgesamt zu tun? An dieser Stelle soll nicht über äußere Motive spekuliert werden, die zum Abbruch dieses oder jenes Projekts geführt haben könnten. Es geht um die Identifikation von strukturellen Vor- und Nachteilen, die sich aus der erzählerischen Anlage ergeben. Bei der Suche nach den Gründen, warum Fontane von bestimmten, strukturell bedingten Gestaltungspotenzialen in größerem Maße Gebrauch gemacht hat als von anderen, lohnt der nähere Blick auf jene Umschlagsmomente von Autor- zu Erzählertext, die eingangs bereits erwähnt wurden. Denn an ihnen lässt sich nachvollziehen, welche Faktoren den Prozess des Erzählens bei ihm in besonderer Weise begünstigen.

Aus der Fülle an Beispielen sei hier ein Entwurf zum ersten Kapitel des Romans *Allerlei Glück* ausgewählt. Fontane beginnt im Stil eines Szenarios mit einer referierenden Zusammenfassung: »1. Kapitel. Doktorwagen hält vor einem Hause in der Dessauerstraße, wo sie hübsch wird. Doktor steigt hinauf. Trifft oben H. Brose. Humoristisches Gespräch der beiden alten Freunde« (F I, 170). Das ist im Grunde schon Geschehensdarstellung, also Erzählung. Die summarische Zusammenfassung des Gesprächs, auch das Präsens, das bei Fontane als Erzähltempus nur selten vorkommt, weisen allerdings darauf hin, dass Fontane hier noch nicht in der Funktion eines Erzählers spricht, der eine erzählte Welt entwirft, sondern in der Funktion des Autors, der seinen Stoff ordnet. In diesem Kontext ist der Hinweis auf die Schönheiten der Dessauerstraße als Urteil des Autors zu verstehen, wie wohl denkbar wäre, dass es (vielleicht in abgeschwächter Form) auch in den Erzähldiskurs aufgenommen wird, um die Ortskenntnis des Erzählers anzudeuten. Im Folgenden gewinnt die Szene weiter an Detailliertheit. Fontane bleibt aber zunächst noch im Präsens des disponierenden Autors:

Als der Dr. u. Geh. R. geht, begleitet ihn Brose bis auf den Corridor; hier steht ein junger, **h** mittelgroßer Mensch in Frack, gebildet, manierlich, etwas steif. Brose nickt ihm zu, wie um sich zu entschuldigen und expedirt erst den Geh. Rath. »Nun, mein Herr, **steh** bin ich der Ihrige. Womit kann ich dienen? Erlauben Sie, daß ich vorgehe; **es ist hier** eine sonderbare **Berliner** Beleuchtung –hier. Aber– Das thut ein Berliner Flur nicht anders. Darf ich bitten.« Und dabei machte er jetzt

(1) innerhalb **des Zimmers**

(2) an der Schwelle

stehend, eine Handbewegung, die den jungen Mann zum Eintreten aufforderte. (F I, 170)

Im Laufe dieser Passage wird der Leser zeitlich wie räumlich immer stärker in den Erlebnishorizont, das »Hier« und »Jetzt« der Figuren versetzt. Gleichzeitig fällt Fontane in sein übliches Erzähltempus, interessanterweise exakt nach der ersten Passage direkter Rede. Das Erzählen ist nun in Fahrt gekommen und Fontane fährt mit der Wiedergabe des Dialogs fort:

–»Was verschafft mir das Vergnügen?«– »Wen hab ich die Ehre?«
Mein Name ist Baumgart ~~ich bin~~ –Ihr Neffe Herr Brose;– Ihre Frau Gemahlin ist meiner Mutter Schwester. Ich bin ..

Ich will Dir sagen, was Du bist. Du bist ein Narr, Junge. Kommt man so zu einem Onkel. In Frack. Und »Sie« und »Frau Gemahlin«. Du bist ja ein Philister, ein Pedant, ein Kleinstädter, oder Du bist vom Hochmuthstüffel besessen. Denn der kleidet sich in allerlei Formen, Junge; Karlmann. Hi Sie'zt mich und ich bin sein leiblicher Onkel. Nein, nicht leiblich, angeheirathet. Aber das ist ja ganz egal. Onkel ist Onkel. Aber da müssen wir doch meine Frau rufen.« Und dabei riß er die Thür auf, die in das Nebenzimmer führte. (F I, 170)

Der kleine Ausschnitt zeigt ein Muster, das in vielen Fragmenten wiederzuerkennen ist: Ausgangspunkt für die Ausgestaltung erzählender Sequenzen ist häufig eine Situation, in der die charakteristische Rede- und Verhaltensweise einer Figur zum Tragen kommt. Mit anderen Worten: Fontane beginnt am liebsten dort zu erzählen, wo es ihm möglich ist, in wenigen Zügen den Kern eines Charakters *in actu* zu präsentieren. Die direkte Rede der Figuren spielt als Motor der narrativen Dynamik dabei eine große Rolle. Immer wieder sind es Gespräche, die gewissermaßen als Brücke zwischen der Disposition des Stoffes und der narrativen Entfaltung der Geschichte dienen. Dazu noch ein weiteres Beispiel, diesmal aus dem Romanprojekt *Storch von Adebar*:

Die beiden Schwiegereöhne sind reich, höfisch geschult und sollen an den preußischen Hof lancirt werden.

Darum dreht sich das Gespräch von Storch und Störchin.

–*Das Gespräch muß durch kl: Vorgänge draußen im Park etc. –also– durch allerhand Beschreibliches unterbrochen werden. Außerdem muß ihr Anti=Jüdisches Element stark betont werden, sowohl hier wie in der Folge.*–

Er hält dies zunächst nicht für leicht und wenn es gelungen: was versprichst Du Dir davon?

Sie. Vielerlei.

Er. Darf ich fragen was?

Sie. Sie haben beide jene Anschauungen, auf die es ankommt. Sie sind kirchlich und loyal, nicht so oberflächlich hin, sondern wirklich. Solche

Männer in die rechten Stellen zu bringen, das ist nicht bloß eine Aufgabe, das ist für den der's kann, eine Pflicht.

Er. Cesarine, Du richtest Dein Auge zu sehr aufs Allgemeine. Wir sind nicht reich und es läßt uns ob, uns mehr um unser eigen Wohl als um das von Staat und Gesellschaft zu kümmern.

Sie. Quäle mich nicht mit dieser Gesinnungskleinheit. Ich mag das nicht ertragen, das ist Bauernweisheit, immer nur das Nächste ..

Er wollt unterbrechen, sie ließ es aber nicht zu und sagte dann in einem freundlicheren Tone mit einem Ausdruck von Vertraulichkeit und Schelmerei: »Ich begreife Dich nicht, Storch. Ich dünkte doch Du müßtest mein Programm kennen. (F I, 204)

Zu Beginn der Passage spricht der Autor über seinen Entwurf, am Ende spricht ein Erzähler über das Geschehen in der erzählten Welt. Den Übergang bildet eine Dialogpassage zwischen den beiden Hauptfiguren, wobei anfangs der Sprecher wie im Nebentext des Dramas angegeben wird, während in dem nun vollständig narrativisierten letzten Absatz die direkte Rede mit einer traditionellen Inquit-Formel eingeleitet wird. Das Gespräch, so könnte man sagen, hat für Fontanes Erzählen sehr häufig eine geradezu konstitutive Bedeutung. Figuren redend in Bezug zueinander zu setzen, ist ein wesentliches Antriebsmoment seiner epischen Vorstellungskraft.

Wie bereits betont wurde, motiviert das Bemühen um Dialogizität auch sein Interesse für die Brief erzählung. Doch trotz der ihr inhärenten dialogischen Struktur sind dem dargestellten Gespräch darin gewisse Grenzen gesetzt; das betrifft weniger die »Redevielfalt«, die durch Auffächerung verschiedener Briefpartner erreicht werden kann, als die Dynamik der Gesprächsentwicklung. Diese Dynamik entsteht aus den Bedingungen einer konkreten Gesprächssituation und der Resonanz, die das Gesagte auf die beteiligten Gesprächspartner hat, und sie bietet Fontane die Chance, die charakterlichen und ideologischen Dispositionen seiner Figuren, die Facetten ihrer Persönlichkeit, in immer neuen, variierenden Spiegelungen zeigen zu können. Dafür liefert das oben zitierte Beispiel aus dem *Storch von Adebarr* das beste Anschauungsmaterial: Fontane situiert sein Gespräch in einem spezifischen Kontext, wenn er anfangs auf die verschiedentlichen Unterbrechungen durch die Geräusche im Park verweist. Die inhaltlichen Positionen, die im Gespräch zum Ausdruck kommen sollen, einschließlich des »anti-jüdischen Elements« seitens der »Störchin«, werden ebenfalls von Beginn an festgelegt. Das Gespräch bewegt sich also nicht völlig ins Offene, und doch läßt die Entwicklung der Redebeiträge genug Raum für Nuancierungen, Abstufungen, kleine unerwartete Wendungen. Wenn die »Störchin« zum Ende ihren Tonfall ändert und selbstironisch auf ihr eigenes »Programm« verweist, ist dies eine ebensolche Wendung, die aus der situationsbedingten Adressierung des Gegenüber hervorgeht und das Gespräch le-

bendig hält. Diese feinen Bewegungen des Gesprächs, die zur Abschattung der Figuren bedeutend beitragen, lassen sich nicht so einfach in die Form des Briferzählens übertragen. Ein Blick auf das Fragment *Ehen werden im Himmel geschlossen* kann dies verdeutlichen. Fontane entwirft die Charakterskizze von Charlotte von Wnuck, einer der beiden Protagonistinnen, zeichnet ihr ideologisches Profil und lässt dazu auch die Figur selbst sprechen. Im Gegensatz zu der eben analysierten Szene entwickelt sich aus dieser Figurenrede jedoch keine Erzählung. Die Aussagen bleiben situativ unbestimmt und durch das Fehlen eines konkreten Gesprächspartners entbehren sie jeder dialogischen Dynamik:

Charlotte v. Wnuck, Berlin Regentenstraße 3. c., ist die jüngere von zwei Schwestern. Die ältere hat sich eben (was Veranlassung zu Wiederaufnahme der Bekanntschaft giebt) an einen Oberstlieutenant verheirathet. Sie haßt alles was »trivial« ist und schwärmt für Poetisches. Sie ist auch kirchlich. »Ich finde den Unglauben trivial, vor allem ganz unpoetisch; das zieht mich in die Kirche, trotzdem ich dem Dogma mißtraue, wenn ich mir diesen Ausdruck erlauben darf. Vielleicht wäre es richtiger zu sagen: das Dogma mißtraut mir, es will sich mir in seiner Größe nicht recht erschließen; ich bin nicht auserwählt. Aber es findet sich wohl noch. Ich finde mich nämlich zu kirchlichen Männern am meisten hingezogen, ihr heiliges Amt und dann weil sie meist etwas ausgesprochen Männliches haben. Sie haben oft einen Blick, daß man an Hypnose glauben könnte.« (F I, 314)

Die Dynamik einer konkreten Gesprächssituation ist auch deshalb für Fontanes Erzählen so elementar, weil seine Figurenkonzeptionen ansonsten überwiegend statisch angelegt sind. Greifbarstes Zeugnis dieser tendenziellen Statik ist neben seiner Vorliebe für die bereits angesprochenen *en bloc*-Charakterisierungen der häufige (und oft damit einhergehende) Einsatz von Figurenzitaten. Darunter möchte ich mit Nobert Mecklenburg »Re-defragmente« verstehen, »die der Erzähler aus einem vorausgesetzten, jedoch nicht näher bestimmten Gesprächskontext herausgreift, um Figuren durch ihre Redeweise zu charakterisieren.«¹⁵ Sie finden sich in den Entwürfen und Fragmenten ebenso häufig wie in den abgeschlossenen Texten. Zum Projekt *Der Menschenfresser* beispielsweise notiert Fontane die Absicht, die Hauptfigur der humoristisch angelegten Erzählung als »Extrem- und Paradoxensprecher« zu charakterisieren: »[D]ann gebe ich – aber aus mir, als Erzähler, heraus – einige Beispiele für seine Sprechweise: den Feigling, den Hochstapler, die Giftmischerin [...] Seine Spezialität waren: Rettungen, theils historische, theils literarische« (F I, 256). Die routinisierten Redeweisen sind von einem spezifischen Gesprächskontext abgelöst, sie benötigen also gerade nicht jene Einbettung in eine konkrete Situation, an der, wie gesehen, Fontanes Erzählen ansonsten gern seinen Ausgang nimmt. Kompensiert wird diese fehlende situative Dynamik dadurch, dass

die Zitate meist in ein Spannungsverhältnis zum Autor- oder Erzählertext treten. An das oben zitierte Beispiel zum *Menschenfresser* schließen sich beispielsweise einige Zeilen von Erzählerrede an, aus denen sich die ironische Distanz des Berichtenden zur Figur erschließen lässt: »Richtiger: er war für Umwerthungen, wobei alle Schubbejacks als herrliche Menschen und alle Prachtgestalten als zweifelhaft hingestellt wurden. Der erste Napoleon war ein Friedensfürst und Fr: W. III. ein Schlauberger. Von Fr. W. I. behauptete er, er sei ein größerer Philosoph und Künstler gewesen als sein Sohn« (F I, 256).

In der Brief erzählung ist diese Form der Dynamisierung, die aus der Verknüpfung von Figurenzitaten und Erzählerrede entsteht und so auch blockartigen narratorialen Charakterisierungen eine dialogische Struktur verleihen kann, so leicht nicht möglich. Es sind gewissermaßen größere und gröbere Blöcke an Figurenrede, die hier – in der Abfolge der Briefe – gegeneinandergestellt werden. Freilich ist auch Fontanes Entwürfen zu Brief erzählungen die Absicht abzulesen, die sprachlichen Routinen der Figuren zur Geltung zu bringen. Die kontrastive Figurenkonstellation in *Ehen werden im Himmel geschlossen* hätte sich dementsprechend in einem kontrastiven Schreibstil niedergeschlagen: »Der Witz des Ganzen läuft nun darauf hinaus, daß die citatenreiche die mit allen Sprachen kokettirende Se-raphine, beständig von »international« spricht, während Charlotte ebenso unentwegt von »trivial und »poetisch« orakelt« (F I, 318). Dialogische Dynamik ist auch auf diesem Weg zu erreichen, im Vergleich zur konkreten Gesprächssituation oder zur spannungsreichen Verknüpfung von Figurenzitat und Erzählerstimme bleibt sie allerdings gröber und schwerfälliger. In dem Moment, in dem die Figuren allein das Erzählen übernehmen, droht die Verhaftung in den sprachlichen Routinen in erzählerische Monotonie umzuschlagen. Die Briefe würden »beständig« und »unentwegt« die kleineren und größeren Befangenheiten der Figuren ins Licht setzen. Das dialogische Prinzip des Briefwechsels könnte diese Borniertheit der Erzählerfiguren nur bedingt ausgleichen.

Integriert in eine umfassende narrative Struktur ist der Brief für Fontane ein brauchbares und oft genutztes Mittel zur Figurencharakterisierung. Doch kann er sich nicht dazu entschließen, das Wort ganz an eine oder mehrere Figuren abzutreten. Zu wichtig für sein Erzählen ist die Möglichkeit, einen Standpunkt »hinter« den Figuren einnehmen zu können, um ihr Zusammentreffen in immer neuen Konstellationen zu arrangieren und über die Präsentation der charakteristischen Muster ihres Verhaltens, Denkens und Sprechens die Erzählung am Laufen zu halten. Wahrscheinlich liegt hierin der entscheidende Grund, warum Fontane das homodiegetische Erzählen insgesamt, ob nun mit einem klassischen Ich-Erzähler oder mit verschiedenen Briefschreibern, nicht zur Entfaltung bringen kann. Das Gleichgewicht zwischen der (relativen) charakterlichen und ideologischen

Inflexibilität der Figuren und der (relativen) Flexibilität des Erzählers stellt sich darin nicht ein. Der Gewinn an (scheinbarer) Unmittelbarkeit, der sich ergibt, wenn der Strippen ziehende Autor ganz in der Kulisse verschwindet und den Figuren die Aufgabe des Erzählens überträgt, macht den Verlust an Beweglichkeit nicht wett. Sei er nun weniger oder stärker sichtbar, Fontane braucht letztlich stets den Puppenspieler, der die narrative Dynamik kontrolliert und das Spiel seiner Figuren in Gang zu setzen weiß.

Anmerkungen

1 So Fontanes Urteil über seine politischen Anschauungen in *Von Zwanzig bis Dreißig*. GBA *Das autobiographische Werk*. Bd. 3. 2014, S. 303.

2 Theodor Fontane: *Gustav Freytag*. In: HFA III, 1. 1969, S. 293–308, hier S. 302.

3 Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, 14. Januar 1879. In: HFA IV, 3. 1980, S. 7–8.

4 Theodor Fontane: *Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays*. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Berlin, Boston 2016. Bd. 1: *Texte*, Bd. 2: *Kommentare*. Zitate aus der *Fragmente*-Edition werden im laufenden Text mit Angabe der Sigle F sowie nachfolgender Bandnummer und Seitenzahl nachgewiesen. Hier: F I, 140.

5 Vgl. David Turner: *Marginalien und Handschriftliches zum Thema: Fontane und Spielhagens Theorie der ›Objektivität‹*. In: *Fontane Blätter* 6 (1968), S. 265–281, hier S. 266.

6 Die Unterscheidung erinnert an Chatmans bekannte Dichotomie von *covert* und *overt narrator*. Vgl. Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London 1978, S. 196–197. Grundsätzlich wird der Begriff ›Erzähler‹ im Folgenden als generisches Maskulinum verwendet, mit dem keine Aussagen bezüglich der geschlechtlichen Identität der (fiktiven) Erzählinstanzen verbunden sind.

7 Vgl. Turner: *Marginalien und Handschriftliches*, wie Anm. 5. Des Weiteren auch Walter Hettche: *Die Handschriften zu Theodor Fontanes »Vor dem Sturm«*. *Erste Ergebnisse ihrer Auswertung*. In: *Fontane Blätter* 58

(1994), S. 193–212; Gabriele Radecke: *Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes »L'Adultera«*. Würzburg 2002; Christine Hehle: *Von der allmählichen Verfertigung des Erzählers beim Schreiben. Zu Fontanes Erzählfragmenten*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle (Hrsg.): *Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten*. Berlin, Boston 2018, S. 145–160.

8 In der verwendeten narratologischen Terminologie richte ich mich nach Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarb. und aktual. Aufl. München 2019.

9 Dieser Begriff wird von Monika Fludernik in den narratologischen Kontext eingeführt. Vgl. Monika Fludernik: *Towards a ›Natural‹ Narratology*. London, New York 1996, S. 31–35. Anders als Fludernik beziehe ich ihn hier jedoch nicht auf die Strategien des Lesers, einen Text als Erzählung zu lesen, sondern auf die Produktion narrativer Strukturen durch den Autor. Die Frage nach den Kriterien von Narrativität, die es möglich machen, beispielsweise ein Szenario von einer erzählenden Passage abzuheben, bietet ein fruchtbares Untersuchungsfeld für eine ›genetische Narratologie‹. Vgl. dazu Michael Scheffel: *Wege zu einer genetischen Narratologie oder: Von der Geburt und dem Abenteuer der Geschichten am Beispiel von Werkgenesen des Autors Arthur Schnitzler*. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 10 (2021), S. 49–72.

10 Hettche: *Die Handschriften*, wie Anm. 7, S. 199. Daran anknüpfend unterscheide ich ›Autor‹ und ›Erzähler‹ als zwei Funktionsrollen im Prozess der Textgenese und beziehe mich dabei auf Hehle: *Von der allmählichen Verfertigung*, wie Anm. 7, S. 145–146.

11 Zu den Gemeinsamkeiten vgl. die Hinweise im Kommentar zu *Wolsey* in NFA XXIV. 1975, S. 735.

12 Berthold Auerbach: *Goldsmith. Der Pfarrer von Wakefield*. In: Ders.: *Deutsche Abende. Neue Folge*. Stuttgart 1867, S. 279–307; Friedrich Spielhagen: *Der Ich-Roman*. In: Ders.: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Faksimiledruck nach der 1. Aufl. von 1883. Göttingen 1967, S. 129–241; Otto Ludwig: *Romanstudien*. Historisch-kritische Edition. Hrsg. von Matthias Grüne. Wien u. a. 2021.

13 Zu den Übergängen zwischen Fontanes Briefwerk und Briefen in seinen literarischen Texten vgl. Jana Kittelmann: »... in meinem eigensten Herzen bin ich geradezu Briefschwärmer« – Bemerkungen zu Theodor Fontanes Briefwerk. In: Françoise Knopper, Wolfgang Fink (Hrsg.): *L'art épistolaire. Entre civilité et civisme: De Jean Paul à Günter Grass*. In: *Cahier d'Études Germaniques* 71 (2016), S. 89–105.

14 Grundlegend dazu Wilhelm Voßkamp: *Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jh.* In: *DVjs* 45 (1971), S. 80–116.

15 Norbert Mecklenburg: *Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment*. Stuttgart 2018, S. 54.

»Was wird er damit machen?« Mutmaßungen über Fontanes *L'Impératrice oder Die rothe Maus*

Hugo Aust

»[...] sans trop d'emotion puisqu'ils ne sont que possibles [...]«
(Marcel Proust: *Noms de pays: le nom*, wie Anm. 65)

Im »Tod«-Kapitel seiner Besichtigung der »gescheiterten Kunstwerke« bekennt Thomas von Steinaecker: »Furchterregender als die furchterregende Frage ›Wird das was?‹ ist die Frage: ›Ist das überhaupt was?‹«¹. Edward Bulwer-Lyttons »mocking terrible question – with it's phrasing of farce and its enigmas of tragical sense«² scheint also nicht einmal der schlimmste Fall beim Scheitern zu sein. Aber schon die weniger schreckliche Frage »what will he do with it« lässt mit Blick auf Theodor Fontanes Plan, eine Geschichte über *L'Impératrice oder Die rothe Maus* zu schreiben, keine andere Antwort zu als: nichts! Dennoch gibt es darüber eine kleine Notiz, und ein noch so kurzer Text ist eigentlich kein »Nichts«.

Bloß eine kleine Reiseplauderei?

Zu den vielen Erstdrucken, die sich im neuen *Fragmente*-Band³ finden, gehört eine kurze Projektskizze mit dem auffallenden, vielleicht sogar »schreiig[en]«⁴ Titel: *L'Impératrice oder Die rothe Maus*. Wer sich im entstehungsgeschichtlichen Umfeld von Theodor Fontanes »Plaudereien« *Von vor und nach der Reise* umsieht, wird auf diesen Titel von »fremder Hand« schon früher (2007) gestoßen sein.⁵ Aber nun liegt auch der dem Titel folgende Text gedruckt vor und fesselt trotz der wenigen Zeilen, die autographisch überliefert sind. Schon der Titel ist eine Sensation, aufrüttelnder als »Unwiederbringlich«! Kein lasches »Allerlei«, sondern unerhörter Aufstieg und jäher Absturz einer problematischen, mehr noch faszinierenden Titelheldin. Kein verarbeiteter Stoff, weder der Ravené-, noch der Ardenne-Fall halten ihm, dem auch ein historischer Fall zugrunde liegt, an Umfang und Gewicht die Waage. Wie konnte Fontane das liegenlassen! Ein veritabler

»Roman aus dem Sommer 1864« zeichnet sich ab, justiert auf das Jahr 1849 und seine Folgen, ein brisanter Stoff, gewoben aus zwei Medienereignissen des 19. Jahrhunderts, eine Geschichte mit großer Liebe und mehreren Ehen, allerlei Theaterszenen und nachhebender Politik. Ein heißes Eisen voller Reizwörter, die sowohl George Meredith (*The Tragic Comedians*, 1882) als auch später Stefan Heym (*Uncertain Friend*, 1968, dt. Lassalle, 1969) zur Verarbeitung lockten, nicht aber Fontane, der das Projekt bedeutend umfassender anlegte als seine Kollegen, aber – glücklicherweise (?) – ruhen ließ. Worum geht es?

Begleitende Äußerungen Fontanes in Briefen oder Tagebuch, die über Anlass, Absicht und Entstehung dieses Projekts informieren könnten, gibt es nicht. Als ganz allgemeiner Rahmen kann gelten, was Fontane über seine Neigung, »Novellenstoffe« für »kleine[] Lebensbilder«⁶ zu sammeln, gesagt hat. Demnach handelt es sich nicht um ein Fragment, sondern um einen vollständigen Text, der ein »Lebensbild« skizziert. Vorausgesetzt, dass der überlieferte Text in einem Zuge niedergeschrieben wurde (die eine Hinzufügung kann als Sofortergänzung, die andere als Fortführung einer Notiz gewertet werden, die am unteren Seitenende keinen Platz mehr fand⁷), ergibt sich aus inneren und äußeren Kriterien eine vage Datierung zwischen 1877 und 1888 (s. F II, 286). Das heißt, die Notiz gehört in eine dichte Arbeitsphase vieler wahrgenommener und archivierter Ereignisse und Mitteilungen, die bei Bedarf poetisch und »schrifthändlerisch« verwertet werden können.

Wenn Fontane diesen Titel in einem Konvolut abgelagert hat, das er »Novelletten, Kleine Erzählungen« überschrieben hat und wenn darin hauptsächlich Vorarbeiten zu *Von vor und nach der Reise* enthalten sind,⁸ so kann dies als Hinweis gewertet werden, der sowohl die Entstehungsgeschichte als auch das beabsichtigte Format des zukünftigen Projekts betrifft. Demnach könnte es sich gleichfalls um eine »kleine« »Plauderei« während einer »Reise« handeln (nach dem Modell der Begegnungsnovelle mit rätselhafter bzw. unerwarteter Begegnung und anschließender Aufklärung; s. *Der Karrenschieber von Grisselsbrunn*). Und eine solche kleine Reisegeschichte ließe sich auch als eine der Stoffquellen identifizieren, in der die berühmt-berühmte Hauptfigur indirekt im Gespräch während einer Schiffsreise eingeführt und ins rechte Licht gerückt wird. In späteren Begegnungen gesteht sie selbst ihre »unbändige Reiselust«⁹ ein und erzählt, was sie sonst noch erlebt hat bzw. gerade tut. Schon auf den ersten Blick wird klar, dass Fontanes vorliegende Skizze weit über eine »kurze Plauderei« und ein »kleines Lebensbild« hinausgeht und eher einen biographisch ausgreifenden Zeitroman aus der »Reactions=Periode« (*Storch von Adebar*, F I, 200) mit ihren epochalen Folgen und weiträumigen Bewegungen ins Auge fasst (vgl. auch *Die preußische Idee*). Dieser Erzählzweck überschreitet deutlich auch jenen Informationshorizont, den Fontane aus der Rechtfertigungsschrift seiner Heldin *Meine Beziehungen zu Ferdinand Lassalle*¹⁰ gewinnen konnte.

Die Schrift wird er wie George Meredith gekannt haben, erschien sie doch bei Salo Schottlaender, in dessen Verlag er selbst *L'Adultera* veröffentlichte.

Ein barocker Titel und was dahintersteckt: »Der Dönniges-Stoff«

Der auffallende, aber zunächst rätselhafte Titel des Projekts ist in doppelter Fassung überliefert: auf einem einzelnen Blatt und auf dem es einfassenden Umschlagbogen. Der Titel auf dem Einzelblatt lautet:

L'Imperatrice
oder
Josephine
oder

Die rothe Maus.

Der Titel auf dem Umschlagbogen fällt etwas kürzer aus, enthält dafür aber einen Zusatz, der fast wie ein Untertitel wirkt oder schon ein Selbstkommentar ist:

L'Imperatrice
oder
Die rothe Maus.

(Der Dönniges-Stoff.)¹¹

Da keine Alternative gestrichen ist, können beide Varianten Geltung beanspruchen. Vielleicht darf der Titel mit dem zweifachen »oder« als der ursprüngliche (und in sich noch variable) gelten, weil nur ihm der weitere Text nach einem kurzen Trennungsstrich auf derselben Blattseite folgt. Der zweite wäre demnach eine revidierte Variante mit einer Information, die wahrscheinlich nur an den Autor gerichtet ist und eine Art Besiegelung darstellt, dass dies gegebenenfalls etwas sein könnte, gewiss eine Information, die allen, die den Text lesen wollen, willkommen sein wird: »Der Dönniges-Stoff«.

Erste Kontakte mit dem, was der »Dönniges Stoff« sensationell umfasst, aber schon aus zeitlichen Gründen nicht meinen kann, lassen sich fast um zwanzig Jahre zurückdatieren und hinterlassen Spuren in Fontanes Notizbuch A 8 mit der Überschrift *Im W.'schen Hause* (F I, 384 f., ebenfalls Erstdruck). Gegeben wird hier eine Art Gesprächsprotokoll im Wangenheim'schen Hause, dem Fontane über Jahrzehnte verbunden blieb und das ihn zu mancher dialogreichen Gesellschaftsszene inspirierte. Zu Beginn dieses formal als »Szene« fixierten Gesprächs unterhält sich ein »Fr. v. D.« mit einem »E.« genannten Herrn. Das Fräulein wird in einer »Regiebemerkung« ausführlich beschrieben: »groß, voll, brandroth, -leis- gebogene Nase, schöne Zähne, kostb: Teint, die lebhaftige Grazie der Bewegungen die Heine beschreibt, reich aber einfach gekleidet, die schlangenartige Halskette«

(F I, 384). »Herr F.« wird mit den zitatähnlichen Worten »in München wohl bekannt« vorgestellt. Im Gegensatz zur später in Erscheinung tretenden »Frl. S.« lassen sich die Identitäten der beiden Gesprächspartner unschwer erkennen. Da dieses Gespräch in etwa datierbar ist (1859/60, also nach Fontanes Rückkehr aus München, aber vor König Friedrich Wilhelms IV. Tod; F II, 293), darf davon ausgegangen werden, dass Fontane der siebzehnjährigen Protagonistin des »Dönniges-Stoffes« und also ca. zwei Jahre vor dem Ereignis, das den Namen des »Fräuleins« in die Schlagzeilen brachte, begegnete. Das hier demonstrierte Geschick des »Fräuleins«, berühmte Dichter wie Friedrich Bodenstedt zu imitieren, ist kein nur persönlicher Eindruck Fontanes, vielmehr wurde diese Fähigkeit schon von anderen beobachtet.¹² Da in dieser Gesprächsszene auch Paul Heyse erwähnt wird, ist ein weiterer Austausch von Nachrichten über »Frl. v. D.« nicht auszuschließen, obwohl der Heyse-Fontane-Briefwechsel keine diesbezüglichen Eintragungen aufweist.

Mit dem »Dönniges-Stoff«¹³ ist die Geschichte der nicht nur »im W.'schen Hause« auffallenden Helene von Dönniges (1843–1911) gemeint, die sich bald in ebenso plötzlicher wie leidenschaftlicher Liebe zu Ferdinand Lassalle von ihrem ersten, gleichaltrigen Verlobten, Fürst Yanko von Racowitza, trennt, um sich spontan mit dem doppelt so alten Lassalle zu verloben, dann aber, nach den »kurzen 8 Tage[n], die wir einander angehörten«,¹⁴ dem Druck der Eltern, die eine solche Verbindung verhindern wollen, nachgibt. Äußerer Zwang und »tragische« Missverständnisse führen dazu, dass sie die neue Verlobung abrupt auflöst, woraufhin Lassalle den Brautvater zum Duell fordert und im Schusswechsel mit dessen Ersatzmann, Helenes »verlassenen« Verlobten, zu Tode kommt. Kurz darauf heiratet Helene den fürstlichen »Mörder ihres Geliebten« – ein »Monstrum der Herzlosigkeit«¹⁵, gar eine »abscheulich[e]« Frau¹⁶ wie die biblische Judith für Hebbel, oder doch eine »grundgescheite, feurige Persönlichkeit«, die aber »tragisch enden« musste?¹⁷

Es kommt hinzu, dass sich Fontane neben dem »Dönniges-Stoff« mit Ferdinand Lassalle als wichtiger Figur des »literarischen Berlin von 1840 bis 1860« befasste. Dass im gewählten Zeitrahmen »bis 1860« noch nicht von Helene von Dönniges die Rede sein konnte, liegt auf der Hand, weil die Geschichte der Verlobung erst später stattfand. Ob »Frl. v. D.« in späteren Gesprächen mit Lina Duncker über Lassalle¹⁸ eine Rolle gespielt hat, lässt sich nicht sagen. Es fällt aber auf, dass Fontane überhaupt – soweit man heute sehen kann – Helene von Dönniges, abgesehen vom Gespräch »im W.'schen Hause«, nie erwähnt, obwohl er viele Gelegenheiten dazu gehabt hätte.

So wie Fontane sein Projekt skizziert, endet sein »Dönniges-Stoff« keineswegs mit der »verwerflichen« Hochzeit. Denn das Leben der nunmehrigen Helene von Racowitza geht auch in seinem Konzept turbulent weiter. Der Fürst stirbt bald und hinterlässt ihr nichts. Das Salon-Leben, das Helene von Dönniges von Kindheit an beherrscht, liebt und in München, Turin,

Nizza und Berlin auslebt, lässt sich nicht ohne Weiteres fortsetzen. Und so wechselt die namentliche Fürstin – erneut abrupt – ins Schauspielfach, lernt bei Siegwart Friedmann insbesondere jene Rollen auf der Bühne zu spielen, die sie von Kindheit an beherrscht, heiratet sogar ihren Lehrer, tritt an seiner Seite u. a. in Wien auf¹⁹ und gibt Gastspiele an vielen Provinzbühnen. Dann trennt sie sich einvernehmlich von Friedmann, reist in illustrierter Gesellschaft nach St. Petersburg, wo sie einem früheren Bekannten, Serge von Schewitsch, erneut begegnet. Mit ihm verlässt sie schließlich Europa, um in den USA, wo sie vor einem »Dorfrichter« die Ehe schließen, ein neues Leben zu beginnen, er als sozialistisch engagierter Journalist, sie zunächst weiterhin als Schauspielerin und zusätzlich sogar als Theaterkritikerin. Auch diese Lebensphase ist in Fontanes »Dönniges-Stoff« inbegriffen.

Alles Weitere jedoch hat er wohl nicht mehr wahrgenommen bzw. in seinem Plan nicht vorgesehen: Die Wendung zur Romanschriftstellerin (*Gräfin Vera*, 1882), das kurz vor dem Examen abgebrochene Medizinstudium, die Bekehrung zur theosophischen Lebenshaltung (Begegnung mit Helene Petrowna Blawatzki), die gemeinsame Rückkehr nach Europa und die »weise alte Frau«, aber »jugendlicher als je«, in der »wilden Boheme« Münchens;²⁰ und natürlich mussten ihm die wachsenden finanziellen Schwierigkeiten verborgen bleiben, die ihren Ehemann scheitern lassen und die kaum noch »wilde«, wohl aber »abgeklärte Helene«²¹ 1911 in den Freitod treiben.

Vieles an diesem Lebensweg der Helene von Dönniges mutet schelmenhaft an: zwar nicht ihre Herkunft von ganz unten, wohl aber der prägende Zusammenprall mit den Härten des Lebens, der wiederholte Berufswechsel, die episodischen Bewegungen durch wechselnde Räume und Schichten, das brillante Bühnenspiel auf dem gesellschaftlichen Parkett und nicht zuletzt die Lebensbeichten mitsamt ihren Unzuverlässigkeiten (unstimmige Daten, Lücken, Betonung »bedeutender« Begegnungen, untergeschobene Motive, Rechtfertigungsdrang).²² Ob dieses »Modell« dem »Fr. v. D.« noch geglichen hätte?

Unschwer also ist zu erkennen, wer die »Heldin« des Projekts ist, die sogar »Josephine« heißen sollte nach einem der Vornamen der Helene von Dönniges. Dass und warum sie als »L'Imperatrice« gelten kann, ergibt sich nicht nur aus der Assoziation mit »Josephine«, der französischen Kaiserin und ersten Ehefrau Napoleons (s. Stellenkommentar, F II, 287), sondern auch aus der überlieferten Selbstcharakteristik als »Königin aller Tollheiten«. ²³ Insbesondere aber erfasst der Titel die Glücks- und Zukunftphantasien des »skandalösen« Liebespaares Helene und Ferdinand, in denen Helene als »die erste Frau Deutschlands«²⁴, als »goldlockige Präsidentin« der erträumten »Republik«²⁵ und beide als »königliches Paar«²⁶ erscheinen wollen.

Nicht minder schillernd wirkt die andere, gegensätzliche Titulatur: »Die rothe Maus«, in der Verbindung mit »L'Imperatrice« ein geradezu barocker Umschwungs-Titel mit Auf und Ab, Glück und Fall einer ebenso bedeuten-

den wie faszinierenden Frau. Ohne Zweifel sind mit dem Farbattribut die »sozialpolitischen« Züge im Leben der Helene von Dönniges gemeint: ihre Begegnung mit dem sozialdemokratischen Lassalle und ihre Ehe mit dem sozialistischen Schewitsch. Selbst ihr Vater, eigentlich das Gegenteil eines »Linken«, wurde einmal »rother Dämon« genannt.²⁷ Selbstverständlich spielt aber auch das Rot ihrer Haare hinein und deutet an, weshalb das »rothgoldene Nixenkind«²⁸ sowohl fasziniert als auch alarmiert bzw. provoziert.²⁹ Weniger ist hier an ihre eigene Einstellung zu denken, betont sie doch selbst ihre unpolitische Natur,³⁰ auch wenn sie den Rassismus in den USA kritisiert, sich gelegentlich »emanzipiert« zeigt und frei über das »sexuelle Element« spricht, das in der Ehe stimmen müsse.³¹ Welche Rolle bei dieser Markierung Helenes mütterlicherseits jüdische Herkunft spielen sollte (schon im »W.'schen Hause« fiel die »-leis-gebogene Nase« auf), ist nicht erkennbar. Im elterlichen Widerstand gegen eine Verbindung mit Lassalle spielt das eine große Rolle.

Wie es allerdings zur »Maus«-Titulatur kommt, ist nicht so klar. Nicht auszuschließen ist ein *Faust*-Zitat aus der Walpurgisnacht³² und folglich alles, was sich sinngemäß anschließen lässt. Aber vielleicht genügt auch schon ein Hinweis auf das sprichwörtliche Verwandlungsmotiv, das im Glauben an die »rote Maus« mitschwingt.³³ Es wäre dies dann schon die dritte »Anspielung« im Titel für einen Werkplan, in dessen entstehungsgeschichtlichem Vorfeld schon »Heine« anklang und dessen Auftakt auf »Josephine« anspielt. Selbst eine Abwandlung des Ovid-Verses über die »Maus-Geburten mancher »Berge« mag vorliegen.

Ein bunt schillernder Stoff mit ost-westlicher, ja transatlantischer Spanne, fast schon zu »fesselnd! Weder George Meredith noch Stefan Heym haben ihn so ausgewertet. Und so, wie sie es taten, leicht wiedererkennbar mit wörtlichen Zitaten aus der Rechtfertigungsschrift der eine, direkt als biographischer Roman mit freien Ergänzungen der andere (was zum Beispiel Helenes Beziehungsmanagement gegenüber zwei Männern betrifft), hätte es Fontane wohl kaum gewollt.

Das »Szenarium«

Fontanes Projektskizze sieht wie eine Liste aus, ist aber strukturiert und gleicht eher schon einem kompletten Szenarium.³⁴ Mehr noch: trotz der gebotenen Aufzählung von Elementen, die den »Dönniges-Stoff« in bereits modifizierter Form und nach »Epochen« aufgeteilt präsentiert, fällt nach dem Titel zuerst eine »Selbstverpflichtung« des Autors ins Auge, nicht eigentlich ein Bauplan, sondern eine als notwendig erachtete Transponierung des Ganzen,³⁵ die »es«, den »Dönniges-Stoff«, sowohl zeitlich als auch räumlich »verlegt« – das Formuliert entspricht dem Auftritt eines »Puppen-

spielers«³⁶ vor Spielbeginn, der sich selbst (als »Marionette(? seines Spiels) in die Pflicht nimmt (»Ich muß«). Schon das bloße Schriftbild setzt Akzente: Titel und »Versetzungsplan« nehmen in größerem Schriftduktus die obere Hälfte der beschriebenen Seite ein, während die Aufzählung die untere Seitenhälfte in kleinerer Schrift füllt und der letzte Punkt, weil der untere Seitenrand erreicht ist, am linken Rand zu Ende geschrieben wird. Das Ganze soll auf einen Blick erfassbar sein.

Der durchnummerierte Block der »[w]enige[n] Personen« bezieht sich zwar nach wie vor auf den »Dönniges-Stoff«, meint aber Personen und darüber hinaus Geschehnisse in einem anderen Koordinatensystem. Die Zahl der »Helden« in Helene von Dönniges Leben wird verringert, die Figuren anonymisiert (»Josephine« wird also nicht aufgegriffen) und neu funktionalisiert: »Die Heldin«, »Der Held«, »Der Bräutigam« und »Der zweite Held«; keine Namen werden festgeschrieben, sondern dominante Rollen gesetzt. Welche appellative Bedeutung die »Josephine« des Titels erhalten sollte, bleibt eher unentschieden.³⁷ Die genannten Figuren werden bereits mit wesentlichen Handlungsmomenten und »sprechenden« Orten verknüpft, die nur im Rahmen des vorangestellten Plans verständlich sind: Der Held »fällt in Baden« (nicht in der Schweiz, wie es der Stoff will), der Bräutigam, »der sie nun heirathet, aber bald stirbt« (ein nachträglich eingefügter Punkt, der wieder stoffkonform ist, obwohl von der Walachei, wo die Ehe geschlossen wird, kaum die Rede sein würde), und der zweite Held, »der von ihr unterstützt, nach Amerika durchbrennt, aber nicht Politiker, Spielschulden« und dem sie wohl am Ende »wiederbegegnet«. Die amerikanische Kulisse wird gewahrt, aber die Motive für die Reise bzw. Auswanderung haben sich geändert: Aus den »Arbeitsmigranten« des Stoffes wird eine individuelle Flucht, zu der die »Heldin« ihre Unterstützung zu bieten vermag, und das Fluchtmotiv sind Spielschulden, nicht etwa politische Aktionen. Diese Wendung fällt auf, brachte doch der »Dönniges-Stoff« mit Lassalle als Helden den »Politiker« ins Gespräch, und das Verhalten des mutmaßlichen Vorbildes für den zweiten Helden, Serge von Schewitsch, war nicht minder politisch (aber auch ökonomisch) motiviert.

Umso bemerkenswerter ist, dass nach der Aufzählung der »[w]enige[n] Personen« jetzt zum ersten Mal der Name einer historischen Person genannt wird, die wahrscheinlich gar nicht mehr auftreten sollte, aber das Klima einer Zeit bezeichnet, die als eigentlich passender Hintergrund für den »Dönniges-Stoff« gewählt wird und jede Nordamerikareise als politisches Asyl markiert. Das heißt, einerseits wird die Lebenswelt der Figuren politisch aufgeladen, andererseits ihr individuelles Handeln eher privatisiert. Ein Widerspruch?

Fontanes ›Schnapphahnski«

Der 4. Punkt im Szenarium ›Lichnowski etc und die Bockenheimer Wirthschaft« erfasst mit zwei Reizwörtern den intendierten historisch politischen Horizont. Gleich einer Szenenanweisung löst er ein, was der Plan vorgeschrieben hat und die Ortsbestimmung ›Baden« andeutete: die Verlegung des Dönniges-Stoffes ›in das Jahr 49 und nach Frankfurt a. M.« Denn ›[d]azu paßt der Stoff sowohl der Zeit wie dem Orte nach.«³⁸

Felix Fürst Lichnowsky (1814–1848), spektakulärer Abenteurer und Liebhaber der Vormärzzeit, redegewandter und einflussnehmender Abgeordneter der Frankfurter Nationalversammlung und intelligenter Vertreter ihres rechten Flügels wird von einem Mob aufgebrachter Leute, wie sie sich in der ›Bockenheimer Wirthschaft« treffen und gegenseitig aufheizen, ermordet.³⁹ Der Vorfall hat juristische und mediale Nachwirkungen, die bis in den *Ruppinen Bilderbogen* hineinreichen.⁴⁰ Der Fall, schrecklich wie er ist, wird zur Ausübung weiterer Schreckenstaten benutzt. Lichnowsky steigt auf zum politischen Märtyrer und zur literarischen Karikatur. Auch hier – wie schon im Fall des 17-jährigen ›*Frl. v. D.*« – kommt Heinrich Heine indirekt zur Geltung, hat dieser doch Lichnowsky als ›Schnapphahnski« in *Atta Troll* ›verewigt«. Eine Stelle in einem Brief an Lepel⁴¹ belegt, dass Fontane als Zeitgenosse der 48er-Revolution die ›Niedermetzelung Lichnowsky's« nicht nur wahrgenommen hat, sondern auch geneigt war, sie mit den nicht minder mörderischen ›Seitenstücke[n]« der ›Reaktionsbestrebungen der Hofpartei« und ihrer Armee aufzurechnen. Aber im anvisierten Jahre ›49« lebte Lichnowsky nicht mehr, und es ist fraglich, zu welchen Erzählzwecken Fontane diese später vielleicht sogar als ›hübsch« empfundene Figur⁴² verwenden wollte.

Es könnte auffallen, dass Felix Fürst Lichnowsky und Ferdinand Lassalle bei aller tiefgreifenden Gegensätzlichkeit (und über die bloßen Initialen hinaus) doch gemeinsame Züge haben: Beide sind politisch aktiv und fallen durch ihr rhetorisches Talent auf; beider vielversprechende Karriere endet vorzeitig gewaltsam, beide gelten plakativ als schöne Männer und berüchtigte Frauenhelden; beide lassen sich durch eine Herzogin fördern, was gern missbilligt wird, beide haben schriftstellerische Ambitionen, beide stehen im Ruf von ›Komödianten«⁴³, wenn auch dasselbe Wort etwas anderes meinen sollte. Lichnowsky lässt sich als ›Vorlage« wohl kaum mit Friedrich August Ludwig von der Marwitz vergleichen.⁴⁴ Sperriges Material sind sie beide. Dass sie bis zur Unkenntlichkeit ›geschliffen« und zu einem fiktionalen Profil eigener Art umgewandelt werden können, beweist das literarische Schicksal des Älteren.

Zur Transponierung nach ›Baden« und als Stütze für die ›Stoff-Passung« könnte der Umstand beigetragen haben, dass die emigrierte Helene in den USA nicht nur oberflächlichen Kontakt mit den ›Achtundvierzigern« aufnahm, sondern auch Friedrich Hecker begegnete. ›Wir traten uns gegen-

seitig sehr nahe, und er war es zuerst, der mir riet, mich der Schriftstellerei zu widmen.«⁴⁵ Wie aber hätte Fontane davon erfahren können?

Ob Fontane den »Schwefelgelben« im »Dönniges-Stoff« wahrgenommen hat, lässt sich nicht belegen. In doppelter Hinsicht hätte dies geschehen können: mit Blick auf Lassalle, der fast so eng mit Bismarck »zusammenarbeitete«, wie Innstetten es später tun wird, und anlässlich des Gerüchts, wonach Bismarck die junge Witwe zu Spionagediensten verlocken wollte.⁴⁶ »Projektionen« auf die »Lichnowski«-Zeit müssten wohl andere Vorgänge im Hintergrund betreffen. Könnten solche Überlegungen dazu beitragen, die mit »etc« markierte Leerstelle nach »Lichnowski« zu konkretisieren?

Raumzeitliche Verschiebungen sind in Fontanes Umgang mit historischen Stoffen vertraut (*Schach von Wuthenow*, *Unwiederbringlich*). Solche kontrafaktischen Akte tragen zur Verschärfung der zeitgeschichtlichen Symptomatik dessen bei, was individuell und vielleicht sogar »absonderlich« geschieht. In welchem »Ton« dies hier hätte erfolgen können, muss offenbleiben. Heines bzw. Weerths »Schnapphahnski« spräche natürlich für den satirischen.

»Die Schauspieler-Epoche«

Anders als der vierte Punkt des Entwurfs fixiert der fünfte eine vorletzte biographische Phase, die auf die Flucht des zweiten Helden (Punkt 3) folgt. Die »Schauspieler-Epoche« im Dönniges-Stoff beginnt eigentlich schon früher (nach Yankos Tod und seiner Witwe Abwendung vom Salonleben in Nizza und Paris, ja sie ist von Kindheit an als nachahmendes und pantomimisches Talent präsent⁴⁷) und erstreckt sich bis zur Auswanderung nach »Californien«, wo sie als spezielle Bühnenpraxis auch endet.

Man ist versucht zu sagen, Fontane müsse die Schauspielerin Helene von Racowitza »gesehen« haben. Aber die überlieferten Quellen bezeugen das nicht. Selbstverständlich hat er ihren Lehrer und Ehemann Siegwart Friedmann auf der Bühne gesehen und mit großem Lob bedacht. Von ihrem Erfolg in Wien (Stadttheater, Laube) als Maria Verrina in Paul Lindaus *Maria und Magdalena* mag er »gehört« haben (»enthusiastischer Jubel« sei nach Helene Friedmanns Goethe-Gedichtvortrag in der umstrittenen »sentimentalen« Schlusszene des 2. Aktes ausgebrochen⁴⁸). Fontane kannte das Schauspiel gut, hat er doch die Berliner Uraufführung dieses Stückes (1872) recht »rücksichtsvoll«⁴⁹ besprochen und wusste vielleicht, dass Lindau dieses Stück für Helene und Siegwart Friedmann geschrieben hat.⁵⁰ Ob er in Maria Verrina seine ehemalige Gesprächspartnerin »im W'schen Hause« und spätere Lassalle-Geliebte wiedererkannt hat, muss unentschieden bleiben. Mindestens zweimal trat sie in Berlin auf (Residenztheater 1874, Victoria-Theater 1876), und die *Vossische Zeitung* wies darauf hin.⁵¹ Während des Gastspiels

im Victoria-Theater (als Baronin v. Strahl [?] in Hugo Müllers *Diplomaten der alten Schule*) »brauste ein Beifallssturm durch das übervolle Haus – der nicht enden wollte: ich hatte mein Berliner Publikum für alle Zeiten gewonnen.«⁵² Fontane wird nicht unbedingt dazu gehört haben, nahm ihn doch in dieser Zeit sein neues Amt in der Akademie ganz anders in Anspruch.

Helenes »Fach«, das sie offenbar virtuos beherrschte und für deren Gestaltung sie wiederholt gelobt wurde, war die »Salondame« im modernen Sittenstück, eine Figur, die sie ohnehin außerhalb der Bühne zu leben verstand. Clotilde aus Sardous *Fernande* zählt zu ihren »Lieblingsrollen«.⁵³ In Wien wird sie als Tänzerin Stella (aus Sardous *Andrea*) wegen ihrer »Gewandtheit einer Ballerina vom Fach« gelobt.⁵⁴ Auch Berichte über ihre Auftritte in New York heben »die überzeugende Wahrheit ihrer Darstellung, sowie die geistvollen Intentionen der Künstlerin rühmend hervor«.⁵⁵ Und stets fällt die »ebenso geschmackvolle als überraschend reiche Auswahl der Toiletten« auf.⁵⁶ Über Helenes erfolgreiche »Schauspiel-Epoche« in den USA hätte Fontane sich im autobiographischen Reisebericht informieren können, der unter dem Pseudonym Willy Westen 1882 veröffentlicht wurde.

Vielleicht kann Paul Lindaus Titelheldin Maria Verrina sowohl als Abbild als auch Modell von Helenes Leben gelten (ob sie Fontanes Interesse am Original gesteigert, gedämpft oder überhaupt nicht berührt hat, mag ebenfalls fraglich bleiben): Nach anfänglichem Versuch im tragischen Fach reüssiert sie als Salondame im modernen Sittenstück und lebt diese hybride Rolle als »Star mit Vergangenheit« aus. Schicksalhaft verstrickt und zugleich sich komödiantisch freisprechend bzw. schelmisch »losschreibend«, erscheint sie als modernes Elementarwesen im Spiegelkabinett der teils guten, teils trotzigten Gesellschaft.

Es liegt nahe, diese stoffliche Vorgabe mit Bertha Pappenheim (*Allerlei Glück*, F I, 120–123), mehr noch mit Franziska aus *Graf Petöfy* zu verbinden. Selbst das Motiv, den Beruf um der ehelichen Verbindung willen aufzugeben, könnte einen Vergleich nahelegen. Aber die biographischen Voraussetzungen unterscheiden sich und lassen keine Aufschlüsse über das zu, was Fontane aus diesem Punkt seiner Planung zu machen gedachte. Hält man sich an den Titel des Projekts, so stünde das Motiv des ebenso rapiden wie virtuellen Rollenwechsels im Mittelpunkt; vielleicht sollte es auch um jene schauspielerische Fähigkeit gehen, die später Mathilde Möhring an den Tag legen wird; freilich gelangte auch dieses »Konzept« zu Lebzeiten seines Schöpfers nicht an die Öffentlichkeit.

»Sam, yet a Toddy« – die Coda

Wie, mit welchem Anfangssatz die geplante Erzählung beginnen und ob sie einem oder mehreren Höhepunkten zustreben sollte, gibt der Entwurf nicht zu erkennen, wohl aber, wie das fertige Werk ausklingen könnte. Ein zünftiger Ruf, welcher Figur auch immer und vielleicht am Tresen, steht nicht nur am Schluss des Entwurfs, sondern beschließt die ganze, aber überhaupt noch nicht vollzogene Erzählung. Von Anfang an also scheint dem Autor der ›Ton‹ des Endes vorzuschweben, das ›letzte Wort‹ als wörtliche Rede, wie sie später in *Irrungen, Wirrungen, Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* vorkommen wird, obwohl in diesen Fällen der Satzsatz nicht unbedingt von Anfang an gegeben war.

Ob es sich lohnt, der Bedeutung des Satzes nachzufragen?⁵⁷ Liegt eine Redewendung vor oder eine dramaturgisch abgeleitete ›Lösung‹, gar ein ›Leitmotiv‹? ›Sam‹ kann Bestandteil einer Redewendung sein (SOED=Shorter Oxford English Dictionary), aber natürlich auch der Vorname einer bestimmten Person. Käme dafür jener berühmte Sam Ward in Frage, Ehemann der ›liebsten Freundin‹ Medora, der in Helenes Autobiographie als einer ›der reichsten, genialsten von New Yorks Lebemännern‹ beschrieben wird, aber ›mit Spiel und Weibern‹ und maßlos trinkend ›alles vertat‹?⁵⁸ Wie aber hätte Fontane von diesem Sam Ward Kenntnis haben können!

Unberührt vom Identifikationsproblem bleibt die anzunehmende Wirtshaussituation. Sie könnte das Motiv der ›Aufgeregten‹ in der ›Bockenheimer Wirtschaft‹ aufnehmen und abgewandelt besiegeln, worauf das vorletzte Wort im Entwurf ›Wieder-begegnung‹ bereits hindeutete; aber in welchem Ton und als wessen Ausspruch wäre dieses Schlusswort zu verstehen? Auch an jene New Yorker Kneipe des ›berühmten‹ ›Vater Dörge‹⁵⁹ wäre zu denken, wo das ›elitäre‹ ›Künstlervölkchen‹ deutscher Herkunft und eher Bismarck-kritisch die ›Hauptstammgäste‹ sind und Helene eifrig ihre Theaterkritiken schreibt.⁶⁰ Aber welche Beziehungen zwischen den beiden Kneipen hätten sich knüpfen lassen?

Verschwunden?

Helene von Dönniges taucht in Werk und Schriften Fontanes abgesehen von den beiden ›Stellen‹ nie mehr auf. Gerade weil das Projekt eine ›Wiederbegegnung‹ als Schlusspunkt vorsieht, könnte ihr Ausbleiben in Fontanes Biographie auffallen. Hat es einen Zweck, nach Spuren ihres Verschwindens, ihrer ›Auflösung‹ zu suchen?

Zweifelsohne ist sie eine prominente reale Figur in der Reihe der literarischen Melusinen Fontanes, mehr noch, sie wird von Zeitgenossen als solche wahrgenommen: ›ich blickte stets nach dem Saume ihres Kleides, ob er

nicht feucht sei«; das sagt nicht Adelheid von Stechlin, sondern der Feuilletonist Karl von Thaler.⁶¹ Von ihr, ihrer Erscheinung, ihrer Bewegung im Kreis »bedeutender« Menschen und ihrem Konversationsston, gehen tatsächlich weitreichende Anregungen aus, wie sie Fontane gerade im Wangenheimischen Haus erhielt und immer wieder ins Werk umsetzte. Wer aber könnte sich – selbst im Seitenblick auf Oceane von Parceval – einen Freitod der Gräfin Melusine Ghiberti vorstellen?⁶² Nach eigener und fremder Einschätzung gehört Helene von Dönniges von Kindheit an zum »languissanten« Frauentyp: Ihre Augen »wechselten die Farbe unaufhörlich und konnten bald den sanftesten Taubenausdruck, bald – besonders wenn sie die schweren Augenlider wie ermüdet halb herabsinken ließ – die lauernden Flammen eines Raubtieres zeigen«, so Otto von Völderndorff.⁶³ Williger und blinder als Effi unterwirft sich die Zwölfjährige den »phantasievollen Vorspiegelungen« ihrer Mutter, die »nicht müde wurde mir auszumalen: wie reizend es sein werde, fast noch ein Kind, in Bälde Frau Generalin – Excellenz zu heißen!«⁶⁴ Und dieses »Kind« ist wild und stolz genug, sich über die »glühenden Liebesbriefe« des dreimal so alten Mannes zu freuen. Wie Botho erfährt sie die panische Reaktion der Eltern, die angesichts der töchterlichen Vorliebe einen persönlichen Ruin befürchten.

Helene ist keine Renate, Cécile oder Stine, die angesichts einer unterbrochenen Zuneigung sich zurückziehen oder sterben, obwohl auch sie schließlich verzweifeln wird. Sie ist auch keine Hilde, die den Totschläger seines Sohnes und ihres geliebten »Bruders« heiratet. Gelöster als Victoire überlebt sie den »Freitod« des geliebten Mannes. Selbst von Franziska, ihrer Kollegin, unterscheidet sie sich als Witwe, begründet sie doch erst mit dem »zweiten Helden« oder gar dritten ihr wahres Glück. Wie Jenny Treibel scheint sie dem »sozial« Höherstehenden nur allzu bereit ihre Hand gegeben zu haben; aber das stimmt wohl nicht ganz, denn unbeachtet bliebe dabei der Bund mit Friedmann, der allerdings bei Fontane als weiterer »Held« wohl keine Rolle spielt. Auch gleicht sie nicht einer Prinzessin Ippe-Büchsenstein, die als Frau Oberförsterin im Bürgerlich-Frommen erstarrt oder als Adelgunde (*Allerlei Glück*) auf die Neckereien ihres bürgerlichen Mannes »pikiert« reagieren müsste (F I, 111). Entschlossen und tüchtig wie Melanie (oder ihre eigene Roman-Gräfin Vera) ähnelt sie mit ihren »gemmenhaften Gesichtszüge[n]«⁶⁵ eher einer Mathilde, die auf und ab zu »klettern« versteht, auch wenn Fontane ihr tatsächliches Debakel nicht mehr erlebt und Mathildes Karrieregeschichte ohnehin nicht veröffentlicht hat.

Problematische Passung

Es liegt nahe, Fontanes Umgang mit dem »Dönniges-Stoff« als einen Prozess der fiktionalen Überformung oder gar Verfremdung zu bezeichnen. Die Figurenkonstellation wird zwar übernommen, aber die Namen von Anfang an anonymisiert. Handlungsabläufe bzw. ihre Motivierung werden unter der Hand verändert: Wenn der erste Held »fällt«, muss das nicht im Duell geschehen, und wenn der zweite Held wegen »Spielschulden« »durchbrennt«, wandert er nicht aus, wie es der Mann der Vorlage (mit seiner Geliebten) tut. Zeit und Ort des Geschehens werden so verlagert, dass es um das Schicksal ganz anderer Menschen gehen wird. Der »Dönniges-Stoff« scheint immer unkenntlicher zu werden. Wird aber ein »Fr. v. D.« angesichts der vermehrten Erscheinung Nora-ähnlicher Figuren nicht immer aktueller? Oder wenn das zu weit gegriffen ist: George Merediths nächster Roman nach *The Tragic Comedians* wird *Diana of the Crossways* (1885) sein und eine Figur aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts in den Mittelpunkt rücken, die trotz anderer Stoffvorlage möglicherweise geeigneter wäre, mit Helene von Dönniges verglichen, viel mehr noch ihr gegenübergestellt zu werden.

Dem Nora-Vergleich widerspräche ohnehin der im »Programm« enthaltene Kommentar, dass die zeiträumliche Zurücksetzung besser zum Dönniges-Stoff »passe« (es sei denn, dass »Jungdeutsches« zum Zuge hätte kommen sollen). So dienen die von der Gegenwart abrückenden Veränderungen einem besseren, historisch angemessenen Verständnis dessen, was der Stoff birgt, und alle Veränderungen kontrafaktischer, fiktionaler Natur betreiben eine Art Wiederherstellung dessen, was eigentlich schon im Nachmärz zeittypisch begonnen hat und sich nur verspätet in der Vorzeit des ersten »deutschen Einigungskrieges« und weit darüber hinaus abspielen wird. Ein Grundzug des Fontaneschen Realismus? Mancherlei gibt Fontanes zurechtgerückter »Dönniges-Stoff« zu denken. »Wårum, wårum« (*Im W'schen Hause*, F I, 384) hat er nichts damit gemacht?

Was bleibt?

Können weit auseinanderliegende Details, Bruchstücke und Leerstellen geradezu simultan zusammengefügt werden, dass sie ein wenn auch noch so imaginäres Ganzes ergeben?⁶⁶ Noch am 16. März 1897 hätte Fontane in Berlin seiner »L'Imperatrice« begegnen können, als Otto Brahm »mit Sche-witsch und Racowitza« dinierte;⁶⁷ aber an diesem Tage quälte ihn noch immer ein »richtiges cerveau enrhumé«⁶⁸, das nähere Erkundungen oder gar Kontakte eher ausschloss.

Was bleibt, ist eine frühe Notiz über ein Gespräch mit einem »merkwürdige[n] Mädchen«⁶⁹, deren »lebhaftes Grazie der Bewegungen [...] Heine beschreibt«, und dann ein Blatt, von oben bis unten beschrieben (für ein paar Wörter mehr hätte sich am breiten Rand sogar noch Platz gefunden), ein weithin leerer Mantelbogen, der das Singuläre behutsam umschließt, mit leicht verändertem Titel und eingeklammertem Zusatz, der eigentlich in die falsche raumzeitliche Richtung weist, obwohl seine Heldin mit ihren vielen Namen und ihrem verblüffenden Doppelspiel als »L'Imperatrice« und »rothe Maus« doch etwas mehr Aufmerksamkeit verdient hätte und dank einer marginalen Coda aus dem Blatt herauszutreten scheint und mit uns anstoßen will: »yet a Toddy«. Sonst nichts.

Nichts?

Anmerkungen

1 Thomas von Steinaecker: *Ende offen. Das Buch der gescheiterten Kunstwerke*. Frankfurt a. M. 2021, S. 353.

2 Edward Bulwer-Lytton: *What Will He Do With It?* Leipzig: Tauchnitz 1857, vol. I, book V, chap. X, p. 113. HathiTrust Digital Library: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwkyug&view=1up&seq=7&skin=2021> (Abrufdatum: 1.9.22).

3 Theodor Fontane: *Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays*. 2 Bde. Im Auftrag des Theodor Fontane-Archivs hrsg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Berlin, Boston: 2016. Bd. 1: *Texte*, Bd. 2: *Kommentare*. Zitate aus der *Fragmente*-Edition werden im laufenden Text mit Angabe der Sigle F sowie nachfolgender Bandnummer und Seitenzahl nachgewiesen. Hier F 1, 377. Die von den Herausgeberinnen gewählte Titelform ist nicht identisch mit den handschriftlich überlieferten Titelvarianten. Dazu weiter unten S. 73.

4 Brief an Wilhelm Friedrich vom 17. Februar 1881; HFA IV, 3. 1980, S. 118.

5 Theodor Fontane: *Von vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 19. 2007, S. 191.

6 Brief an Mathilde von Rohr, 15. Mai 1878; HFA IV. 3. 1980, S. 569 f.

7 Herrn Klaus-Peter Möller (TFA) danke ich für die Gelegenheit, einen Blick auf die Handschrift werfen zu können.

8 Fontane: *Von vor und nach der Reise*, wie Anm. 5, S. 190 f.

9 Willy Westen: *Ein Münchener Kind in der Fremde* [Helene von Racowitza]. Separat-Abdruck aus dem Feuilleton der »Süddeutschen Post«. München 1882, S. 40. MDZ Münchener Digitalisierungs-Zentrum Digitale Bibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00007751?page=2,3> (Abrufdatum: 1.9.22).

10 Helene von Racowitza: *Meine Beziehungen zu Ferdinand Lassalle*. Breslau: S. Schottlaender 1879. BSB Bayerische Staatsbibliothek: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV021062830/ft/bsb11387157?page=9> (Abrufdatum: 1.9.22).

11 Wortlaut nach der Kopie des Autographs, Signatur: St 48, Bl. 16r–17r Staatsbibliothek Berlin.

12 Georg Friedrich Knapp: *Eine Jugend*. Hrsg. von Ely Heuss-Knapp [zuerst 1926]. 2. erw. Aufl. Stuttgart 1947, S. 46.

13 Mittlerweile liegt eine neuere Biographie von Andrea Hirner vor: *Die Todesparzschönheit. Helene Prinzessin Racowitza – Ein Münchner Kind in der Fremde*. München 2011.

14 *Meine Beziehungen*, wie Anm. 10, S. 148.

15 Westen, wie Anm. 9, S. 21.

16 Karl v. Thaler: *Lassalle und Helene*. In: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt) vom 13. November 1879, S. 1–3, hier S. 3. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18791113&seite=1&zoom=33&query=%22Lassalle%20und%20Helene%22&ref=anno-search> (Abrufdatum: 15.10.2022).

17 Georg Hirschfeld in Otto Brahm: *Briefe und Erinnerungen*. Mitgeteilt von Georg Hirschfeld. Berlin 1925, S. 37.

18 Theodor Fontane: *Tagebücher 1866–1882, 1884–1898*. GBA *Tage- und Reisebücher*. Bd. 2. 1994, S. 208. Vor Helene von Dönniges war Lassalle u. a. auch mit Lina Duncker befreundet.

19 »Frau Rakowitza (Friedmann) schlüpfte als Tänzerin Stella mit der Gewandtheit einer Ballerina vom Fach in das neue Engagement [am Carl-Theater]«; laut *Neue Freie Presse* vom 9. November 1873, S. 6. ÖNB ANNO <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18731109&seite=6&zoom=33> (Abrufdatum: 15.10.2022). Sie wurde wohl bald wieder entlassen, weil sie eine zugewiesene Rolle nicht spielen wollte; vgl. *Europa. Chronik der gebildeten Welt*. 1874, 2. Bd., Sp. 124. BSB <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/6389588> (Abrufdatum: 15.10.2022).

20 Oscar A. H. Schmitz: *Das wilde Leben der Boheme. Tagebücher*. Band 1: 1896–1906. Hrsg. von Wolfgang Martynkewicz. Berlin 2006, S. 306 (18. November 1906).

21 Siegmund Schlesinger: *Persönliche Erinnerungen an Helene v. Racowitza*. In: *Neues Wiener Journal* vom 17. Oktober 1909, S. 4. ÖNB ANNO <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19091017&seite=6&zoom=33> (Abrufdatum: 15.10.2022).

22 Siehe ihre Autobiographie: Helene von Racowitza (Frau von Schewitsch): *Von Anderen und mir. Erinnerungen aller Art*. Berlin 1909 [7. Aufl. 1918].

23 Helene von Racowitza: *Meine Beziehungen*, wie Anm. 10, S. 21.

24 Ebd., S. 98.

25 Ebd., S. 108.

26 Ebd.

27 Hirner, wie Anm. 13, S. 16, 40, 46, Anm. 4.

28 Helene von Racowitza: *Meine Beziehungen*, wie Anm. 10, S. 27.

29 Vgl. Siegmund Schlesingers Schilderung (in einem bislang nicht identifizierten Artikel mit dem Titel *Das bin ich*, ca. 1879), zitiert nach Helene von Racowitza: *Von Anderen und mir*, wie Anm. 22, S. 172.

30 Westen, wie Anm. 9, S. 28.

31 Schmitz, wie Anm. 20, S. 306.

32 Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hrsg. von Erich Trunz. München 1975, Vers 4178 f. Faust: »Ach! mitten im Gesange sprang / Ein rotes Mäuschen ihr aus dem Munde.«

33 Vgl. Theodor Storm: *Ein Fest auf Haderslevhuus*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 4 Bänden*. Hrsg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier. Bd. 3: *Novellen 1881–1888*. Frankfurt a. M. 1988, S. 389–458, hier S. 439.

34 Bezogen auf ein generatives narratologisches Modell wird deutlich, dass dieses »Szenarium« schon alle Transformationsphasen vom »Geschehen« bis zur »Präsentation der Erzählung« enthält; dazu Christine Hehle im folgenden Heft 115 der *Fontane Blätter*.

35 Anlässlich der örtlichen Verlagerung des Stoffes für *Unwiederbringlich* erklärt Fontane: »Solche Transponierung ist nicht leicht«, Brief an Julius Rodenberg vom 21. November 1888; HFA IV, 3. 1980, S. 658.

36 Siehe F I, 429; zur Rolle des »Puppenspielers« s. Matthias Grüne in diesem Heft.

- 37 Vgl. das Spiel mit Appellativen in der Vorlage *Meine Beziehungen*, wie Anm. 10, S. 38: Brunhilde, Adrienne Cardoville (aus Sues *Le juif errant*) und Helena.
- 38 Zum ›badischen Aufstand‹ s. *Mathilde Möhring*. GBA *Das erzählerische Werk*, Bd. 20. 2008, S. 50 und *Koegels-Hof Nummer 3* in F I, 233 f. und II, 126.
- 39 Martin Herzig: *Geliebt – gehasst – gelyncht. Leben und Tod des Fürsten Felix Maria Lichnowsky (1814–1848)*. Berlin: Nora o. J. [2012]. Ob der in der »Bockenheimer Wirthschaft« agierende und aktenkundige Saul Buchsweiler in Fontanes Erzählung noch eine mehr oder minder ›ambivalente‹ Rolle hätte spielen sollen, ist nicht zu sagen. Vgl. C. Reinhold Köstlin: *Auerswald und Lichnowsky. Ein Zeitbild, nach den Akten des Appellations-Gerichtes zu Frankfurt am Main mit Genehmigung dieses h. Gerichtshofs dargestellt*. Tübingen 1853, S. 47 ff. MDZ Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10394855?page=,1> (Abrufdatum: 1.9.22). Zur Problematik des Ambivalenz-Begriffs in diesen Dingen s. Mike Rottmanns Beitrag im folgenden Heft 115 der *Fontane Blätter*.
- 40 Remigius Brückmann: *Ermordung Lichnowskys*. In: *Medienereignisse im 18. und 19. Jahrhundert*. Beiträge einer interdisziplinären Tagung aus Anlass des 65. Geburtstages von Rolf Reichardt. Berlin 2014, S. 113–143.
- 41 Brief an Bernhard von Lepel vom 24. September 1848, HFA IV. 1. 1976, S. 44.
- 42 Brief an Wilhelm Hertz vom 28. März 1882, HFA IV. 3. 1980, S. 186.
- 43 Georg Weerth: *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski*. In: *Weerths Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von Bruno Kaiser. Bd. 2. 3. Aufl. Berlin 1974, S. 123–290, hier S. 241; Merediths Romantitel und das Schlusskapitel XIX.
- 44 Siehe Christine Hehle in ihren Ausführungen zum Romanstoff. Theodor Fontane: *Vor dem Sturm*. GBA. *Das erzählerische Werk*. Bd. 1. 2011, S. 375–378.
- 45 *Von Anderen und mir*, wie Anm. 21, S. 256.
- 46 Später will man sogar wissen, dass Helene von Racowitza-Schewitsch gebeten wurde, dem Ex-Kanzler in München »Gesellschaft zu leisten«. Vgl. Knapp, wie Anm. 12, S. 200.
- 47 Ebd., S. 46 f.
- 48 Paul Lindau: *Nur Erinnerungen*. 4. Aufl. Stuttgart 1918. Bd. II, S. 228.
- 49 Vgl. Brief an Wilhelm Hertz vom 9. Dezember 1872; Theodor Fontane: *Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898*. Hrsg. von Kurt Schreinert und Gerhard Hay. Stuttgart 1972, S. 152 f. Diese grundsätzlich »souveräne Freundlichkeit« beschreibt Roland G. Berbig in: *Zwischen Bühnenwirksamkeit und Wahrheitsdarstellung. Aspekte zu zwei Theaterkritikern Berlins nach 1871 – Paul Lindau und Theodor Fontane*. In: *Fontane Blätter* Bd. 5, Heft 6 (1984), S. 570–580, hier S. 575.
- 50 Doch vgl. Lindaus eigene Darstellung, die etwas von Helenes Bericht abweicht: »mich [...] unausgesetzt drängten«; Lindau, wie Anm. 48, S. 225.
- 51 Am 31. März 1876; nach Hirner, wie Anm. 13, S. 207.

52 *Von Anderen und mir*, wie Anm. 22, S. 189.

53 Ebd., S. 222.

54 *Neue Freie Presse*, wie Anm. 19, S. 6.

55 *Wiener Theater Chronik* vom 22. Juni 1877, S. 3. ÖNB ANNO <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtc&datum=18770622> (Abrufdatum: 15.10.2022).

56 Westen, wie Anm. 9, S. 37.

57 Auf Fontanes Verwendung des Wortes ›Toddy‹ in anderen Zusammenhängen (insbesondere in *Jenseit des Tweed*, HFA III. 3. I. 1975, S. 319) weist mich Klaus-Peter Möller (TFA) freundlicherweise hin.

58 *Von Anderen und mir*, wie Anm. 22, S. 149.

59 Westen, wie Anm. 9, S. 25 f.

60 Ebd., S. 29.

61 Karl v. Thaler, wie Anm. 16, S. 1. Wohl aber weiß Melusine von Cadoudal zu berichten »Die Leute sehen mir nach den Füßen und weil ich lange Kleider trage, nur desto mehr.« (F I, 310).

62 Freilich könnte die ›Natur‹ der Melusinen – ›Natur‹ dem Verständnis Schopenhauers angenähert – die notwendige Katastrophe einer solchen Figur wahrscheinlich machen; zu Schopenhauers Naturbegriff und seiner Relevanz für Fontane s. Sophia Weges Beitrag im folgenden Heft 115 der *Fontane Blätter*.

63 Otto von Völderndorff: *Harmlose Plaudereien eines Alten Münchners*. Neue Folge. München 1895, S. 102 f. Helene von Racowitza übernahm Völderndorffs Schilderung der ersten Begegnung in ihre Autobiographie *Von Anderen und mir*, wie Anm. 22, S. 21. Schon Siegmund Schlesingers Charakterisierung als »verhängnisvolle[] Todesparzenschönheit« schien ihr zitierenswert (ebd., S. 172).

64 *Meine Beziehungen*, wie Anm. 10, S. 11.

65 Hirner, wie Anm. 13, S. 16.

66 Die Frage lehnt sich an die im Motto angedeutete Lizenz des Möglichen an; vgl. Marcel Proust: *Du côté de chez Swann*. Troisième partie *Noms de pays: le nom*. Collection folio classic, Gallimard 1988, p. 530.

67 Brahm, wie Anm. 17, S. 123.

68 Brief an Friedrich Paulsen vom 16. März 1897; HFA IV. 4. 1982, S. 640.

69 Th. von Steinaecker nennt so sein Fontane-Kapitel, wie Anm. 1, S. 465–476.

Aus Fontanes Papierkorb. Zuschriften und Briefentwürfe im Manuskript *Melusine von Cadoudal*

Klaus-Peter Möller

Zum Niederschreiben seiner Entwürfe hat Theodor Fontane nicht selten die unbeschriebenen Seiten oder auch nur Teile von Seiten makulierter Schriftstücke verwendet, wozu er sowohl eigene obsolet gewordene Aufzeichnungen benutzte als auch Zusendungen, die er von anderen bekommen hatte. Auf diese Weise blieb so manches Dokument erhalten, das sonst vermutlich im Papierkorb gelandet wäre, jener Brief etwa, in dem Rilke klarstellte, dass er keine Frau, sondern ein Mann sei.¹ Auch bemerkenswerte Textversionen und Entwürfe zu eigenen Werken, Listen oder Notizen sind auf den Rückseiten, teilweise auch auf den Vorderseiten der Manuskripte Fontanes überliefert. Schließlich finden sich zahlreiche Briefentwürfe in seinen Manuskripten. Diese disparat überlieferten Texte, Entwürfe, Fragmente und Dokumente unterschiedlichster Art sind eine wertvolle Ergänzung der voluntaristischen Überlieferung, teilweise sind sie die einzigen Überlieferungszeugen von Texten oder Fassungen.

Die Erforschung der Textgenese und der Korrespondenz Fontanes ist von Anfang an mit diesem Phänomen vertraut. Schon Friedrich Fontane hat auf den Rückseiten von Manuskripten überlieferte Textfragmente und Entwürfe bei der Sammlung der Briefe und bei den Verzeichnisarbeiten des Fontane-Archivs berücksichtigt. In seinem Aufsatz zu Fontanes *Stechlin* beschrieb und edierte Julius Petersen 1928 zahlreiche im Manuskript überlieferte Konzeptionsüberlegungen und verworfene Textfassungen. In den Bänden der Großen Brandenburger Ausgabe sind in den Abschnitten zur Überlieferung jeweils sämtliche Entwürfe und Entwurfsfragmente zu den Werken dokumentiert. Ein bis dahin unbekannt gebliebenes Puzzleteil zu einem Dispositionsentwurf für *Grete Minde* hat ein Seminar der Potsdamer Universität 2018 in den *Fontane Blättern* in die Überlieferungsgeschichte eingeordnet. Dies sind nur einige Beispiele für die Erschließung der zerstreut überlieferten Entwürfe Fontanes.

Einer der ersten, der die Rückseiten von Fontanes Handschriften systematisch erforschte, war Hans-Friedrich Rosenfeld (1899–1993), der bereits

in den 1920er-Jahren die Manuskripte im Märkischen Museum nach implementierten Briefentwürfen Fontanes durchsuchte, seine Sammlung aber niemals publizieren konnte.² Mehrere Briefftexte sind heute nur deshalb überliefert, weil Friedrich Fontane sich zugunsten einer Vervollständigung der Textüberlieferung über die Abmachungen mit Rosenfeld hinwegsetzte, dessen Abschriften abtippen ließ und in die Konvolute der Briefabschriften einordnete, allerdings ohne sie nach den Originalen zu revidieren.

Eine *Vollständige Verzeichnung und Erschließung der Werkhandschriften* von *Unwiederbringlich*, *Effi Briest* und *Der Stechlin* hat Christel Laufer 1973 als Dissertation bei der Akademie der Wissenschaften Berlin vorgelegt und dabei auch die auf den Rückseiten dieser Manuskripte überlieferten Dokumente, Texte und Textfragmente beschrieben.³ Ihre Funde wurden allerdings bis heute noch nicht von der Forschung wahrgenommen. In der Edition der Fragmente Fontanes sind bei der Deskription der Überlieferung auch sämtliche in den Manuskripten implementierten Texte kurz beschrieben worden.⁴ Auch diese Auflistungen sind noch nicht in Datenbanken wie dem Briefverzeichnis oder der Chronik ausgewertet worden, genauso wenig wie die in Fontanes Notizbüchern enthaltenen Briefkonzepte, -Notate und Adressatenlisten, die durch die Edition von Gabriele Radecke systematisch aufgearbeitet wurden.

Über seine Funde im Manuskript *Von Zwanzig bis Dreißig* hat Wolfgang Rasch 2014 auf der Tagung *Fontanes Briefe im Kontext* berichtet und die Forderung nach einer systematischen Erschließung aller überlieferten Korrespondenzstücke abgeleitet.⁵ Wenigstens für den Bestand des Theodor-Fontane-Archivs und die dort verwahrten Leihgaben ist diese Forderung bereits erfüllt. Bei der Katalogisierung dieser Handschriften wurden auch Dokumente und Textfragmente erfasst, die in anderen Zusammenhängen überliefert sind. Auch sämtliche Namen von Adressatenlisten und ähnlichen Dokumenten sind über die Schlagwortverzeichnisse des Katalogs abrufbar. Das hat mitunter zu umfangreichen Datensätzen geführt. In dem Manuskript von Mathilde Möhring⁶ wurden etwa 90 weitere Texte oder Textfragmente beschrieben. Ähnlich verhielt es sich bei anderen Handschriften. Ein interessantes Beispiel soll an dieser Stelle vorgestellt werden, das Manuskript *Melusine von Cadoudal*,⁷ das zum größten Teil aus halbierten größeren Blättern bzw. Briefbogen besteht, deren unbeschriebene Seiten bzw. Teile von Seiten Fontane zum Niederschreiben des Fragment gebliebenen Entwurfs benutzt hat. Von mehreren Blättern fanden sich sämtliche Teile in diesem Manuskript, andere sind nur unvollständig überliefert. Auf diese Weise sind in St 6 insgesamt 15 weitere Texte, Entwürfe und Dokumente überliefert, die ein bemerkenswertes Kaleidoskop der Korrespondenz des Schriftstellers im Frühjahr 1895 bilden. Nur der Umschlag und das Blatt 15 sind im Folio-Format, alle anderen Blätter haben ein Format von etwa A5-quer.

Es war gar nicht leicht, Übersicht über dieses Manuskript zu gewinnen. Zunächst wurde es offenbar im überlieferten Zustand foliiert (Spalte 5), später nach der Textkonsistenz geordnet und erneut foliiert, leider mit einigen Versehen (Spalte 4). Inzwischen ist die Follierung korrigiert (Spalte 2). Die Abbildungen zeigen aber noch die älteren Blattzählungen, wie sie in der folgenden Übersicht zusammengestellt sind. In der ersten Spalte sind die Nummern der Dokumente angegeben, die hier vorgestellt werden sollen. Diese Nummerierung entspricht der Reihenfolge, in der jeweils der erste Teil des Dokuments im Manuskript liegt.

Theodor Fontane: Melusine von Cadoudal (Berlin SPK: St 6) – Übersicht

Nr.	Bl.	Beschreibung	Follierung	Ältere Fol.
	1ar	[vord. Umschlagblatt] Melusine von Cadoudal. [Friedrich Fontane: abgetippt März 1922.]	1	1
	1av	[leer]		
	1r	<u>Melusine von Cadoudal</u> . [...] hinterlassen hatte.	1	-
1	1v	Reichstag an Fontane, 25.5.1895, oberer Teil	-	22
	2r	Stall führt nun [...] rubriciren lassen,	2	-
1	2v	Reichstag an Fontane, 25.5.1895, unterer Teil	-	24
	3r	so wäre vielleicht [...] fand ihr	3	20
	3v	[leer]	-	-
	4r	Genügen darin [...] gewesen war.	4	49
2	4v	F. Fontane & Co. an Th. Fontane, 7.6.1895, 1. Seite	-	-
	5r	Er war erst Mitte [...] unterzubringen.	5	48
2	5v	F. Fontane & Co. an Th. Fontane, 7.6.1895, 2. Seite	-	-
	6r	Ja Krake [...] bis dahin muß wird es	6	46
3	6v	Paul Michaelis. Paul Schlenther, Rundbrief 22.4.1895, unterer Teil	-	-
	7r	schon gehn.« [...] mit Melusine geführt.	7	47
3	7v	Paul Michaelis. Paul Schlenther, Rundbrief 22.4.1895, oberer Teil	-	-
	8r	Ich nehme jetzt [...] die Glashafen mit	8	-
4	8v	Brief von Paul Michaelis, Fragment, Schluß (Rest nicht überliefert)	-	45

Nr.	Bl.	Beschreibung	Folierung	Ältere Fol.
	9r	Pergamentpapier [...] Wohnung standen.	9	-
5	9v	Alois Fantl an Fontane, Wien 8.6.1895, 1. Seite (S. 2 13v)	-	14
	10r	Sie war eine [...] kleine Lampe angezündet	10	13
6	10v	F. Holtze an Fontane, Schluß	-	-
	11r	und sich in ihr [...] auszusetzen.	11	12
7	11v	Gustav Karpeles an Fontane, Berlin, d. 5.4.95	-	-
	12r	*** Am zweiten Tage [...] kennt man; eh	10 [über- schr.] 11	14
	12v	[leer]	-	-
	13r	wir sie nich [...] Advokatenkniffe,	11	10
5	13v	Alois Fantl an Fontane, Wien 8.6.1895, 2. Seite (S. 9v)	-	-
	14r	und wir haben den [...] lagen, »aber	12	24
8	14v	Th. Fontane, Briefentwurf 11.3.1895, abgebrochen	-	-
	15r	haben denn Herr Oberst [...] Zubehör für	13	9
	15v	[leer]	-	-
	16r	zwei Pferde [...] dann und wann,	14	8
9	16v	Bismarck-Litteratur- und Kunstverlag (G. Heuer & Kirmse), Teil 2	-	-
	17r	wenn ich durch die [...] Stall	15	7
9	17v	Bismarck-Litteratur- und Kunstverlag (G. Heuer & Kirmse), Teil 1	-	-
	18r	und Zubehör. [...] eine Tuchstickerei	16	-
10	18v	Theodor Fontane: Briefentwurf, 22.5.1895, abgebrochen	-	6
	19r	mit Goldfäden [...] »Ich lasse sehr bitten.«	17	
11	19v	Otto Brahm, Brief vom 17.4.1895	17	5
	20r	Der Prediger [...] blieb das	18	-
12		Verein Berliner Presse, Programm (Schluss)		
12	20v	Verein Berliner Presse, Programm (Anfang)	-	4 3

Nr.	Bl.	Beschreibung	Folierung	Ältere Fol.
13	21r	Leitmotiv und [...] zuletzt das Wort	19	2 über- schrieben] 3
		Oskar Bie an Theodor Fontane, 5.2.[1895]		
13	21v	Mercure de France, masch. Br. vom 30.1.1895, Fragment	-	-
	22r	Krippe bevorzugte [...] ein zuviel.«	20	-
14	22v	Julius Rodenberg an Fontane, 21.2.1895, Fragment	-	2
15	23r	Die Romanwelt an Th. Fontane, Absender, Adresse, Briefmarke mit Poststempel vom 10.09.1895 [Aufkleber zu Bl. 24r]	-	23
15	23v	[leer]	-	-
	24r	Erstes Gespräch [...] Melusine seufzte mit. (Korrektur dazu Bl. 23)	25	-
	24v	Leer	-	-
	25	Streifband, aus Zeitungspapier geklebt	-	-
	25a	Streifband, aus Zeitungspapier geklebt	-	-
	25b	Streifband, aus Zeitungspapier geklebt	-	-
	1br	[hinteres Umschlagblatt, leer]		
	1bv	[leer]		

Die folgende Edition beschränkt sich auf eine einfache Transkription der Texte, Details sind an den Abbildungen ablesbar. Gedruckte Bestandteile wurden nur in Ausnahmen transkribiert. Der Wechsel von deutscher und lateinischer Schrift wurde nicht markiert.

1. Der deutsche Reichstag an Theodor Fontane, Berlin 25. Mai 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 1v, 2v

Reichstag.



Berlin NW., den 25. Mai 1895.



FONTANE,

Carl D. Raschig

beehre ich mich in Folge der zu dem Entwurf eines Gesetzes, betreffend
Abänderungen und Ergänzungen des Strafgesetzbuchs, des Militär-
Strafgesetzbuchs und des Gesetzes über die Presse, angebrachten
Petitionsgang ergebenst zu benachrichtigen, daß der Reichstag den von
den verbündeten Regierungen vorgelegten, oben bezeichneten Gesetzentwurf
abgelehnt und zugleich beschlossen hat, die eingegangenen Petitionen durch
die Beschlußfassung über den Gesetzentwurf für erledigt zu erklären.

*Die Herren Mitgliedschaften der Kaiserlichen Kommission gefälligst
benachrichtigen zu wollen. Halten Sie mich auf dem laufenden.
Der Direktor.*

#

FONTANE,



Handwritten signature/initials

2In

*dem Reichstaglichen Herrn H. Fontane
Carl D. Raschig*

Journal II. No. 35352-35953

Font.
Potsdamstr. 134e

#

Reichstag.

Berlin NW., den 25. Mai 1895.

EwhochWohlgeboren

beehre ich mich in Folge der zu dem Entwurf eines *Gesetzes, betreffend Abänderungen und Ergänzungen des Strafgesetzbuchs, des Militär-Strafgesetzbuchs und des Gesetzes über die Presse*, angebrachten Petitionen ganz ergebenst zu benachrichtigen, daß der Reichstag den von den verbündeten Regierungen vorgelegten, oben bezeichneten Gesetzentwurf abgelehnt und zugleich beschlossen hat, die eingegangenen Petitionen durch die Beschlußfassung über den Gesetzentwurf für erledigt zu erklären.

Den Herren Mitunterzeichnern der Petition hiervon gefälligst Kenntniß geben zu wollen, stelle ich ergebenst anheim.

Der Direktor.
Buol

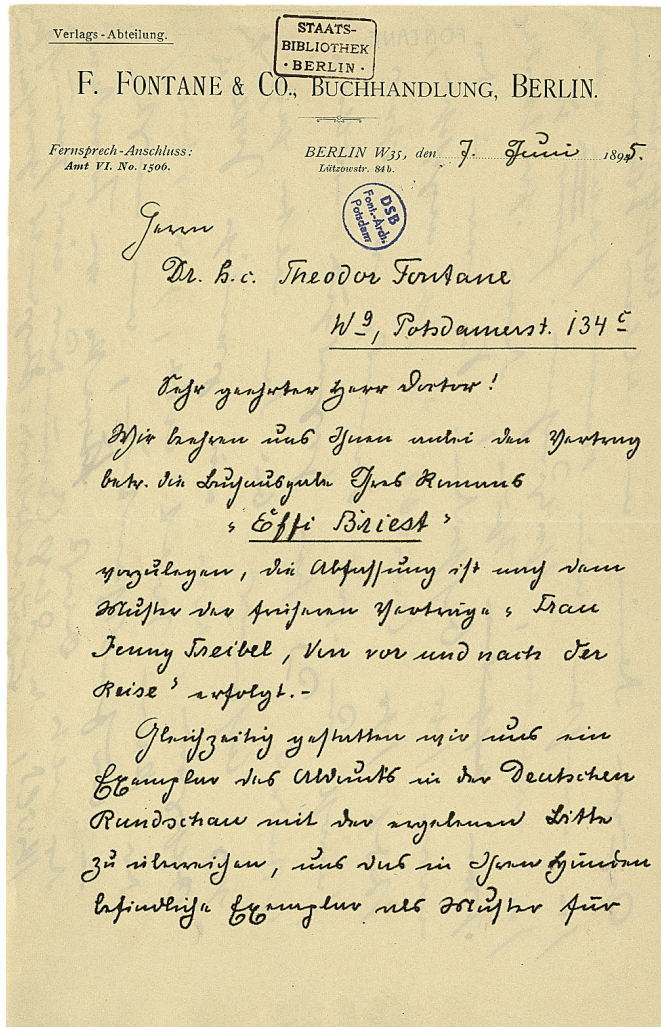
An
den Schriftsteller Herrn Th. Fontane
hochWohlgeboren

Journal II. No. 35352-35953.

Hier.
Potsdamerstr. 134^a

2. F. Fontane & Co. an Theodor Fontane, Berlin 7. Juni 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 4v, 5v



[*Briefkopf*: F. Fontane & Co., Buchhandlung, Berlin.

BERLIN W35, den] 7. Juni [189]5.

Herrn
Dr. h. c. Theodor Fontane

W⁹, Potsdamerst. 134^c

Sehr geehrter Herr Doctor!
Wir beehren uns Ihnen anbei den Vertrag betr. die Buchausgabe Ihres Romans

»Effi Briest«

vorzulegen, die Abfassung ist nach dem Muster der früheren Verträge
»Frau Jenny Treibel, Von vor und nach der Reise« erfolgt. –

Gleichzeitig gestatten wir uns ein Exemplar des Abdrucks in der Deutschen Rundschau mit der ergebenen Bitte zu überreichen, uns das in Ihren Händen befindliche Exemplar als Muster für die Drucklegung der Buchausgabe zustellen zu lassen. –

Wir nehmen zur Notiz, daß Sie von der Super-Revision Einsicht zu nehmen wünschen und möchten zum Schluß nicht verfehlen, Ihnen, hochverehrter Herr Doctor, noch unsern verbindlichsten Dank auszusprechen, daß Ihr großes Vertrauen zu der Erwerbung eines unserm Verlage zur Zierde gereichenden Werkes uns abermals verhilft.

Mit ausgezeichnetener Hochachtung
ergebenst
F. Fontane & C^o.

2 Verträge
6 Rundsch. Hefte.

3. Paul Michaelis und Paul Schlenther an Theodor Fontane, Berlin,
22. April 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 6v, 7v

STAATS-
BIBLIOTHEK
BERLIN

DSB
Font.-Arch.
Potsdam

Berlin, den 22. April 1895.

Großvater des Herrn!

Seit 1. Juni d. J. sind 25 Jahre seit dem Einbruch
des Herrn Grafen-Lieut. Friedrich Stephany in den
Verbannt der Welfischen Zeitung verstrichen; seit
15 Jahren hat er nur der Größe des Glucks.
sein Mitglied der Redaktion gegen den nicht
kognitiven Wunsch, in Gemeinschaft mit ihm zu sein,
gegen die ständigen Minderheiten den verantworten
zu haben sein Gegenüber zu geben. In Rücksicht auf
was man sich für diesen Zweck nicht verschaffen kann,
gegenüber, dessen Maß von der Größe der Anleihen,
den Leistungen abhängen wird. Als Mindestzahlung ist für
den Einzelnan die Summe von 22 Mark anzusetzen,
wenn es werden, das bleibt jedem der Einzelnen
Vollständigführung vorbehalten. Willen Sie, Sie
sichere Ihre Collage, mit welchem Verstande sie
ausführen sein und sich bei dem Grafenwerk befin-
den sollen. In diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
möglichst zurückzuführen Ihre Verantwortlichkeit unter
Angelegenheit der von Ihnen zu zahlenden Summe. Wenn
Redaktion Paul Michaelis, Berlin-Lichtenberg,
Friedrichstraße 10, gütlich werden zu sollen.
Gefühllos will mit anzugehen
i. H.

Paul Michaelis. Paul Schlenther.

STAATS-
BIBLIOTHEK
BERLIN

DSB
Font.-Arch.
Potsdam

Berlin, den 22. April 1895.

Hochgeehrter Herr!

Am 1. Juni d. J. sind 25 Jahre seit dem Eintritt des Herrn Chefredacteurs Friedrich Stephany in den Verband der Vossischen Zeitung vergangen; seit 15 Jahren steht er an der Spitze des Blattes. Die Mitglieder der Redaktion hegen den wohl begreiflichen Wunsch, in Gemeinschaft mit hervorragenden ständigen Mitarbeitern dem verehrten Jubilar eine Ehrengabe darzubieten. In Aussicht genommen ist für diesen Zweck ein werthvoller Kunstgegenstand, dessen Wahl von der Höhe der einlaufenden Beiträge abhängen wird. Als Mindestbetrag ist für den Einzelnen die Summe von 12 Mark angenommen worden, doch bleibt jedem der Theilnehmer Selbsteinschätzung vorbehalten. Sollten Sie, hochgeehrter Herr College, mit unserem Vorhaben einverstanden sein und sich bei dem Geschenk betheiligen wollen, so bitten wir Sie ganz ergebenst, möglichst umgehend Ihre Bereitwilligkeit unter Angabe des von Ihnen zu zeichnenden Betrages Herrn Redakteur Paul Michaelis, Berlin-Südende, Parkstraße 10, gefälligst mittheilen zu wollen.

Hochachtungsvoll und ergebenst

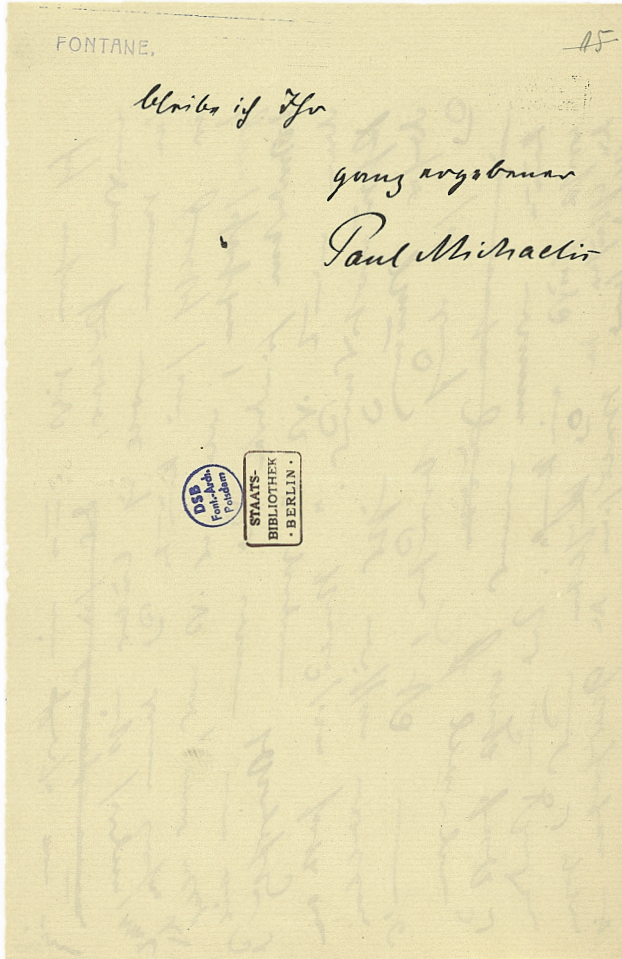
i. A.

Paul Michaelis.

Paul Schlenther.

4. Paul Michaelis an Theodor Fontane, Brieffragment, o. O. u. D.

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 8v [Anfang fehlt]

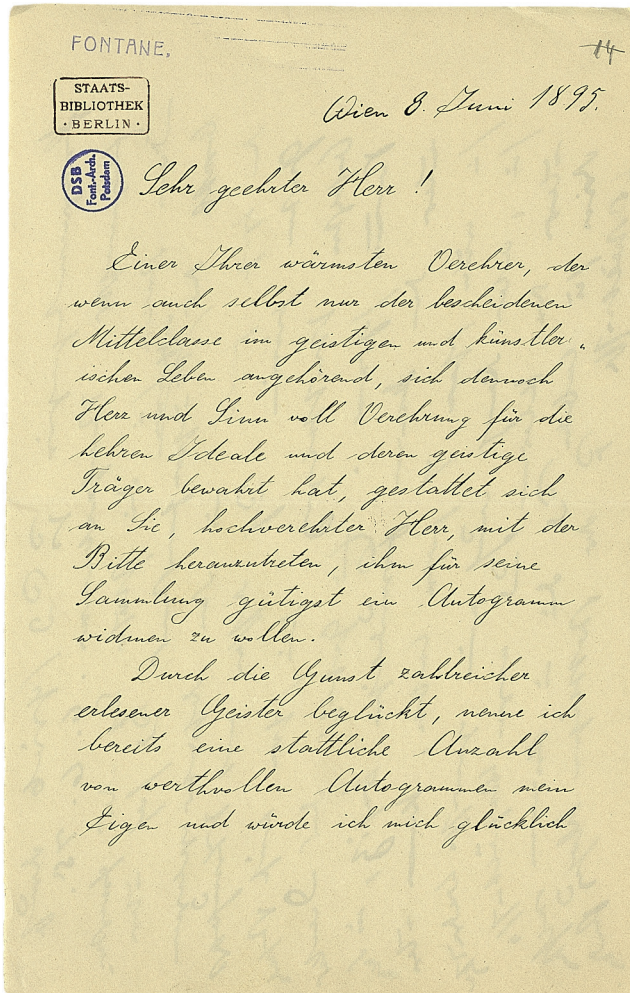


bleibe ich Ihr

ganz ergebener
Paul Michaelis

5. Alois Fantl an Theodor Fontane, Wien 8. Juni 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 9v, 13v



schätzen, wenn Sie die Güte hätten,
meine Sammlung durch das
erbetene Autograph zu bereichern.

Nehmen Sie im Voraus meinen
innigsten Dank und die Versicherung
ausgezeichnetster Hochachtung
und Verehrung

Ihres ganz ergebensten
Albrecht Faustl.

Wien VI.

Lerchenfelderstrasse 15. II. 16.



Wien 8. Juni 1895.

Sehr geehrter Herr!

Einer Ihrer wärmsten Verehrer, der wenn auch selbst nur der bescheidenen Mittelclasse im geistigen und künstlerischen Leben angehörend, sich dennoch Herz und Sinn voll Verehrung für die hehren Ideale und deren geistige Träger bewahrt hat, gestattet sich an Sie, hochverehrter Herr, mit der Bitte heranzutreten, ihm für seine Sammlung gütigst ein Autogramm widmen zu wollen.

Durch die Gunst zahlreicher erlesener Geister beglückt, nenne ich bereits eine stattliche Anzahl von werthvollen Autogrammen mein Eigen und würde ich mich glücklich schätzen, wenn Sie die Güte hätten, meine Sammlung durch das erbetene Autograph zu bereichern.



Nehmen Sie im Voraus meinen innigsten Dank und die Versicherung ausgezeichnetster Hochachtung und Verehrung

Ihres ganz ergebensten
Alois Fantl.

Wien VII.
Lerchenfelderstrasse 15. Th. 16.

6. Friedrich Holtze an Theodor Fontane, [zwischen dem 16. und dem 22. März 1895], Schluss

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 10v, Anfang fehlt

El. H. in den letzten Aufzeichnungen von W. H. v. H. v. H.
 eine Sammlung, die Sie finden. Eine gute Zusammenfassung
 der Sammlung des Leibes von El. H. mit der oben citierten
 Literatur gibt die Zusammenfassung in der Allgemeinen Deutschen
 Zeitung Lit. 96, N. 459.

Ein Buchschloß kann nicht so sein, daß
 es mir ein großes Opfer und Geduld sein wird, Ihnen
 als dem Empfänger des Buch. H. v. H. alles das von
 H. v. H. zu besorgen, was Sie selbst nicht irgend
 besitz; daß ich also um das Buchschloß geborenen
 um alles Ihnen besorgen werde, wie ich die Worte von H. v. H.
 Mein Vater dankt Sie, geborenen vielmal für
 Ihre gütigen Grüße, ist aber nicht
 in dankbarer Erinnerung
 als Sie
 ergebener
 F. H.



Kl[aus]. St[örtebecker]. in den letzten Jahrgängen der Mitth. des Vereins für Hamburg. Gesch. finden. Eine gute zusammenhängende Darstellung des Lebens von Kl. St. mit der oben citirten Literatur gibt Ad. Hofmeister in der Allgem. Deutschen Biographie Bd. 36, S. 459.

Ew. Hochwohlgeboren brauche ich nicht zu versichern, daß es mir eine große Ehre und Freude sein wird, Ihnen aus dem Bücherschatze des Berl. Vereins alles das an Vereinszeitschriften zu besorgen, was derselbe nur irgend besitzt; daß ich also nach Ew. Hochwohlgeboren Angaben gern alles Ihnen besorgen werde, nur nicht die Schrift von Voigt. Mein Vater dankt Ew. Hochwohlgeboren vielmals für Ihre gütigen Grüße, ich aber zeichne

in dankbarer Verehrung
als Ihr
ergebenster FHoltze.

7. Gustav Karpeles an Theodor Fontane, Berlin, 5. April 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 11v

Berlin, d. 5. 4. 95.
 W. Karppeles Stra. 22.

Liebenswerter Theodor!

Bedenke ich Ihnen recht mich zu sagen,
 dass mir eine ganz besondere Freude
 durch Sie immer mehr, deren Abzug Sie
 wie Sie auch in wirtlicher Hinsicht
 mitzutheilen, und ich bin sehr erfreut,
 dass der Winter der letzten Monate
 Charakter der diese Überzeugung
 der Umstände unserer Zeit nicht über-
 der einige Freude mit rechtlicher Grund-
 stimmung annehmen wird. Sie werden
 hoffentlich dabei ich mich immer zu be-
 wahren

Gustav Karppeles.

Berlin, d. 5. 4. 95.
W. Kurfürstenstr. 21/22.

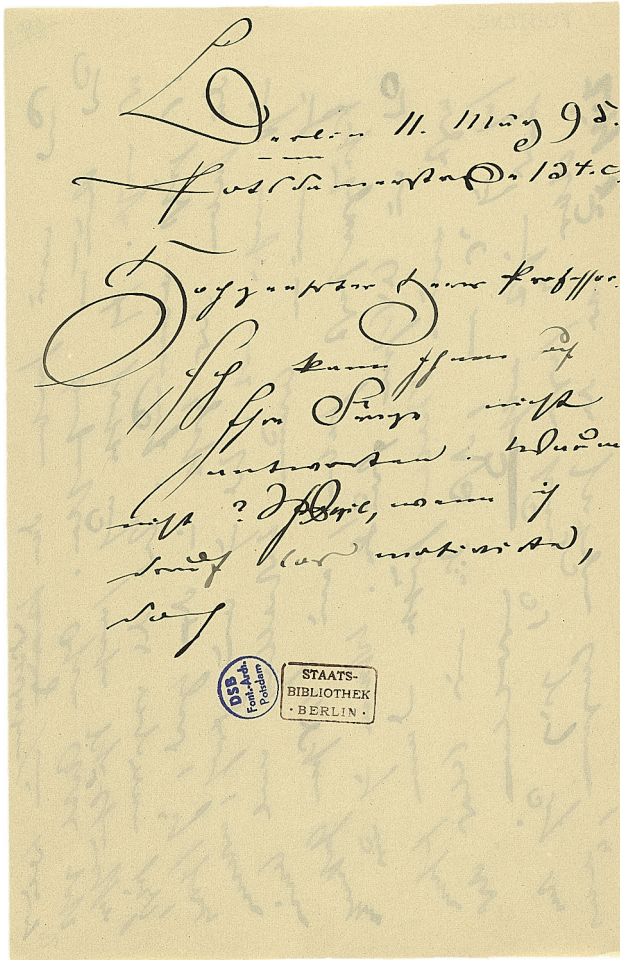
Hochverehrter Meister!

Brauche ich Ihnen erst noch zu stecken, daß es mir eine ganz besondere Freude und Ehre sein wird, Herrn Henryk Sienkiwicz [!] Ihren Brief in wörtlicher Übersetzung mitzutheilen, und ich bin fest überzeugt, daß der Meister der polnischen Romanliteratur über diese Anerkennung des Altmeisters unserer Erzählliteratur innige Freude und aufrichtige Genugthuung empfinden wird. In herzlicher Verehrung bleibe ich wie immer Ihr treuergebener

Gustav Karpeles.

8. Theodor Fontane an Unbekannt, Berlin, 11. März 1895, abgebrochen

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 14v



Berlin 11. März 95.
Potsdamerstraße 134.c.

Hochgeehrter Herr Professor.

Ich kann Ihnen auf Ihre Frage nicht antworten. Warum nicht? Ja,
[*übergeschrieben* Weil,] wenn ich drauf los motivirte, doch

9. Bismarck-Litteratur- und Kunstverlag (G. Heuer & Kirmse), Verlagsrundschriften

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 16v, 17v

NB: Perline, Zeichen, federliche Vereinigungen etc. erhalten bei größerem Bezug (mindestens 10 Exemplare auf einmal) Bonuspreise und wollen sich bezüglich an ihre Buchhandlung am Platze wenden, eventuell an untergelegten Verlag.

Geschäftliches.

Der „**Bismarck-Litteratur- und Kunstverlag**“ (G. Heuer & Kirmse) wird folgendes bieten:

1. Alljährlich vor dem 1. April eine größere **Kunstgabe**:
In diesem Jahre, 1893, vorerwähntes **Bismarck-Bildnis** in Kupferätzung nach einem Gemälde von Prof. **Fr. von Lenbach**. Hervorragender Zimmerschmuck! Blattgröße 60 : 80 Centimeter, Druckfläche 50 : 40 Centimeter.
2. Als **Gratis-Nachlieferungen** zu den Kunstgaben an die Abonnenten franco die vornehm ausgestattete und illustrierte „**Bismarck-Rundschau**“ in 4 Hefen.

Preis für beides, Kunstgabe und Rundschau, in Summa 12 Mark, die bei Bildlieferung zahlbar. Kupferätzungen wie gebotene, die vom 16. März ab zur Versendung kommt, kosten sonst in gleicher Größe und Güte im Kunsthandel 15 M. Rahmungen vermitteln die Buch- und Kunsthandlungen, desgl. Unterzeichnete.

Zu beziehen resp. vorrätig bei jeder größeren Buch- und Kunsthandlung.

Die Expedition der Bilder erfolgt in der Reihenfolge des Eingangs der Bestellungen, ohne Berechnung für Packung und Emballage.

Das Kunstblatt ist ohne Bismarck-Rundschau nicht billiger zu erhalten.

Freunden und Förderern unseres Vereinigungsgedankens steht bei gleichzeitiger Abonnement-Aufgabe größere Anzahl von **Prospekten** gratis zur Verfügung. Adressen von Bismarck-Verkehrern werden sehr willkommen sein, ebenso Beiträge und Vorschläge für die Bismarck-Rundschau. Für Bestellungen erbitten deutlich geschriebene, genaue Angaben!

Für unverlangt eingehende Beiträge sind wir nicht verantwortlich, deshalb empfehlenswerth, nur gut lesbare Abschriften der Manuskripte zu senden. Die Manuskripte wie üblich nur auf einer Seite zu beschreiben. Solide und thätkräftige Vertreter im Ausland erwünscht.

Geschäftsstelle: G. Heuer & Kirmse, Berlin W.

Telegramm-Adresse: Bismarckverlag.

Bestell-Zettel.
(Zum Ausschneiden.)

Von der Buch- bez. Kunsthandlung von _____

erbitte:

_____ Exemplare des **Bismarck-Kunstverlags** (Bismarck-Portrait)
incl. **Franko-Gratisnachlieferung** der illustrierten
Bismarck-Rundschau. (à 12 Mark für beides zusammen.)

_____ Prospekt.

Ort, Datum: _____ Unterschrift und Adresse: (deutsch)

Druck von Koenig & Sohn, Berlin W., Königstraße 155.

STAATS-BIBLIOTHEK - BERLIN -

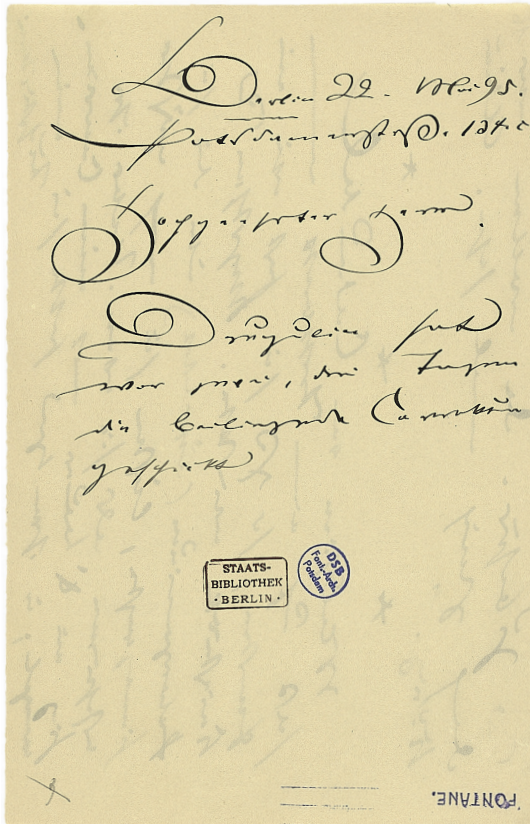
DSB
Font.-Arch.
Potsdam

DSB
Font.-Arch.
Potsdam

STAATS-BIBLIOTHEK - BERLIN -

10. Theodor Fontane an Unbekannt, Berlin, 22. Mai 1895, abgebrochen

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 18v



Berlin 22. Mai 95.
Potsdamerstraße 134.c.

Hochgeehrter Herr.
Drugulin hat vor zwei, drei Tagen die beiliegende Korrektur geschickt

11. Otto Brahm an Theodor Fontane, Berlin, 17. April 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 19v

FONTANE.

Bahle 17/4 95

Verehrtester Herr und Freund,

auf Montag 19 Uhr ist wieder eine
kleine Vorlesung bei mir angesetzt.
Wolroyen will einen neuen Umriss
vorstellen, der so nichts'ist-will war,
nur 2 Akte in 4 Akten. Darf ich
Sie ermuntern?
Wannmöglich sehen Sie sich doch
Yonckand des mehrwürdigen
'Lumpenpöckel' an!

Mein sehr ergebener
Otto Brahm

Luisenplatz 2.

Berlin 17/4 95

Verehrtester Herr und Freund,

auf Montag 8 Uhr ist wieder eine kleine Vorlesung bei mir angesagt. Wolzogen will einen neuen Münchener vorstellen, der so rücksichtsvoll war, nur 2 Akte zu dichten. Darf ich Sie erwarten?

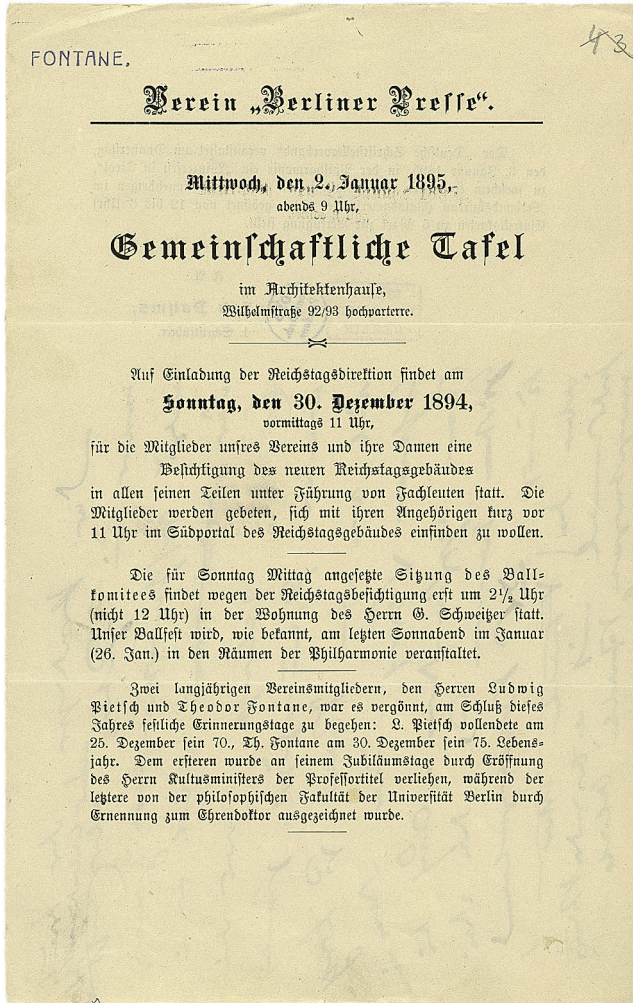
Womöglich sehe Sie sich doch Sonnabend das merkwürdige »Lumpengesindel« an!

Ihr stets ergebener
Otto Brahm

Luisenplatz 2.

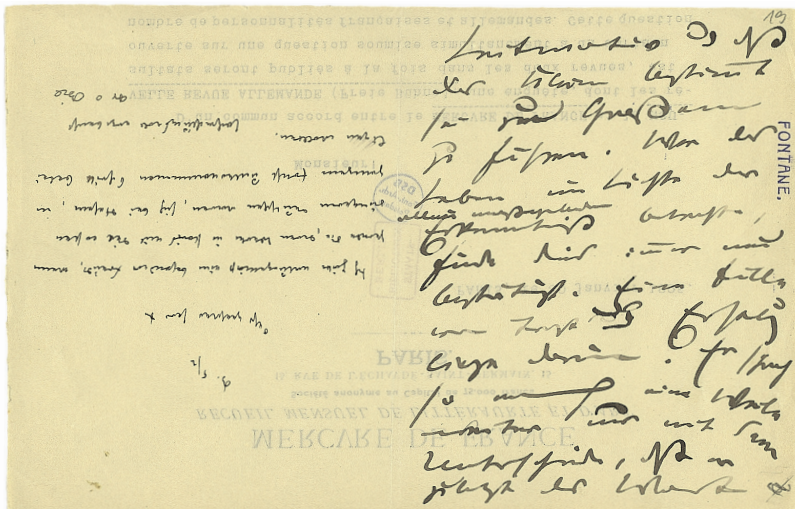
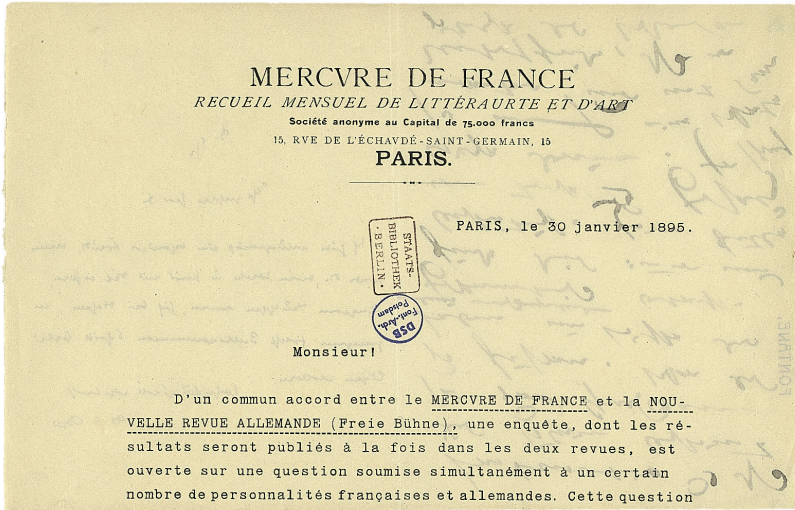
12. Verein Berliner Presse – Gustav Dahms, Veranstaltungsprogramm, Berlin Ende Dez. 1894

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, 20v, r



13. Oscar Bie an Theodor Fontane, Berlin 5. Februar 1895, auf der Rücks. e. masch. Schreibens des Mercure de France, Paris, 30. Januar 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 21v, r



[Briefkopf: Mercure de France]

PARIS, le 30 janvier 1895.

Monsier!

D' un commun accord entre la MERCURE DE FRANCE et la NOUVELLE REVUE ALLEMANDE (Freie Bühne), un enquête, dont les résultats seront publiés à la fois dans les deux revues, est ouverte sur une question soumise simultanément à un certain nombre de personnalités françaises et allemandes. Cette question [Rest fehlt]

B. 5/2

Sehr geehrter Herr Dr.

Ich hätte naturgemäß eine besondere Freude, wenn gerade Sie, deren Werke in Paris mit die ersten jungen deutschen waren, sich bei diesem, in ganzem Ernst unternommenen Schritt beteiligen wollten.

Hochachtungsvoll ergebenst

Dr. O Bie

14. Julius Rodenberg an Theodor Fontane, Berlin, 21. Februar 1895

SBB-PK, Nachl. Fontane, St 6, Bl. 22v, Schluss fehlt

FONTANE.
 Expedition u. Redaktion: Gebrüder Paetel in Berlin W., Lützowstr. 7. R. S. von St 6
(20)
 DEUTSCHE RUNDSCHAU Herausgeber: Julius Rodenberg in Berlin W., Margaretenstr. 1.
 STAATS-BIBLIOTHEK BERLIN DB 100-1000
Fontane
 Berlin W., den 21. Febr. 1895.

Hauptstadt Stuttgart.
 Sie haben durch Ihre Zeilen mir eine große, sehr große Freude gemacht; aber so Etwas ist gewöhnlich, in die besten Sie haben, mir ist nicht als Dank an mich, sondern Sie, und dann Sie die große geloben, mir auch nach der Kunst aber sich zu lassen mit dem. Aber noch unter dem Bedenken, daß Sie mir kein Wort übergeben wollten, unter der Bedingung, nach der Möglichkeit; ich will Ihnen keine Meise, sondern wie ich mit Vergnügen kommen. Das wissen Sie, auch nicht in der Expedition mit dem besten Gefühl? Das sind vier Effizienzen, aber nicht akkurat, nämlich Lady Effie McLean's (so hat Sie sich zu nennen auf meinem Hohenrobin's Briefe). Mit dem besten Effekt der Frau - poor thing! - voll ist mir die Meinung, daß Sie kein in mir ist, als ob ich zu mir machen. Das sind als Sie nicht akkurat mit dem. Das sind allen anderen Leuten ist Sie aber die Liebe an mir ist. allen ist das Fliegen bei der Frau.

[*Briefkopf*: Deutsche Rundschau

Berlin W.,] den 21. Febr. [18]95.

Hochgeehrter Herr!

Sie haben durch Ihre Zeilen mir eine große, sehr große Freude gemacht; aber so Etwas ist gefährlich, u. ich bitte Sie daher, mir's nicht als Undank auszulegen, daß Sie, nachdem Sie die Prosa gelobt, nun auch noch die Verse über sich ergehen laßen müßen. Aber nur unter der Bedingung, daß Sie mir kein Wort darüber schreiben wollen, weder des Beifalls, noch des Misfallens; ich will Ihnen keine Mühe, sondern mir nur ein Vergnügen machen. Und wissen Sie, was mir in den »Erinnerungen« mit am Besten gefällt? Daß auch eine Effi darin vorkommt, aber mit einem e, nämlich Lady Effie Millais (so hat sie sich selber auf meinem Roundrobin eingeschrieben.) Mit der andren Effi, der Ihren – poor thing! – soll es nun im Märzheft zu Ende sein u. mir ist, als ob ich zum zweiten Male von ihr Abschied nehmen müßte. Doch auch allen andren Lesern ist Sie ebenso lieb geworden u. allen thut das Herz weh bei der Trennung

Erläuterungen zu den einzelnen Dokumenten

1. Diesen Brief erhielt Fontane als Mitunterzeichner der Petition des *Vereins Berliner Presse* gegen die sogenannte Umsturzvorlage, gegen die Schriftsteller und Künstler protestierten, weil diese Gesetzesvorlage auf die Einschränkung der Meinungsfreiheit abzielte. Am 24. Februar 1895 gab Fontane Paul Schlenther seine Zusage, die Petition zu unterstützen und auch Menzel und Heyden dazu einzuladen, machte allerdings keinen Hehl daraus, dass es ihm lieber gewesen wäre, sich nicht öffentlich positionieren zu müssen. In einem Brief an August von Heyden schrieb Fontane am 27. Februar 1895, »die bloße Idee, das berühmte Volk der »Dichter und Denker«, das Volk Luthers, Lessings und Schillers mit solchem Blödsinn beglücken zu wollen« sei »eine Ungeheuerlichkeit und eine Blamage vor Europa, fast vor China.«⁸

2. Dies ist einer der wenigen Briefe Friedrich Fontanes an seinen Vater, die überliefert sind. Friedrich Fontane richtete ihn als Inhaber der Firma F. Fontane & Co. an den Autor des Verlages Theodor Fontane, deshalb ist er so förmlich abgefasst. Die beiden Ausfertigungen des Verlagsvertrages sind überliefert, eine davon unterzeichnete Friedrich Fontane mit seiner Firmenunterschrift am 8. Juni 1895 (TFA W 365), die andere unterschrieb Theodor Fontane am 9. Juni 1895 (TFA W 372).⁹

3. Der Journalist Paul Michaelis (1863–1934) und Paul Schlenther luden Fontane mit diesem Rundschreiben vom 22. April 1895 zu einer Sammlung für das 25-jährige Dienstjubiläum des Chefredakteurs der *Vossischen Zeitung* Friedrich Stephany ein. Als Mindestbeteiligung wurde der Betrag von 12 Mark genannt. Da nicht mit einer wirklich anonymen Behandlung zu rechnen war, zeichnete Fontane den repräsentativen Betrag von 30 Mark, wie man der Eintragung im Wirtschaftsbuch unter den Ausgaben vom Mai 1895 entnehmen kann.¹⁰ Das Rundschreiben ist offenbar hektographiert, die Handschrift stammt weder von Schlenther noch von Michaelis (vgl. Dokument 4). Auf der Rückseite des Schreibens notierte Fontane mit Blaustift: »Stephany 1. Jun.«, später landete es, zerrissen in zwei Teile, auf dem Makulaturpapierstapel.

5. Obwohl die Autographen-Jäger bereits damals eine Landplage für Prominente waren, über die Fontane routiniert schimpfte, wird er sich dem Ansinnen von Alois Fantl kaum entzogen haben. Auch in anderen Fällen hat er sich solchen Bitten nicht versagt und seinen Fans ein paar Zeilen geschickt.¹¹ Fantl wurde Buchhändler, Antiquar und Leihbibliothekar. Seinen Lagerbestand musste er 1938 unter Wert verkaufen, nachdem sein Geschäft geschlossen worden war. Am 29. Juli 1942 wurde er nach Theresienstadt

deportiert, am 15. Mai 1944 nach Auschwitz gebracht, wo er ermordet wurde.¹² Was aus seiner Autographensammlung geworden ist, ließ sich nicht in Erfahrung bringen. Einzelne Blätter daraus sind gelegentlich im Handel zu finden, darunter ein Albumblatt, das Karl Frenzel am 9. Dezember 1895 für Alois Fantl geschrieben hat. Es wird momentan von einem Wiener Antiquariat angeboten: »Denke wie hienieden Alles / Sich auch wandelt ohne Ruh / Deines Sieges, Deines Falles / Tiefstes Element bist du.«¹³

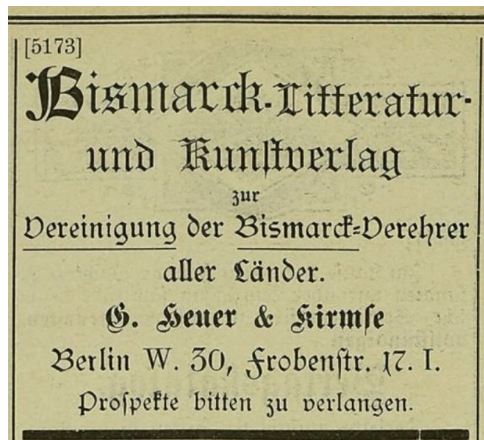
6. Am 16. März 1895 wendete sich Fontane »in großen Buch- und Wissensnöten«¹⁴ an Friedrich Holtze und bat diesen für sein Schreibprojekt über die Likedeeler um Auskünfte. Das Schreiben Holtzes, von dem in St. 6 nur der Schluss überliefert ist, war offenbar die Antwort auf dieses Ersuchen. Am 22. März 1895 teilte Fontane Holtze seine konkreten Literaturwünsche mit und bezog sich dabei auf dessen hier teil-abgedrucktes Schreiben.

7. Am 3. April 1895 las Fontane in der Zeitschrift *Die Gegenwart* die Antworten auf eine internationale Umfrage der Redaktion über Bismarck, darunter Zuschriften von Alphonse Daudet, Herbert Spencer, Georg Brandes, Ernst Haeckel, Moritz von Egidy, Bertha von Suttner, Max Nordau, Anton von Werner, Klaus Groth, Paul Heyse, Friedrich Spielhagen, Julius Wolff, Adolf Wilbrandt, Felix Dahn, Hans von Hopfen und Karl Emil Franzos.¹⁵ Über die Stellungnahme des polnischen Schriftstellers Henryk Sienkiewicz (1846–1916), der später mit seinem Roman *Quo vadis* weltberühmt wurde, schrieb Fontane am selben Tag an Gustav Karpeles, der Sienkiewiczs Statement übersetzt hatte: »Es ist nicht blos das weit weitaus Bedeutendste und Richtigste, was über Bismarck gesagt worden ist, auch wohl je gesagt werden wird, es ist überhaupt das Bedeutendste, was ich von Erfassung einer historischen Persönlichkeit je gelesen habe, die berühmtesten Historiker nicht ausgeschlossen. Ich bilde mir ein, ihn, Bismarck nach zahllosen kleinen und großen Zügen ganz genau zu kennen, und bin voll heller Bewunderung, daß ein Fremder ihn so treffen konnte. Das ist dichterische Intuition.«¹⁶ Karpeles schickte diesen Brief tatsächlich umgehend in wortgetreuer Übersetzung an Sienkiewicz, der sich am 4. Mai 1895 bedankte. Allerdings war Karpeles über dieses Schreiben so enttäuscht, dass er es Fontane nicht einmal zeigen konnte. Sienkiewicz hatte nachgefragt, wer »von den greisen Meistern der deutschen Literatur«¹⁷ sich so freundlich über ihn geäußert hätte. Da Karpeles Fontanes Brief vollständig übersetzt hatte, musste er schlussfolgern, dass Sienkiewicz entweder nicht gründlich gelesen hatte oder Fontane überhaupt nicht kannte. In seinem Aufsatz *Theodor Fontane und Henryk Sienkiewicz* stellte Karpeles diese Anekdote zehn Jahre später ausführlich dar. Auch Sienkiewiczs Beitrag über Bismarck ist dort noch einmal abgedruckt wie der Brief Fontanes an Karpeles vom 3. April 1895, hier allerdings irrtümlich unter dem Datum 13. April 1895. Außerdem ent-

hält der Beitrag einen Auszug aus dem Schreiben Sienkiewicz an Karpeles vom 4. Mai 1895. Später hat Karpeles Fontane diese fatale Geschichte erzählt, der sich zuversichtlich gezeigt habe, Sienkiewicz werde seinen Namen gelegentlich schon noch kennenlernen.

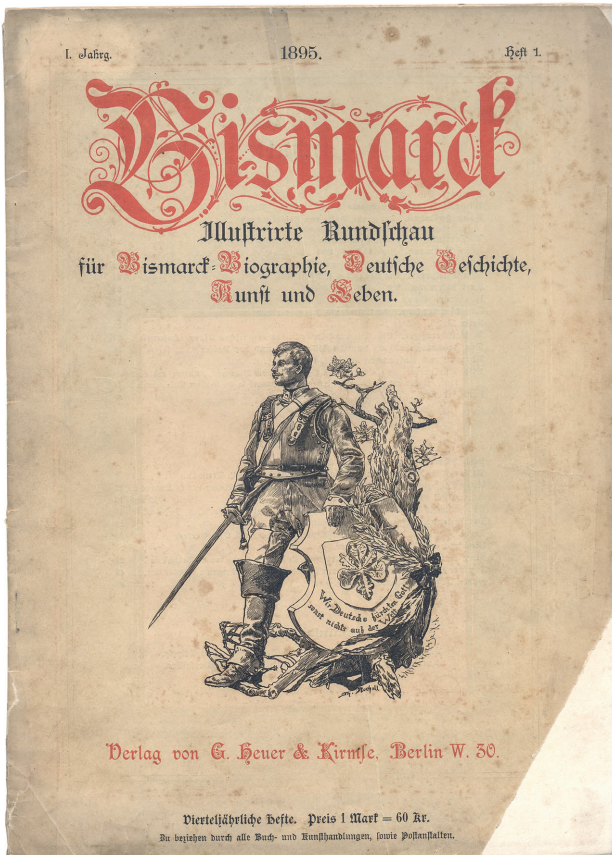
8. Es ließ sich nicht klären, wer der Adressat des abgebrochenen Schreibens sein sollte, ob es erneut angefangen, beendet und abgeschickt wurde. Einen Brief Fontanes vom 11. März 1895 kennt die Briefdatenbank bisher nicht.

9. Am 1. April 1895 feierte Bismarck seinen 80. Geburtstag. Nicht nur in Deutschland, sondern weltweit wurde das Jubiläum des von Wilhelm II. geschassten Altkanzlers außergewöhnlich opulent vorbereitet und begangen. Auch das Verlagswesen ritt auf der Konjunkturwelle. Eine Unmenge einschlägiger Literatur erschien. Ein Beispiel für das damals grassierende Bismarck-Fieber bot der Berliner Verlag G. Heuer & Kirmse, der sich 1895 als »Bismarck-Litteratur- und Kunstverlag« mit einer eigenen Zeitschrift zu profilieren versuchte: *Bismarck. Illustrierte Rundschau für Bismarck-Biographie, Deutsche Geschichte, Kunst und Leben*. Dabei handelte es sich um einen Berliner Kunstverlag, der seit 1882 etabliert war, als Gustav Heuer Teilhaber des Verlages von Otto Kirmse wurde und die künstlerische Leitung des Unternehmens übernahm.¹⁸ Die Firma G. Heuer & Kirmse lieferte hochwertige Druckstöcke, u. a. für die Kostümgeschichte von Carl von Häberlin, aber auch für zahlreiche illustrierte Zeitschriften. Eigene Verlagswerke finden sich nur selten. Am 4. Februar 1895 las das staunende Publikum im *Börsenblatt* folgende Annonce:



Annonce im Börsenblatt,
4.2.1895

Weitere Annoncen erschienen am 11., 13. und 14. Februar: »Erster Prospekt vergriffen! Neuer kommende Woche!«¹⁹ In einer Anzeige vom 28. Februar, die ebenfalls an den folgenden Tagen mehrfach wiederholt wurde, forderte der Verlag auf: »Ill. Prospekte bitten zu verlangen.«²⁰ Die Auslieferung der ersten Nummer der als Vierteljahresschrift geplanten illustrierten Rundschau *Bismarck* werde am 2. März erfolgen. Am 19. März entschuldigte sich der Verlag für Verzögerungen bei der Lieferung des Kunstdrucks von Lenbachs Bismarck-Porträt und erklärte, dass inzwischen eine zweite Presse aufgestellt sei, um zukünftig solche Engpässe zu vermeiden. Außerdem wurde der Termin für das Erscheinen der Rundschau nochmals verschoben auf die Zeit »bald nach dem Friedrichruher Feste.«²¹ Die Lieferung sei in dem Preis von 12 M für die Kupferätzung inbegriffen. Am 11. April 1895



Titelblatt der Zeitschrift Bismarck. Illustrirte Rundschau für Bismarck-Biographie, Deutsche Geschichte, Kunst und Leben, 1895

wird der Auslieferungstermin für das 1. Heft der Rundschau auf die zweite Hälfte des Monats April verschoben, am 19. April für den 22. April angekündigt.

Die Annonce vom 11. April bot auch eine inhaltliche Übersicht. Vorgesehen war u. a. ein Beitrag von Theodor Fontane. Tatsächlich enthielt das Heft Fontanes Gedicht *Zu Bismarck's Jugendbildniß*, das bereits 1885 in der Zeitschrift *Nord und Süd* abgedruckt war und mit dem Titel *Jung Bismarck* in die Sammlung der Gedichte aufgenommen wurde. Fontane hatte es zum 70. Geburtstag des Kanzlers geschrieben, zum 80. passte es natürlich auch.

Am 20. Juni informierte der Verlag die Kunden im *Börsenblatt* über das Ende der Gratis-Lieferung der Zeitschrift *Bismarck* zu Bestellungen des Kunstdruck-Porträts. Die *Rundschau*-Hefte seien ab sofort nur noch auf separate Rechnung zu beziehen. Danach wurde es wieder still um den Verlag, der im Frühjahr eine so aufwendige Offensive gestartet hatte. Die Remittenden wurden zurückerbeten. Am 2. Dezember 1895 erschien noch einmal eine ganzseitige Annonce mit positiven Presse-Stimmen zur Reproduktion des Bismarck-Porträts von Lenbach. Im folgenden Jahr nannte sich der Verlag wieder schlicht nach seiner früheren Firmenbezeichnung und bot als xylographische Kunstanstalt die Herstellung von Druckstöcken für illustrierte Journale und Prachtwerke an. Die Qualität der von G. Heuer & Kirmse gelieferten Bild-Vorlagen wurde geschätzt, die Kunstdrucke des Verlags auf Ausstellungen mit Preisen ausgezeichnet. Sich als Bismarck-Verlag zu profilieren, gelang dem Unternehmen allerdings nicht. Die *Illustrierte Rundschau für Bismarck-Biographie, Deutsche Geschichte und Leben* ist über das erste Heft nicht hinausgekommen.

Welchen der Prospekte Fontane für sein Manuskript *Melusine von Cadoudal* verwendet hat, ist nicht klar. Zugesandt bekam er ihn sicher direkt vom Verlag als einer der Beiträger der Zeitschrift. Das Blatt ist in zwei Teilen im Manuskript St 6 überliefert, allerdings ist es nicht vollständig, am oberen Rand fehlt ein Streifen, sauber mit der Schere abgeschnitten, und am linken Rand ist eine Risskante zu erkennen.

10. Auch dieser Brief, den Fontane am 22. Mai 1895 schreiben wollte, wurde nach wenigen Zeilen abgebrochen. Offenbar ging es um eine Korrekturfahne, die Fontane aus Leipzig von der Offizin W. Drugulin zugeschickt bekam, wo die Zeitschrift *Pan* gedruckt wurde. An wen sich dieses Schreiben richten sollte und ob es schließlich abgeschickt wurde, war nicht zu ermitteln. Am selben Tag sandte Fontane Otto Brahm ein nicht näher bezeichnetes »Scriptum«, »weil es nicht [zu] schicken vielleicht etwas zierig aussehen könnte«. ²²

11. Es ist nicht bekannt, ob Fontane der Einladung von Otto Brahm zu der Lesung am 22. April 1895 folgte, auch nicht, wer dort las. Die Inszenierung

von Wolzogens *Lumpengesindel*, die am 20. April 1895 Premiere feierte, wurde von Paul Schlenther als beste Aufführung gelobt, »die wir seit Monaten im Deutschen Theater gesehen haben«²³. Hedwig Pringsheim war weniger begeistert, wie sie in ihrem Tagebuch festhielt. Das Stück wurde 1891 in der Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* abgedruckt, wo Fontane es las, und 1892 im Wallnertheater uraufgeführt. Die Buchausgabe erschien 1892 im Verlag F. Fontane & Co. Seine bei der Lektüre gewonnenen Eindrücke teilte Fontane Wolzogen am 2. Februar 1892 brieflich mit.

12. Gustav Dahms, Schriftführer des *Vereins Berliner Presse*, zeichnete für dieses gedruckte Veranstaltungsprogramm verantwortlich. Es wandte sich an die Vereinsmitglieder, die eingeladen waren zu einer Besichtigung des Reichstags am 30. Dezember 1894, einer Neujahrstafel am 2. Januar 1895 und einem Winzerfest des *Deutschen Schriftsteller-Verbandes* am 3. Januar 1895. Außerdem informierte das Blatt darüber, dass zwei langjährige Vereinsmitglieder Ende 1894 festliche Jubiläen feiern konnten, Ludwig Pietsch, der am 25. Dezember seinen 70., und Fontane, der am 30. Dezember seinen 75. Geburtstag beging. Beide wurden an ihren Ehrentagen mit Ehrentiteln ausgezeichnet. Fontane erhielt sein Ehrendoktor-Diplom schon einige Tage zuvor am 21. November ausgehändigt. Der kleine Druck wird also gewiss einige Tage vor dem 30. Dezember versandt worden sein, obwohl darin dieses Datum als bereits zurückliegend erwähnt wird.

13. Die Zuschriften auf die gemeinsame Umfrage des *Mercure de France* und der *Neuen deutschen Rundschau (Freie Bühne)* wurden 1895 in beiden Zeitschriften parallel veröffentlicht. Der Text der Umfrage, der hier fehlt, weil Fontane das Blatt zertrennt hat und der zweite Teil nicht überliefert ist, entspricht zweifellos dem publizierten Umfragetext: »Toute politique mise de côté, êtes-vous partisan de relations intellectuelles et sociales plus suivies entre la France et l'Allemagne, et quels seraient, selon vous, les meilleurs moyens pour y parvenir?«²⁴

Zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens beider Länder äußerten sich zu dieser Frage, darunter August Bebel, Michael Georg Conrad, Felix Dahn, Moritz von Egidy, Ludwig Fulda, Ernst Haeckel, Max Halbe, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier, Friedrich Spielhagen, Bertha von Suttner, Ernst Wichert und Bruno Wille. Eine Zuschrift von Fontane war nicht darunter, obwohl Oskar Bie, seit 1894 leitender Redakteur der *Neuen Deutschen Rundschau*, Fontane das Schreiben des *Mercure* vom 30. Januar 1895 am 5. Februar 1895 persönlich zugeschickt hatte. Es wurde halbiert und landete auf dem Papierstapel, obwohl auf der Rückseite des halben Blattes nur noch eine halbe Seite frei war, auf der Fontane notierte: »Leitmotiv und daß das Kleine bestimmt sei zu Großem zu führen. Wer das Leben im Lichte der allein maßgebenden Erkenntniß be-

trachte, finde dies immer neu bestätigt. Eine Fülle von Trost und Erhebung liege darin.«

Das Gros der beteiligten Autoren, die sich zu der Umfrage äußerten, war sich der gemeinsamen Verantwortung der Vertreter von Wissenschaft und Kultur beider Nationen bewusst und bejahte, trotz der nach wie vor verhärteten politischen Situation, eine Annäherung beider Länder. Auf bewundernswerte Weise hat August Bebel die Problematik in seinem Statement beschrieben. Wilhelm Förster erläuterte seine mit dieser Umfrage verbundenen Hoffnungen: »Die Probleme der politischen, der wirtschaftlichen und vor allem der ethischen Einigung der Menschenwelt sind jetzt so drängende und gewaltige, dass alle Mann« an diese Arbeit gerufen werden müssen.«²⁵ Gerhart Hauptmann antwortete dagegen schlicht: »Ich kann auf Ihre Frage keine Antwort geben [...] ich weiss keine.«²⁶ Aber es gab hüben wie drüben auch einige chauvinistische und nationalistische Stellungnahmen, etwa die von Felix Dahn. Der seit 1869 in Paris lebende polnische Schriftsteller, Kritiker und Übersetzer Téodor de Wyzewa, von dem in Heft 113 der *Fontane Blätter* das Vorwort zur ersten französischen Übersetzung von *Kriegsgefangen* zu lesen ist, antwortete auf die Umfrage:

Nein, ich glaube nicht, dass es für Frankreich irgend einen Vortheil bedeuten würde mit Deutschland nähere geistige Beziehungen zu pflegen. Ich sehe absolut nicht was Frankreich daran gewinnen würde, da doch jetzt Herr Sudermann bei uns so berühmt ist als in Berlin, da unsere Opern-Theater sich um das *Hänsel und Gretel* des Herrn Humperdinck streiten, da Wagner, Nietzsche und Herr Theodor Fontane uns vertraut geworden sind und der Ruhm des Herrn Hauptmann in Paris gerechtfertigt wurde. Es giebt wohl noch die Romane des Herrn Holländer und die Novellen des Herrn Hermann Bahr, die wagner'schen Opern des Herrn Richard Strauss, die satanischen Gedichte des Herrn Fuchs, die Allegorien des Herrn Stuck und die Vaudevilles des Herrn Blumenthal: aber das alles, ich versichere Sie, ist schon unterwegs zu uns herüber zu kommen, ohne dass wir uns um die besten Mittel zu bekümmern hätten, es zu holen.

Dagegen sehe ich sehr klar, wieviel Schaden der deutsche Einfluss dem französischen Geist schon zugefügt hat, seit den zwanzig Jahren, in welchen er frei, beständig und unermesslich über uns herrscht. Dieser Einfluss hat ihm beinahe seine kostbarsten Tugenden, das Bedürfniss nach Ordnung und Klarheit geraubt, seinen Instinkt discreter Eleganz und diesen Geschmack der Formvollkommenheit, welcher sich täglich bei uns abschwächt. Ich möchte damit nicht die Originalität und die Grösse des germanischen Genies leugnen, besonders in seinem früheren Zustande, vor dem 1870 plötzlich durch die Einigung und die berliner Centralisation geschaffenen neuen Deutschland: ich behaupte aber, dass dieses Genie das entgegengesetzte des französischen ist, dass es

ihm schwierig wäre sich mit ihm auszugleichen, und dass unsere Künstler, und unsere Schriftsteller, weil sie es mehr als nöthig bewundert haben, schon zu sehr aus ihrer natürlichen Bahn abgelenkt sind. Sogar der Einfluss meines ruhmreichen Meisters Richard Wagner war auf unsere Musiker ein abscheulicher. Unsere Maler haben die Farbe verlernt: in der Provence, in Corsica malen sie *grau*, wie wenn sie in ihren Augen den Nebel von Bremen hätten. Und was die französische Sprache betrifft, sehn Sie, welches vernebelte und entfärbte Kauderwelsch man daraus zu machen auf dem Wege ist. Der deutsche Einfluss braucht wirklich unsere Ermuthigung nicht. Unsere Boulevards sind nunmehr nur noch eine Reihe von Wirthschaften, unsere Tabakhändler zieren ihre Schaufenster mit anzüglichen Bildern, wie ihre rechtsrheinischen Collegen; und die Mädchen selbst fangen in *Moulin Rouge* an, sich mit einer berliner Plumpheit und Geschmacklosigkeit zu kleiden; wenigstens war es vor drei Jahren so, als ich zuletzt die Gelegenheit hatte, sie zu sehn. Uebrigens bin ich überhaupt der Meinung, dass nie eine Nation daran gewonnen hat, mit einer anderen zu emsige Beziehungen zu pflegen. Wenn man zu Hause bleibt, kann man das Glück haben, sein Haus gut zu kennen und sich darin zu gefallen. Es war oft meine Aufgabe, dem französischen Publikum Menschen und Werke aus fremden Ländern vorzuführen: aber ich erinnere mich nicht, sie je anders denn als Merkwürdigkeiten vorgeführt zu haben, indem ich immer sorgfältig darauf aufmerksam machte, dass sie nicht bei uns zu Hause seien, und dass wir besseres zu thun hätten als sie nachzuahmen. Ich glaube, dass, wenn wir uns einige Wochen hindurch mit Herrn Strindberg und Herrn Sudermann unterhalten konnten, wir im Stande sind, in Frankreich ebenso willkommene Meister zu entdecken, welche noch dazu unsere Sprache sprechen; und wenn diese unserem Drang nach Neuheit nicht genügen, werden wir immer den Ausweg haben, ohne Frankreich zu verlassen, die Dichter der Provence Aubanel, Roumonille und Herrn Mistral zu entdecken. Ihre Werke werden uns eher an das erinnern, was der deutsche Einfluss im Begriff ist, uns vergessen zu lassen: die Wichtigkeit des Lichtes, den Reiz der Farbe, und die Vollendung eines schönen Styles.²⁷

14. Seinen Brief vom 21. Februar 1895 an Julius Rodenberg nutzte Fontane, um ein Kompliment über dessen Erinnerungen an Anton Rubinstein nachzuholen.²⁸ Der Herausgeber der *Deutschen Rundschau* berichtete darin u. a. über eine Tafelrunde mit John Everett Millais und Lawrence Alma-Tadema und deren Frauen, bei der sich Euphemia Chalmers Gray (1828–1896) offenbar auf einem Roundrobin mit ihrem Rufnamen Effie einschrieb.²⁹ Die Tochter des schottischen Rechtsanwalts George Gray war zweimal verheiratet. Ihre erste Ehe mit John Ruskin wurde wegen Nichtvollzugs annulliert.

liert. Seit 1855 war sie mit Millais verheiratet. Auch eine ihrer Töchter nannte sie Effie. Ein Roundrobin ist eine kreisförmige Liste von Namen. Wurden Unterschriften angeordnet wie die Speichen eines Rades, konnte man keinen Anführer erkennen. Die Bezeichnung soll eine Anglisierung von französisch *ruban rond* (»rundes Band«) sein. Der Abdruck von Fontanes Roman *Effi Briest* endete mit dem Märzheft von 1895.

15. Was Fontane von der Redaktion der Zeitschrift *Die Romanwelt* unter dem 10. September 1895 (der Poststempel ist nicht sicher lesbar) als Paket-sendung zugeschickt bekam, ließ sich nicht klären. War es der 2. Jahrgang der Zeitschrift, die seit September 1893 erschien? Otto Neumann-Hofer, der zugleich Herausgeber des *Magazins für Litteratur* war, versuchte den Autor auch für diese neue belletristische Wochenschrift zu gewinnen, die den Untertitel *Zeitschrift für die erzählende Litteratur aller Völker* trug. Weshalb schnitt Fontane die Adresse aus und klebte sie auf diese Weise, mit der bereits beschriebenen Seite nach oben, auf das letzte Blatt des Manuskripts von *Melusine von Cadoudal*? Ging es darum, die Anschrift aufzuheben – für eine mögliche Publikation des gerade entworfenen erzählerischen Werkes? Die überlieferte Korrespondenz gibt leider keine Auskunft.

Makulatur als inszenierte Aufbewahrung?

Die disparat in Manuskripten überlieferten Dokumente und Entwürfe sind wertvolle Nachlass-Materialien, die das Wissen über Fontanes Biographie, seine Korrespondenz und die Genese seiner Werke und Briefe ergänzen. Im vorliegenden Fall vervollständigen sie das Kaleidoskop der Überlieferung aus dem Frühjahr 1895 um bemerkenswerte Details. Diese Materialien sollten systematisch erfasst und ausgewertet werden. Das ist im Rahmen der genannten Arbeiten bereits in Teilbereichen geschehen, noch nicht aber im gesamten überlieferten Bestand der Manuskripte. Die vollständige Erfassung und Darstellung dieser Daten in den zentralen Datenbanken (Briefverzeichnis, Chronik) ist als Desiderat der Forschung benannt worden.

Gemeinsam ist diesen Materialien in der Regel, dass sie primär für den Papierkorb bestimmt waren und über die Makulierung einer sekundären Verwertung zugeführt wurden. Was Fontane letztendlich wirklich in den Papierkorb warf bzw. auf dem »Stapelplatz für Brennmaterial«³⁰ deponierte, was er für eine erneute Nutzung bereitlegte, darüber gibt es noch keine Untersuchungen. Auch ob die Verwendung von Makulatur zufällig geschah oder Bedingungen und Absichten erkennbar sind, ist noch nicht geklärt. Die Art und Weise, wie Fontane hier Absender und Adresse einer empfangenen Postsendung in ein Manuskript integrierte (Dok. 15, Bl. 23), lässt sich mit dem verständlichen Ziel, preiswertes Schreibmaterial zu gewinnen,

nicht hinreichend erklären. Denn es handelt sich nicht einfach um einen aufgeklebten Korrekturzettel. Die Rückseite des Aufklebers ist unbeschrieben, und er verdeckte auch keine verworfene, durch eine Vielzahl von Korrekturen unlesbar gewordene Textpassage. Ähnlich verhält es sich mit dem Blattfragment, das bereits die Zuschrift von Oscar Bie enthält (Dokument 13). Offenbar diente Fontanes Makulaturverwertung auch anderen Zwecken und war wenigstens in Teilen nebenher eine Form disparater Aufbewahrung von Dokumenten, die eigentlich nicht für die Archivierung bestimmt waren bzw. sich nicht dafür eigneten. Womöglich lassen sich sogar Interferenzen zwischen Vorder- und Rückseiten feststellen. Aber das sind Fragen, die nur mühsam und vielleicht überhaupt nicht zu beantworten sind. Die Konsequenz dieser Untersuchung liegt auf einer ganz einfachen Ebene: Erfassen, was da ist!

Interessant in dem hier dargestellten Zusammenhang ist der Artikel, den Fontane Otto Neumann-Hofer am 1. März 1895 für das *Magazin für Litteratur* schickte und den er anonym veröffentlichten wollte: »Meinen Namen, so relativ harmlos die Geschichte ist, möchte ich nicht drüber oder drunter setzen. So habe ich, als wirklich ›Gequälter‹, Torquato gewählt. Es handelt sich um die jetzige furchtbare Unsitte, jeden Tag um einen beliebigen Quark oder Blödsinn feierlich befragt zu werden. Ich kann mich nicht mehr davor retten. Seitdem ich den kleinen Artikel schrieb, sind schon wieder drei Anfragen eingetroffen. Sie werden wohl auch darunter zu leiden haben.«³¹ Der Artikel erschien weder im *Magazin für Litteratur* noch in der *Romanwelt*, sondern in der Zeitschrift *Neue deutsche Rundschau (Freie Bühne)*.³² Er liest sich wie ein Kommentar zu der im Manuskript *Melusine von Cadoudal* überlieferten Korrespondenz Fontanes aus dem Frühjahr 1895, weshalb er hier noch einmal in Gänze abgedruckt wird:

WIE DENKEN SIE ÜBER RUSSLAND? Ein Nothschrei von TORQUATO.

»Wie denken Sie über Russland?« – so lautete vor Jahren der Titel eines oft aufgeführten kleinen Lustspiels, das, neben andrem, auch darauf hinauslief, das Lächerliche solcher Frage zu veranschaulichen.³³ Aber dies altkomische »wie denken Sie über Russland«, ist neuerdings eine Frage voll tiefen Ernstes geworden, verglichen mit den auf Antwort abzielenden Prozeduren, denen die sogenannten »führenden Geister der Nation« jetzt tagtäglich unterworfen werden.

»Wie denken Sie über Russland?« Offen gestanden, ich weiss es nicht; aber inmitten meines *Nichtwissens*, kann ich doch allenfalls versichern: »ich finde es zu gross oder zu klein; es ist das Land der Knute, darum bin ich dagegen, es ist das Land des *Caviar*, darum bin ich dafür.« Eine gewisse

Möglichkeit der Beantwortung ist also in dieser Russlandsfrage immer noch gegeben, während das Wesen der jetzt so beliebten, von grossen Redaktionen ausgehenden brieflichen Anzapfungen darauf hinausläuft, dass Fragen gestellt werden, die gar nicht zu beantworten sind oder wenn sie beantwortet werden, eine meist schon vorhandene Confusion nur noch steigern. Seit etwa 4 Wochen sind elf derartige »Bitten um Aufschluss« an mich und sehr wahrscheinlich auch an die übrigen »führenden Geister deutscher Nation« ergangen, Fragen, die wenn ich in starker Ueberschätzung meines Könnens ihre Beantwortung versucht hätte, mir – unter Hinzurechnung der beinah täglich sich einstellenden Autographensammler und ganz besonders auch der immer mit »bitte, bitte« kommenden kleinen Albumfräuleins – die ganzen inzwischen vergangenen 4 Wochen wegstibizt haben würden.

Eine dieser Anfragen, die, wie ich im Uebrigen gerne zugestehe, durchaus vernünftig und was ebenso wichtig ist, auch nicht compromittirenden Inhalts war, lautete dahin: »welche Berliner Bürger sollen in der Sieges-Allee aufgestellt werden?« Gut. Aber diese Frage, so vernünftig und gerechtfertigt sie ist, – ihre Beantwortung ist eine grosse Arbeit. Von Kurfürst Friedrich dem Ersten an, durch fast fünf Jahrhunderte hin festzustellen, welche Berliner Bürger jeweilig die »Eigentlichsten« gewesen sind, – so lohnend und dankenswerth dies ist, so schwierig ist es und repräsentirt alles in allem eine Frage, deren Lösung sich überhaupt nur sehr wenige Personen unterziehen können. Es ist eine Aufgabe, die wochenlange ernste Arbeit von besonders beanlagten Fachleuten (die ganz gewöhnliche, meist sehr prosaische »Stadtkunde« reicht dazu nicht aus) verlangt. Ist es nun nicht eine starke Zumuthung, solche Beisteuer – gleichviel ob es sich um eine vernünftige oder nicht-vernünftige Frage handelt – immer wieder und wieder zu verlangen? Ist die Stellung deutscher Schriftsteller eine solche, dass sie sich solcher Liebesthat zum Besten geschäftskluger Redaktionen und zur Neuigkeitsbefriedigung eines verehrlichen Publikums immer wieder hingeben können, auch wenn sie möchten? Ich finde, dass in diesem Punkte durchaus Wandel geschafft und beispielsweise in der hier herangezogenen, unsre Sieges-Allee betreffenden Angelegenheit eine Vertrauensperson, oder auch mehrere, ausgewählt und jedem einzelnen Ausgewählten für seinen Rath ein ziemlich hohes Honorar gezahlt werden müsste, wie man einem Spezialarzt in einem schwierigen Falle, den nicht jeder entscheiden kann, ein hohes Honorar zahlt. Warum sind immer arme Schriftsteller zur Abonnenten- und Einnahmevermehrung Anderer da? Im Uebrigen verwahre ich mich dagegen, dass ich persönlich nach solcher Honorarernte begierig sei, bin vielmehr umgekehrt gern bereit, mich in einem alljährlich *einmal* (aber nicht öfter) wiederkehrenden Ernstfalle für die blosse Ehre des Ausgewählterdens eigens noch bedanken zu wollen. Aber elf Zeitungsanfragen in vier Wochen, *das* ist zu viel, *das* ist eine Epidemie, gegen die Billigkeitsge-

fühl und gesunder Menschenverstand als eine Art Gesundheitsamt einschreiten müssen.

Um zu zeigen, was einem alles zugemuthet wird, stehe hier zum Schluss noch die zuletzt an mich ergangene Frage. »Was ist ihre Meinung über Professor Litzmanns Ausspruch: dass das Urtheil der Nachwelt über jeden im politischen oder literarischen Leben eine Rolle spielenden Zeitgenossen wesentlich mitbestimmt wird durch das grössere oder geringere Verständniss, dass er Bismarck entgegengebracht hat.« Das ist denn doch, neben manchem andrem, auch eine sehr kitzliche Frage. Goethe (so viel mag hier zur Sachen stehn) ist Gott sei Dank Goethe gewesen und geblieben, auch ohne sich um politische Dinge gekümmert zu haben. Ich meinerseits bin durchaus dafür, *dass* man sich darum kümmert. Aber wenn es Einer *nicht* thut und im Uebrigen Goethe ist, so kann er sich das Nichtdrumkümmern leisten. Politik ist viel, aber nicht alles.

Anmerkungen

Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz danke ich für die Erlaubnis zur Publikation der Texte und Abbildungen aus dem Manuskript *Melusine von Cadoudal*, Georg Wolpert für die Abbildung aus der *Illustrierten Rundschau Bismarck*, Wolfgang Rasch für Rat und Anregungen zu diesem Aufsatz.

1 W. E. Rost: *Der alte Fontane hält Rilke für eine Dame*. In: *Die Literarische Welt*. Berlin. Nr. 45, 4.11.1932, S. 4.

2 Hans-Friedrich Rosenfeld: *Erfahrungen mit Fontanebriefen. Ein kleiner Beitrag zur Geschichte unseres Faches*. Weiden 1992. – Ders.: *Vom Schicksal Fontanescher Briefentwürfe*. In: *Euphorion*, Bd. 86, Heft 1, 1992, S. 90–106.

3 Christel Laufer: *Vollständige Verzeichnung und Erschließung der Werkhandschriften »Unwiederbringlich«, »Effi Briest«, »Der Stechlin«*. Berlin 1973.

4 Theodor Fontane: *Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays*. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Berlin, Boston 2016. Bd. 1: Texte, Bd. 2: *Kommentare*.

5 Wolfgang Rasch: *Rudimente des Briefverkehrs Fontanes in seinen Werkhandschriften – Beispiel und Befund*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Andreas Köstler (Hrsg.): *Fontanes Briefe im Kontext*. Würzburg 2019, S. 71–90.

6 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Nachl. Theodor Fontane, St 53 (von 1973–2013 Dauerleihgabe im Theodor-Fontane-Archiv).

7 Ebd., St 6.

8 Theodor Fontane an August von Heyden, 27.2.1895. In: HFA IV, 4. 1982, S. 428.

9 Vgl. Klaus-Peter Möller: *Die Verlagsverträge im Theodor-Fontane-Archiv*. In: *Fontane Blätter* 68 (1999), S. 29–72 sowie (70) 2000, S. 63–64.

10 TFA: G 2,8, Bl. 45v.

11 Vgl. Klaus-Peter Möller: *Kost-Häppchen für Preißball-Schönheiten und Pensionsfräuleins – Sinnsprüche nach Gracian auf Alumbüchlein Theodor Fontanes*. In: *Autographensammler*. Münster. [Heft] 3, 2012, S. 26–29.

12 *Siebenter Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 erfolgte Überweisung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien sowie der Wiener Stadt- und Landesbibliothek an den Gemeinderatsausschuss für Kultur und Wissenschaft, Stadtssenat, Gemeinderat*. Wien, 1. Dezember 2006. https://www.wienmuseum.at/fileadmin/user_upload/PDFs/Restitutionsbericht_2006.pdf (Abrufdatum: 18.11.2021).

13 www.zvab.com (Abrufdatum: 13.10.2022).

14 Theodor Fontane an Friedrich Holtze, 16.3.1895. In: HFA IV, 4. 1982, S. 434. Fontanes Brief an Holtze, 22.3.1895 ebd., S. 438–439.

15 *Bismarck im Urtheil seiner Zeitgenossen*. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Bd. 47, Nr. 14, 6. April 1895, S. 210–218.

16 Theodor Fontane an Gustav Karpeles, 3.4.1895. In: HFA IV, 4. 1982, S.442–443.

- 17 Gustav Karpeles: *Theodor Fontane und Henryk Sienkiewicz*. In: *Der Zeitgeist*. Beiblatt zum *Berliner Tageblatt*, 48, 27. November 1905.
- 18 Leipzig DBSM Bö-GR/H/1704, 20.4.1882.
- 19 G. Heuer & Kirmse: Annonce 6884. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 35, 11. Februar 1895, S. 775 u. ö.
- 20 G. Heuer & Kirmse: Annonce 9891. In: Ebd., 50, 28. Februar 1895, S. 1126.
- 21 G. Heuer & Kirmse: Annonce 12905. In: Ebd., 65, 19. März 1895, S. 1536.
- 22 TFA: Da 685.
- 23 PS: *Im Deutschen Theater ...* In: *Vossische Zeitung*, 185, 21. April 1895, Morgen-Ausgabe, 1. Beilage.
- 24 Anonym: *Notre enquête franco-allemande*. In: *Mercure de France* Bd. 13, Jan.–März 1895, S. 373–374. Die Ergebnisse der Umfrage sind abgedruckt in Bd. 14, April–Juni 1895, S. 1–65 sowie S. 235–236.
- 25 Wilhelm Förster: *Die Verständigung der Kulturvölker*. In: *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)*. 6. Jg., 1895, S. 407.
- 26 Zit. n. *Deutsch-Französische Annäherung. Eine Umfrage bei Deutschen und Franzosen*. In: *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)*. 6. Jg., 1895, S. 286.
- 27 Theodore de Wyzewa. In: Ebd., S. 300–301.
- 28 Julius Rodenberg: *Meine persönlichen Erinnerungen an Anton Rubinstein. Nebst Briefen*. In: *Deutsche Rundschau*, Bd. 82, Januar–März 1895, S. 242–262.
- 29 Ebd., S. 257.
- 30 Theodor Fontane an Hans Sternheim, 26. August 1896. In: HFA IV, 4. 1982, S. 587.
- 31 Theodor Fontane an Otto Neumann-Hofer, 1. März 1895. In: HFA IV, 4. 1982, S. 428.
- 32 *Wie denken Sie über Russland? Ein Nothschrei von Torquato*. In: *Neue Deutsche Rundschau*. Berlin. [Heft] 4 [April], 1895, S. 413–414. – Vgl. NFA 21/2. 1974, S. 465.
- 33 Gustav von Moser: *Wie denken Sie über Rußland? Lustspiel in 1 Akt*. Berlin: Bloch 1861. (Eduard Bloch's Dilettanten-Bühne 43). Fontane hat als Theaterkritiker mehrfach Stücke des beliebten Bühnenschriftstellers rezensiert. Seine Kinder führten die Komödie am 19. November 1876 auf.

Freie Formen

Fontane-Wissenschaftspreis für herausragende Verdienste um die Erforschung von Werk und Leben Theodor Fontanes 2022. Laudatio auf Eda Sagarra

Johann Holzner

Es war eine einhellige Entscheidung der Jury: Der vom Theodor-Fontane-Archiv der Universität Potsdam gemeinsam mit der Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theodor-Fontane-Archivs am 200. Geburtstag des Namensgebers neu eingerichtete »Fontane-Wissenschaftspreis für herausragende Verdienste um die Erforschung von Werk und Leben Theodor Fontanes«, der weiterhin alle drei Jahre verliehen werden soll, wird 2022 Frau Professorin Dr. Eda Sagarra zuerkannt.

Der Preis geht damit an eine Fontane-Expertin, die in vielfacher Hinsicht anknüpft an die viel gerühmten Arbeiten von Charlotte Jolles, die unter zahlreichen anderen Auszeichnungen 1998 den Fontane-Preis für Literatur der Stadt Neuruppin erhalten hat, und von Gotthard Erler, dem renommierten Lektor, Editor und Fontane-Forscher, der 2019 an dieser Stelle mit dem ersten Fontane-Wissenschaftspreis geehrt worden ist. Der Preis geht an eine Expertin, die sich über ein halbes Jahrhundert intensiv und mit nie nachlassender Leidenschaft mit Fontane beschäftigt hat, und zwar von allem Anfang an im Kontext der Geschichte und der europäischen Literaturen des 19. Jahrhunderts und die gerade deshalb, weil sie die deutschen, namentlich die preußischen Zustände immer vor dieser größeren Kontrastfolie betrachtet, der Fontane-Forschung ungemein gewichtige Erträge zugeführt hat.

Ertragreiche wissenschaftliche Arbeiten: Sie sind gleichzeitig, kein Wunder, wenn man weiß, von welchen Traditionen Eda Sagarra herkommt, nie überlastet mit modischem, schick-diskursorientiertem, genauer gesagt: vornehmlich auf Karriere schielendem Fachwortgeklingel, vielmehr stets spannend und geradezu kurzweilig-fesselnd zu lesen, nicht zuletzt, weil sie sich ganz entschieden von jedem weltanschaulichen und literaturtheoretischen Dogmatismus fernhalten. Der alte Dubslav von Stechlin wird in diesen Forschungsarbeiten nicht zufällig mehr als einmal zitiert: »Unanfechtbare Wahrheiten giebt es überhaupt nicht, und wenn es welche giebt, so sind sie langweilig.«¹

Eda Sagarra, 1933 in Irland geboren, hat in Dublin, Freiburg im Breisgau und Zürich studiert und ihre Studien mit einer Dissertation über Hugo von Hofmannsthal an der Universität Wien abgeschlossen. Nach einer Dozentur an der Universität Manchester, die sie seit 1958 innehatte, und aufgrund einer Publikation, die bis zum heutigen Tag ein Standardwerk der Literaturwissenschaft geblieben ist, *Tradition und Revolution. Deutsche Literatur und Gesellschaft 1830 bis 1890* (München 1972), erhält sie einen Ruf auf eine Germanistik-Professur am Trinity College Dublin (1975), auf eine Lehrkanzel (um hier die in katholischen Gebieten nach wie vor gebräuchliche Bezeichnung zu verwenden), an der sie nahezu ein Vierteljahrhundert bleiben sollte. – Zum Abschied wurde ihr zu ihrem 65. Geburtstag eine Fachtagung gewidmet, deren Thema schon immer ihr zentraler Spezialbereich gewesen und bis zum heutigen Tag geblieben ist: *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Mehr als 40 Beiträge von Kolleginnen und Kollegen aus Irland, England, aus den USA und aus dem gesamten deutschsprachigen Raum des danach erschienenen Sammelbandes² dokumentieren das Ansehen, das Eda Sagarra in der Fachwelt genießt, aber auch die Weite und Vielfalt ihrer Forschungsschwerpunkte: Geschichtskonstruktionen, Gedächtniskultur, Poetik und Repräsentation, Geschlechtsspezifische Perspektiven, Literatur- und Kulturtheorie, schließlich noch deutsch-irische und deutsch-englische Beziehungen. Immer mittendrin, zentral: Theodor Fontane.

Die nationalstaatlich orientierte Germanistik ist Eda Sagarra immer fremd geblieben. In einer Zeit, in der an vielen Universitäten noch von vier deutschsprachigen Literaturen die Rede gewesen ist, beobachtet sie die Literaturen der diversen Regionen schon konsequent eingebunden in den europäischen Gesamtzusammenhang und fest verankert in der Entwicklung der Sozialgeschichte. Diese angelsächsische Optik zeichnet bereits ihr Buch über die *Deutsche Literatur und Gesellschaft 1830 bis 1890* aus. Ausführlich werden zunächst einmal die politischen und sozialen Verhältnisse in der Ära vor 1848 erörtert: die Gesellschaftsstruktur, die Rolle der Zensur, die Bedeutung der Landesgrenzen innerhalb des Deutschen Bundes, das Erziehungswesen und vieles andere mehr; merkwürdig, obgleich alles dagegen sprach, wie ruhig sich die Deutschen verhielten, denkt Eda Sagarra zurück, anders als die Einwohner Frankreichs, Italiens, der Schweiz. Berichte amerikanischer und englischer Reisender bezeugen: Die Deutschen galten im Ausland als wohlgezogen, aber nicht gerade weltoffen. – 50 Jahre später hingegen war alles anders. Die industrielle Revolution, der Ausbau der staatlichen Verwaltung nach 1871 und der erleichterte Zugang zur höheren Bildung, die Bejahung der nationalen Einheit, kurz – die Rahmenbedingungen für die Entwicklung der bürgerlichen Kultur und für die Literatur wurden neu festgesetzt. Indem Eda Sagarra bedachtsam über die Lebensgewohnheiten der verschiedenen Bevölkerungsschichten in diesem schwierigen Jahrhundert berichtet, über die Einkommensunterschiede, über die diver-

sen Vorstellungen von der Rolle der Frau, über die Einstellungen zum Staat oder zu den Anliegen der Nachbarn, der Polen und der Tschechen zum Beispiel, über die Rolle der Juden, nicht zuletzt auch über die Kirchen (immer mit Blick auf das Viktorianische England im Hintergrund), wird der Blick auf die Besonderheiten der deutschsprachigen Literatur (im Kontext der englischen, französischen, italienischen und russischen Literatur) in einem bis dahin unerhörten Ausmaß geschärft.

Es ist darüber hinaus die Aufmerksamkeit auf das bemerkenswerte Detail, das gern übersehen wird, aber doch keinesfalls vernachlässigt werden sollte, was Eda Sagarra so sehr an Fontane schätzt und auch für die eigene Arbeit von ihm übernimmt – neben dessen zutiefst humaner Haltung und dessen Neigung zur Selbstironie, versteht sich. Ein unbestechlicher Blick einerseits, ein Blick auch hinter die schweren Vorhänge, die gewöhnlich vieles verdecken; andererseits der Verzicht auf Zumutungen, die vom Wesentlichen oft genug nur ablenken. Eda Sagarra hält es in ihren Büchern und Abhandlungen so wie Fontane in den *Wanderungen*, im Kapitel *Schloss Rheinsberg*, ganz ähnlich wie er dort seine Leserinnen und Leser führt, nämlich »gleich zum Besten, was es da gibt«, er »setzt sie an die richtige Stelle, richtet das Leserauge hierhin und dorthin, wo Sehenswertes ist, sagt ihnen, wie das so ist, geht mit der Zeit und Aufmerksamkeitsspanne seiner Leute einfühlsam um, sagt ihnen genau, was sie sich schenken können und begründet sein Urteil [...]«³

In ihrer *Stechlin*-Modellanalyse (München 1986)⁴ nimmt sie denn auch nicht nur die Hauptprotagonisten in den Blick, sondern das gesamte Figurenensemble, Figuren aus allen Ständen und Klassen; ist doch in diesem Roman ein möglichst vollständiges Bild der Gesellschaft angestrebt. Das ästhetische Vergnügen, das die Lektüre des Romans bereitet, kommt dabei nie zu kurz; aber die Zeichnung der politischen Institutionen, der Sozialstruktur, der Bezug zur Wilhelminischen Gesellschaft (vor dem Hintergrund der Erfahrungen, die England geboten hat – und zwar dem Autor ebenso wie Eda Sagarra), alle diese Phänomene, die mittlerweile doch eines Kommentars bedürfen, werden hier ebenso gründlich wie temperamentvoll erörtert.

Der Stechlin ist bekanntlich zunächst in der Familienzeitschrift *Über Land und Meer* erschienen. Derartigen Blättern, insbesondere dem konfessionellen Literaturbetrieb im gesamten deutschsprachigen Raum hat Eda Sagarra wiederholt eine bewundernswerte Aufmerksamkeit geschenkt. Arbeitsintensive aber zugleich unglaublich spannende Untersuchungen; ihre 1988 erschienene Studie über Ida von Hahn-Hahn und den katholischen Buchmarkt 1850–1878 beginnt denn auch wie eine Erzählung von Heinrich von Kleist:

Im Frühjahr 1850 wurde die literarische Welt in Deutschland durch die Nachricht erregt, daß die für ihre exzentrischen Auftritte schon be-

kannte Autorin, Gräfin Ida von Hahn-Hahn (1805–1880), zur katholischen Kirche übergetreten war, um bald darauf in einem französischen Kloster unterzutauchen. Aus einer Thais war sozusagen eine Magdalena geworden [...].⁵

Die Literaturwissenschaft hat sich lange gesträubt, sich mit Büchern wie jenen von Ida von Hahn-Hahn und mit dem Markt, den sie beherrscht haben, zu beschäftigen; hat doch schon Joseph von Eichendorff derartiger »Salon-Poesie der Frauen«⁶ scheinbar ein für allemal das ihr zustehende Urteil gesprochen. Eda Sagarra aber registriert, wie diese Bücher in den katholischen Leihbüchereien noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verzeichnet bleiben, welche Rolle sie in den Listen des Borromäusvereins (und damit noch lange in den diversen Volks- und Pfarrbibliotheken) spielen; und sie schlägt sogar hin und wieder gerne nach in den verschiedenen Volks- und Dienstbotenkalendern: Was da doch alles salonfähig war oder als salonfähig bezeichnet wurde, was da an Diskursen zu sozialen Konflikten, zu Themen wie Staatstreue, Vaterlandsliebe, Antisemitismus oder Ultramontanismus ablief ..., das alles nämlich vermittelt erst angemessen den Rahmen, auf den, wie Eda Sagarra immer wieder nachweist, auch Fontane reagiert: dabei in den autobiographischen Schriften oft durchaus so, dass sich der Eindruck festsetzen kann, er teile in vielem die Ansichten seiner Umgebung; in seinen Romanen hingegen wesentlich differenzierter, denn sie verweisen eben doch auf ein eklatant komplexes, verschlungenes System von Zeichen und Andeutungen, das dafür sorgt, dass sie sich zu Zeitromanen erweitern, die alle Krisen des 19. Jahrhunderts mit Argusaugen verfolgen.

Dass Eda Sagarra in ihren diesbezüglichen Studien zur deutschen Mentalitätsgeschichte wiederholt auf die Rolle der Jesuiten zu sprechen kommt, ist übrigens nicht weiter verwunderlich. Es dürfte genügen, hier an eine Anekdote zu erinnern, die John Banville vor kurzem erst überliefert hat, in seinem Buch *Spaziergänge durch Dublin*. Dort berichtet er, einer seiner Freunde hätte eines Tages einen Lehrer aus jener Jesuitenschule getroffen, die seinerzeit schon James Joyce besucht hatte, und er hätte, ziemlich unvorsichtig, diesen Priester auf den wohl berühmtesten Schüler seiner Einrichtung angesprochen. Banville: »Die Folge war ein jähes, zentnerschweres Schweigen, das der ehrwürdige Pater schließlich brach, indem er sich räusperte, zur Decke hinaufsah und murmelte: »Ach ja, der Joyce. Nicht unbedingt einer unserer Erfolge.«⁷

Die Perspektive! Unermüdlich betreibt Eda Sagarra das keineswegs luxuriöse Geschäft der akkuraten Darstellung aller Perspektiven der Erzähler sowie der Figuren Fontanes. Nicht zuletzt mit Blick auf die konstant brisante Frage des Antisemitismus in seinem literarischen Werk. Vieles, was Ruth Klüger in ihrem Aufsatz über *Die Leiche unterm Tisch* attackiert hat, kann Eda Sagarra deshalb »als Zeitkommentar in Form von personifiziertem Vorurteil«⁸ ausweisen – um damit in vornehmer Manier und doch glas-

klar der schrillen Polemik die Spitze zu brechen; so in ihrer Abhandlung über *Intertextualität als Zeitkommentar* (1998), einem Aufsatz zu Fontane, Gustav Freytag und Thomas Mann, in dem sie am Ende (was in unserer Disziplin ja nur höchst selten vorkommt) aber auch eine eigene, ältere Studie über den *Stechlin* (die sie etliche Jahre früher, 1979, in der Festschrift für Charlotte Jolles publiziert hat) selbstkritisch unter die Lupe nimmt. – »Sicherheit is nich«; auch Fontanes berühmten Brief an Emilie vom 28. Mai 1870 hat sich Eda Sagarra offensichtlich in ihr Stammbuch geschrieben.

Fontane ist und bleibt nicht zuletzt deshalb ihr Gradmesser. In einem Aufsatz über skurrile Bildergeschichten von Wilhelm Busch im Kontext der antikatholischen und antijüdischen Propaganda im Kaiserreich, in einer mustergültig gründlichen Untersuchung, die Eda Sagarra in der Festschrift für Viktor Žmegač (1999) publiziert hat⁹, kommt sie nicht zufällig immer wieder auf die Maßstäbe zurück, die aus ihrer Sicht gerade Fontane gesetzt hat – wie kein anderer Autor seiner Ära.

Die gute alte Zeit. »Unvermeidliches?« In seiner Plauderei über *Moderne Reisen* liefert Fontane eines der frühesten Zeugnisse der Kritik des Massentourismus. Er beobachtet, wie sich Wirte, Mietskutscher und Reiseleiter darauf einstellen und konstatiert trocken: »Vielfach reine Wegelagererei.«¹⁰ Die gute alte Zeit entdeckt er nur mehr in den englischen Romanen um und nach 1800, konkret auch in den Gestalten von Walter Scott:

Es gab nichts Liebenswürdigeres als solchen englischen Landlord, der in heiterer Würde seine Gäste auf dem Vorflur begrüßte und mit der Miene eines fürstlichen Menschenfreundes seine Weisungen gab. Er vertrat jeden Augenblick die Ehre seines Standes. Er war nicht dazu da, um in den drei Reisemonaten reich zu werden, still und allmählich sah er sein Vermögen wachsen und gab dem Sohne ein Eigentum, das er selbst einst vom Vater empfangen hatte. Er waltete seines Amtes aus gutem Herzen und guter Gewohnheit. Er war wie ein Patriarch; sein Gasthaus eine Zufluchtsstätte, ein Hospiz.¹¹

Es ist selbstverständlich, dass Fontane nach dieser überdrehten Eloge nicht umhinkann, sich selber in die Parade zu fahren. Liebenswertes ist ihm denn doch nicht nur in alten Büchern begegnet. – Aber Liebenswertes als die Wissenschaftspolitikerin Eda Sagarra, die in aller Welt höchst geschätzte Gutachterin, die streitbare Verfechterin des Gedankens, dass die europäischen Universitäten auch weiterhin als Bildungs-, Reflexions- und Einmischungsinstanzen und nicht bloß als Ausbildungsinstitutionen bestehen sollten, Liebenswertes als diese ausgewiesene Expertin in allen Bereichen der Literatur und der Literaturwissenschaft, die, noch einmal Fontane zu zitieren, jeden Augenblick die Ehre ihres Standes vertritt, ist in der Tat nicht vorstellbar.

In dem hier schon wiederholt erwähnten Buch über *Tradition und Revolution* wechselt Eda Sagarra einmal, ein einziges Mal ganz unvermittelt aus

dem Tempus des Erzählens in das Tempus der besprochenen Welt, also ins Präsens. Die Rede ist in dieser Passage von Touristen, und zwar von Menschen, die Wien besuchen und »diese Stadt als eine Stätte unbeschwerter Frohsinns« erleben. Weiter heißt es dann: »Aber der nüchterne Wirklichkeitssinn und der bittere Spott, die sich bei den meisten Wienern hinter einem Mantel liebenswürdiger Herzlichkeit verbergen« [Präsens], wären doch immer schon gerechtfertigt gewesen aufgrund der bestehenden, von der Stadtverwaltung umsichtig gesicherten Lebensbedingungen.¹² – Ob das alle Menschen so sehen und unterschreiben würden, die in Wien leben oder wenigstens zeitweise in der Stadt gelebt haben, sei dahingestellt. Ganz sicher ist dagegen, dass sich in der Perspektive, die ein so schönes Licht wirft auf die österreichische Metropole, eine Mischung aus Vertrautheit mit der Realität, Subjektivität und vor allem Liebenswürdigkeit verrät. Es ist dies eine Perspektive, die auch die Beschäftigung mit Literatur auszeichnet, wie sie Eda Sagarra in unnachahmlicher Manier beherrscht: Wie sie versucht, die Relektüre von Autorinnen und Autoren zu befördern, die aus ihrer Sicht von der Literaturgeschichte nicht immer gerecht behandelt worden sind, Ludwig Tieck zum Beispiel oder auch Karl Gutzkow, im Besonderen die österreichischen »Meister des Unausgesprochenen« Grillparzer und Stifter. Wie sie hin und wieder in den Subtext ihrer Darstellung Handlungsanweisungen einstreut, die an die Adressen aller Instanzen der Literaturförderung gerichtet sind; so berichtet sie z. B. über Gottfried Keller, seine ersten Gedichte schon hätten die Zürcher Stadtväter bewogen, ihm ein zweijähriges Reisestipendium für Deutschland zu gewähren:

In dieser Unterstützung und auch in ihrer späteren Förderung Kellers zeigten sie eine ungewöhnliche Weitsicht und bewunderungswürdige Folgerichtigkeit, denn Keller entwickelte sich langsam, und es gab zunächst wenig Anzeichen dafür, daß sich die Auslagen seiner sparsamen Mitbürger in seinem Falle lohnen würden.¹³

Wie sie auch, um endlich wieder zu Fontane zurückzukommen, die Bedenken nicht weniger Germanisten, der Autor der *Effi Briest* sei doch letztlich ein »Leichtgewicht« gewesen, entschieden zurückweist, indem sie zum einen seine einzigartige Position unter den deutschen Erzählern seiner Zeit darlegt und zum andern seine Bedeutung im Rahmen der Geschichte des europäischen Realismus unterstreicht!

Anmerkungen

1 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2001, S. 8.

2 *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Frühwald. Hrsg. von Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin. Tübingen 2000.

3 Eda Sagarra: *Dichtung und Wirtschaft bei der Romantisierung einer Landschaft*. In: »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 2003, S. 213–227, hier S. 224.

4 Eda Sagarra: *Theodor Fontane: »Der Stechlin«*. München 1986 (Text und Geschichte 20).

5 Eda Sagarra: *Gegen den Zeit- und Revolutionsgeist. Ida Gräfin Hahn-Hahn und die christliche Tendenzliteratur im Deutschland des 19. Jahrhunderts*. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Zweiter Band: *19. und 20. Jahrhundert*. München 1988, S.105–119, hier S.105.

6 Auf dieses Verdikt verweist schon Eda Sagarra in dem eben zitierten Aufsatz.

7 John Banville: *Spaziergänge durch Dublin*. Mit Fotos von Paul Joyce. Aus dem Englischen von Christa Schuenke. Köln 2019, S.229.

8 Eda Sagarra: *Intertextualität als Zeitkommentar. Theodor Fontane, Gustav Freytag und Thomas Mann oder Juden und Jesuiten*. In: *Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des Internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997*. Hrsg. von Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger, Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M. 1998 (Thomas-Mann-Studien, Bd. 18), S. 25–47, Zitat S. 45.

9 Eda Sagarra: »Der neue krumme Teufel der Kulturkampfzeit«. *Der Jesuit Pater Filucius von Wilhelm Busch im Zeitkontext*. In: Marijan Bobinac (Hrsg.): *Literatur im Wandel. Festschrift für Viktor Žmegač zum 70. Geburtstag*. Zagreb 1999 (Zagreber Germanistische Beiträge, Beiheft 5), S.119–129.

10 Theodor Fontane: *Modernes Reisen. Eine Plauderei* (1873). In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 19. *Von vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten*. 2007, S. 9.

11 Ebd.

12 Eda Sagarra: *Tradition und Revolution. Deutsche Literatur und Gesellschaft 1830 bis 1890*. München 1972, S. 88.

13 Ebd. S. 309.

Theodor Fontane als Lebensgefährte. Oder: Mein Leben mit Fontane. Dankesrede zur Verleihung des Fontane- Wissenschaftspreises 2022

Eda Sagarra

»[...] überall bin ich darauf ausge-
wesen, *mehr das Menschliche als
das Litterarische zu betonen.*«¹

Mein Thema ist, wie der Titel nahelegt: mein Leben mit Fontane. Wir älteren LebensbürgerInnen, zu denen ich mich trotz steifer Glieder und der dazugehörigen Wehwehchen dank eines guten Magens doch gerne zähle, wir sind glücklich, wenn wir von vergangenen Jahren und von den Menschen reden dürfen, die wir gekannt und die unser Leben bereichert haben. Und dazu gehört ganz zentral der, in dessen Namen wir heute hier glücklich versammelt sind.

Alte Freunde, wie alte Ehepaare, feiern gern runde »Geburtstage«. In jüngster Zeit ist meine Fontanesche Lebenspartnerschaft, wenn ich sie so nennen darf, volle sechzig Jahre alt geworden. Also ist der heutige Tag so etwas wie die Feier einer Diamantenen Hochzeit. Und da mir die größte Ehre zuteilwird, die sich eine Fontane-Forscherin nur vorstellen kann, den Wissenschaftspreis der Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theodor-Fontane-Archivs e. V. und des Theodor-Fontane-Archivs an der Universität Potsdam zu erhalten, darf ich nun, Glückspilz der ich bin, das Fest in Ihrer Mitte unter lauter Fontane-Freunden feiern.

I. Wie ich zu Fontane kam

Allerdings war ich nicht mehr die Jüngste, als ich meinen Lieblingsautor entdeckte. Anders als die meisten von Ihnen, bin ich als junger Mensch nie auf Fontane gestoßen, weder in der Schulzeit noch während meiner langen Studienzeit in Dublin, Freiburg, Zürich und Wien. Nicht mal sein Name war mir bekannt. In den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nannte

ihn kein deutscher Professor der Germanistik (damals waren, wie es mir schien, Professoren zu 99% männlichen Geschlechts) in seiner Vorlesung.

Wie ich zu ihm kam, hängt eng mit meinem eigenen Lebensweg zusammen. Als in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts geborene Irin glich mein Los dem von 60% – ja sechzig Prozent! – meiner Landsleute, die auf der Suche nach Arbeit auszuwandern gezwungen waren. Unsere Nachbarinsel England (auf die wir Iren sonst so gern schimpften) nahm mich recht freundlich auf, und zwar in Form einer Assistentenstelle an der Universität Manchester, der nordenglischen Stadt also, die Fontane fast ein Jahrhundert zuvor besucht und in der er seinen wundervollen Bericht über die dortige große Kunstausstellung geschrieben hatte. Fontanes erste Eindrücke der Stadt waren, wie meine eigenen, nicht gerade vielversprechend. Aber weil es im Leben oft anders kommt als erwartet, wurden die nächsten zwanzig Jahre an meiner Wirkungsstätte, um mit Fontane und seinem *Sir Walter*-Gedicht zu reden, »[g]anz Chester und ganz Lancashire«², reich an Erfahrungen – darunter die der schicksalhaften Begegnung mit unserem Dichter.

Bei mir war es gleich: *Love at first sight*: Liebe auf den ersten Blick. Für deutsche Verhältnisse, wo man nicht über das spricht, worüber man keine Kenntnisse hat, waren die begleitenden Umstände dieser Erstbegegnung mit Fontane dennoch ziemlich abwegig. Ich war schon im dritten Jahr meiner gemütlichen Assistentenzeit, als mein Chef Professor Ronald Peacock mich Anfang Juli 1962 zu sich rief und mich kurz und bündig informierte: »Frau O'Shiel«, sagte er (so hieß ich damals), »fürs kommende Jahr habe ich soeben eine Gastprofessur in Freiburg im Breisgau angenommen. Sie übernehmen meine Vorlesung ›Deutsche Geschichte zwischen den Weltkriegen‹ sowie mein Drama-Seminar.«

Als ich ihn leicht schockiert ansah, aber nicht mehr als gehorsamst »selbstverständlich, Herr Professor« über die Lippen brachte, fügte er noch hinzu:

»Oh ja, Sie können noch mit den Frühsemestern eine Fontane-Textübung dazunehmen.«

»Wer ist dieser Fontane?«, fragte ich naiv, »der Name ist mir neu.«

»Bis Oktober werden Sie ihn schon kennen«, kam die Antwort, aber dann etwas freundlicher, »er passt gut zu Ihnen.«

Prophetische Worte! Wie Sie sich denken können, konnte in den folgenden Sommerferien von Urlaub wenig die Rede sein. Die Geschichtsvorlesung machte zwar großen Spaß – ich hatte ja Geschichte im Hauptfach studiert –, aber Professor Peacocks Drama-Seminar, nicht zuletzt seine Vorliebe für Friedrich Hebbel, ließ mich kaum schlafen. Wie ruht man sich nach stundenlanger Hebbel-Lektüre und, mehr noch, nach Lektüre der damaligen Hebbel-Kritik aus? An einem stillen Augustwochenende, an dem alle Bekannten aus meiner Dubliner Heimat ausgeflogen waren und ich allein zu Hause blei-

ben musste, versuchte ich es zum Ausgleich mit dem vorgeschriebenen Fontane-Text: Welcher war es? *Frau Jenny Treibel* – die spätere Schutzpatronin unserer verehrten Theodor Fontane Gesellschaft, zu der sie Charlotte Jolles 1990 in ihrer nachmals berühmten Präsidentialrede bei der Gründung der Gesellschaft erkoren hat. Ich las und las, schmunzelte immer wieder und ließ das Buch erst liegen, als es nichts mehr zu lesen gab. Hier meinte ich wieder bei meinen geliebten viktorianischen Romanautoren angekommen zu sein, bei Trollope, Thackeray, Dickens und Mrs Gaskell. Mein erster Eindruck: So schrieb doch sonst kein deutscher Erzähler jener Epoche!

Nicht wundern sollte man sich, dass Fontanes Rang als führender europäischer Schriftsteller nicht in der Bundesrepublik, sondern zuerst in England entdeckt wurde, denn in den fünfziger und frühen sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nahmen in Westeuropa nur wenige die Fontane-Renaissance der Deutschen Demokratischen Republik zur Kenntnis oder wussten von ihren Trägern, dem Arbeitskreis um das Potsdamer Fontane-Archiv. Allerdings verdankte Fontane seine Beliebtheit an angelsächsischen Universitäten weniger britischen Kollegen als vielmehr deutschen Exilantinnen, namentlich Mary-Enole Gilbert³ und freilich auch unserer Charlotte Jolles. Dass sie es waren, deren reiche Kenntnisse der europäischen Literatur die Koryphäen der (Fontane-)Forschung der nachfolgenden Generationen hervorbrachten – Renate Böschstein in Berlin und Genf, Herman Meyer in Amsterdam oder Robert Minder in Paris – kommt nicht von ungefähr.

Jede und jeder von uns hat ›ihren‹ bzw. ›seinen‹ Fontane. Was mich bei ihm gleich anzog, war zum einen sein Humor, sein *understated*, ein subtiler, für mich als Irin recht ›englischer‹ Humor, mit dem er so viele seiner Figuren einführt und begleitet, und, zweitens, dass ihm, wie Charles Dickens, seine Nebenfiguren wie Schickedanz samt Ehegesponst oder Olga Pittelkow, die freche kleine Egoistin, nicht weniger Sorgfalt abverlangen als seine Hauptcharaktere.⁴

Dazu kam noch etwas, das mit meiner eigenen Biographie aufs Engste verbunden ist. Es ist nicht zu viel gesagt, dass es Theodor Fontane war, der mich mit meiner damals als ›verfehlt‹ empfundenen Laufbahn aussöhnte. Denn: Seit meinem neunten Lebensjahr wollte ich Historikerin werden, nichts als Historikerin. Dieser Ehrgeiz begleitete mich durch die Schulzeit, die Grundschul- und die Gymnasialjahre bis weit in die Studienzeit hinein. In Dublin belegte ich Geschichte im Hauptfach; Germanistik und Romanistik bildeten die Nebenfächer. Nach dem Grundstudium ging es dann mit einem großzügigen Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes nach Freiburg im Breisgau und danach mit einem irischen Staatsstipendium nach Zürich, wo ich gern geblieben wäre, aber auf der Suche nach einem Doktorvater in der Geschichtswissenschaft bald nach Wien wechseln musste, und zwar, um mit Fontane zu reden, aus den schlechtes-

ten aller Gründe – aus Finanzgründen. Denn Zürich war teuer, Wien hingegen war Anfang 1956, nach dem Abzug der Alliierten Besatzungsmächte, sehr billig. Dort fand ich bei den Historikern bald meinen Doktorvater. In den darauffolgenden Semesterferien besuchte ich meinen Dubliner Geschichtspräsidenten, der jahrelang im Berlin der unmittelbaren Nachkriegszeit gelebt und geforscht hatte, und erzählte ihm begeistert von meinem Vorhaben:

»Eda«, sagte er, »daraus wird nichts.«

»Wieso denn?«, fragte ich verblüfft.

»Sie haben einen großen Nachteil, an dem nichts zu ändern ist.«

»Und der wäre?«

»Sie sind eine Frau.«

»Das tut nichts zur Sache«, erwiderte ich, »ich kann so gut sein, wie ein Mann.« Da sagte er nichts, schmunzelte und schaute mich an:

»Sicher. Aber wir leben in der realen Welt. Stellen Sie sich vor, Sie bewerben sich um eine Assistentenstelle. Die Mitbewerber sind alle Männer. Sie haben keine Chance!«

Das, so müssen Sie als aufgeklärte Deutsche wissen, das war das damalige Irland, wo eine Frau im öffentlichen Dienst, inklusive im Lehrerberuf, ihre Stelle sofort aufgeben musste, wenn sie heiratete; wo eine Frau bloß zwei Drittel von dem verdienen durfte, was ein Mann erhielt – für genau die gleiche Arbeit. (Das änderte sich, sehr zum Ärger unseres damaligen Finanzministers, erst in den siebziger Jahren, nachdem Irland Mitglied der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft geworden war.)

Und mein kluger Professor schaute dann zum Fenster hinaus und murmelte vor sich hin: »There are no men in German studies.« – »In der irischen Germanistik gibt es keine Männer!«

To sleep, perchance to dream: »Schlafen – vielleicht auch träumen, – ja, das ist's.«⁵ So leicht trennt man sich nicht von seinem Lebenstraum. Gott hold Ephraim Lessing hatte sich erlaubt zu meinen: kein Mensch muss müssen. *Ich* aber musste. Denn wir Iren meiner Generation waren realistisch, namentlich, wenn es um den Lebensverdienst ging. Ich ergab mich in mein Schicksal und sattelte in die Germanistik um.

Was hat das, so werden Sie sich jetzt etwas ungeduldig fragen, mit Fontane zu tun? Die Antwort lautet: So ziemlich alles. Denn in Fontane, in seinen Gedichten, Briefen und Reiseberichten nicht weniger als in seinem großen Erzählwerk, begegnete ich Deutschlands Geschichte in jenem schwierigen 19. Jahrhundert sozusagen »von innen«.

Ein Beispiel: Als Katholikin war ich es gewohnt, in der deutsch- und englischsprachigen Erzählliteratur jener Zeit dem stereotypen Bild meiner fiktiven Glaubensgenossen zu begegnen – fast immer nur den Unterschichten zugehörig, meist dümmlich und abergläubig. Wenn, selten genug, in einem Roman einer aus der gehobenen Gesellschaft auftrat, so war er meist, wie

Trollopes Phineas Finn, ein exzentrischer Ire oder gar ein seinen Trieben ergebener Trunkenbold. Fontane hingegen hat die Gewohnheit, seine Menschen in ihrer Selbstverständlichkeit darzustellen, Effis Roswitha ebenso wie den höheren Staatsbeamten und maliziösen Opportunisten Hedemeyer am anderen Ende der gesellschaftlichen Skala in *Cécile*. Wie wunderbar weiß Fontane die deutschen Katholiken seiner Epoche zu zeichnen, so, wie sie sich und wie andere sie sehen und süffisant kategorisieren. Das gelingt ihm meisterhaft mit einem einzelnen Satz, etwa im Wort des Oderbruchbauern Kunicke in *Unterm Birnbaum*, wenn dieser gönnerhaft meint, seine katholischen Mitbürger seien doch »bei Licht besehen auch Christen«.⁶

Fontanes Erzählwerk lässt uns den Mentalitätswandel der Menschen in den Anfangs- und mittleren Jahren des Zweiten Kaiserreichs nachvollziehen und gibt uns Einblick in die tieferen Ursachen des Aufstiegs Deutschlands zur Weltmacht. Und zwar nicht mehr vornehmlich durch »Blut und Eisen«,⁷ sondern dank Technik und Wissenschaft. In einer zentralen Stelle des *Stechlin*-Romans formuliert es Lorenzen im Gespräch mit Melusine wie folgt: »Aus der modernen Geschichte, der eigentlichen [...] verschwinden die Bataillen und die Battallione [...]. An ihre Stelle treten die Erfinder und Entdecker, und James Watt und Siemens bedeuten uns mehr als du Guesclin und Bayard.«⁸ Mit subtilen Anspielungen in *Cécile* und im *Stechlin* nimmt Fontane dabei Bezug auf die Rollen, die die Kommunikationsrevolution und die hochkarätige Industrie, Elektrotechnik, Chemie, Optik, im Geschichtsprozess spielen.⁹

Diese Darstellung einer »Zeitgeschichte von innen« ist für mich exemplarisch für Fontanes Erzählkunst. So etwa seine Gestaltung des Phänomens Bismarck, so die der politischen und sozialen Institutionen des Kaiserreichs, wie sie funktionieren, von den Zeitgenossen wahrgenommen und beurteilt werden und wie sich die Menschen dabei in ihren Vorurteilen verraten. Überhaupt: So viel Geschichte, gerade in den Nebenfiguren, wie sie beispielsweise in dem unbequemen deutsch-preußischen Verhältnis der Witwe Marzahn mit ihrem »selge[n] Marzahn« im Gedicht *Fritz Katzfuss* oder in Dubslavs Engelke im *Stechlin* aufscheint, der »einen roten Streifen« an die preußische Flagge annähen will, sich aber Dubslavs Widerwillen beugen muss: »Laß. Ich bin nicht dafür. Das alte Schwarz und Weiß hält gerade noch, aber wenn du was rotes dran nähst, dann reißt es gewiß.«¹⁰

So nimmt es nicht wunder, dass sich so viele namhafte Historiker meiner Generation, etwa Hans-Ulrich Wehler, Gordon Craig, Felix Gilbert,¹¹ Thomas Nipperdey oder der jüngere David Blackbourn, in ihren historischen Darstellungen Deutschlands im 19. Jahrhundert auf Theodor Fontane beziehen. Und ich, je mehr ich las und mich mit Fontanes unvergleichlicher Kunst der Andeutung befasste, desto mehr meinte ich, der deutschen Sozial- und Mentalitätsgeschichte von damals in all ihrer Kompliziertheit und Widersprüchlichkeit näherzukommen. Denn ganz anders als seine er-

folgreichen Berufsgenossen Freytag, Dahn, Heyse oder Spielhagen bietet Fontane uns keine zweidimensionale Mentalitätsgeschichte, sondern hinterfragt andauernd das gängige Bild.

Als ich mich im Rahmen der Vorstudien zu meinen beiden Bänden *Tradition und Revolution. Deutsche Literatur 1830–1890* (München 1972) und *A Social History of Germany 1648–1918* (London 1977) in Fontanes *Oeuvre* vertiefte, gingen mir die Augen auf: Die schöngeistige Literatur einer Epoche ist eine vorzügliche Quelle für jede und jeden, der oder die sich mit der Sozial- und Mentalitätsgeschichte eines Volks befasst. – Und so brauchte ich mich auch nicht zwischen einem Leben als Historikerin oder als Literaturwissenschaftlerin zu entscheiden; vielmehr ging, um es wiederum mit Fontane auszudrücken: *sowohl als auch*.

Die weiteren Stadien meines Lebenswegs mit Fontane sollen im Folgenden nur kurz skizziert werden: 1973 Jahre lernte ich Charlotte Jolles kennen. Wir blieben im ständigen Kontakt; als sie an das Trinity College Dublin kam, wurde sie von unseren Studierenden geradezu umworben. Eine kleine Begebenheit aus ihrem gerade zu Ende gehenden zweistündigen Seminar zu *Schach von Wuthenow* hätte den Anekdotenliebhaber Fontane entzückt: Ein Kollege aus der Nachbaruniversität, ein ziemlich ältlicher, menschenscheuer Junggeselle, unterbrach sie plötzlich und offensichtlich äußerst erregt: »Schuld war diese Victoire, diese schreckliche Frau, sie hat ihn verführt – lassen Sie bitte, Frau Professor, den armen Schach in Ruhe ... «

Während der Mitarbeit an der fast 700 Seiten starken Festschrift für Charlotte Jolles (1979) unter der Herausgeberschaft ihres Doktoranden Jörg Thuncke kam ich mit fast allen Größen der damaligen Fontane-Forschung in Ost und West in Kontakt. Ganz besonders wertvoll war der Kontakt zum Fontane-Archiv, namentlich zum Herausgeber der *Romane und Erzählungen* beim Aufbau-Verlag Gotthard Erler, der uns 1982 und 1986 in Irland besuchte und mir dann in Sachen Fontane zum Mentor wurde. Mit ihm und seiner Frau Therese verband mich bald eine enge Freundschaft. In seiner Begleitung durfte ich den wundervollen Stechlin-See besuchen und 1986 mein *Stechlin*-Buch herausgeben, worauf in den nächsten Dezennien noch manches zu Aspekten von Institutionen und Persönlichkeiten des Zweiten Kaiserreichs folgen sollte, das Fontane uns über die Perspektiven bzw. Vorurteile der Figuren der großen Erzählwerke vermittelt.

II. Was mir am Ende Fontane bedeutete und bedeutet

Was mich gerade als irische Germanistin immer wieder an Theodor Fontane erfreut, ist seine Lust am Menschen – niemand, aber auch niemand ist unserem Autor uninteressant: Wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller weiß er jede und jeden, auch die scheinbar langweiligsten Figuren, in ihrer Individualität so präsent zu machen, dass wir, seine Leser, meinen, ihnen in der Tat begegnet zu sein. Wie kunstvoll, im Detail und überhaupt, vermittelt der Dichter ihre Physionomien und zeigt uns, wie sie eigentlich aussehen, ohne sie, wie andere Schriftsteller, einfach nur zu beschreiben: Irgendwie ›weiß‹ ich als Leserin, dass Melusine verführerisch dunkle Augen hat, Oceane von Parceval glasartig grüne und Olga Pittelkow eine Stubsnase, genau wie ich ›weiß‹, dass Schach wohl schlechte Zähne haben muss, die Domina Stechlin hingegen längliche, aber bissgerechte. Nichts von all dem muss uns der Text wörtlich belegen.

Summa summarum: Alles in allem – es war sehr viel: Über die letzten sechs Dezennien hat der Dichter mir Unvergessliches geschenkt, direkt, durch sein Werk, und indirekt, durch die weltweite Fontane-Gemeinschaft, die Sie, verehrtes Publikum, heute hier *in nuce* vertreten. Denn Theodor Fontane, der Mensch und sein Werk, sind mir gewesen, wie es in seinem Spätgedicht an Marie von Gagern heißt:

[...] Träger glücklicher Stunden,
 Ich habe sie hier wiedergefunden
 Und schlinge mich ein in [I]hren Reihn,
 Froh noch einmal in [I]hrer Mitte zu sein.¹²

Für diese wunderbare Ehre danke ich Ihnen von Herzen!

Anmerkungen

1 Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig*. In: GBA *Das autobiographische Werk*. Bd. 3. 2014, S. 184*.

2 Theodor Fontane: *Sir Walter*. In: GBA *Gedichte* II. ²1995, S. 423.

3 Mary-Enole Gilbert: *Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen*. Leipzig 1930.

4 »Nebenfiguren sind immer das Beste«. Theodor Fontane: *Zu ›Stine‹*. In: GBA *Gedichte* III. ²1995, S. 268.

5 Theodor Fontane: *Hamlet. Prinz von Dänemark. Von William Shakespeare*. In: GBA *Gedichte* III. ²1995, S. 285–395, hier S. 330.

6 Theodor Fontane: *Unterm Birnbaum*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 8. 1997, S. 79.

7 Hierzu: Theodor Fontane: *Dreilinden*. In: GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 5. *Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg*. ²1994, S. 333–417, hier S. 364*.

8 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2001, S. 323.

9 Hierzu Eda Sagarra: *Fontane in der globalisierten Welt*. In: *Realien im Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Hrsg. von Stephan Braese und Anne-Kathrin Reulecke. Berlin 2010, S. 15–27.

10 Theodor Fontane: *Fritz Katzfuss*: »Und soll der Stock raus mit der preuß'schen Fahne/(Mein sel'ger Marzahn war nicht für die deutsche)«. In: GBA *Gedichte* I. ²1995, S. 53–54, hier S. 53; *Der Stechlin*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 17. 2001, S. 14.

11 Felix Gilbert: 1905–1991; Bruder der 1903 geborenen Mary-Enole Gilbert aus der Familie Mendelssohn-Bartholdy.

12 Theodor Fontane: *An Marie von Gagern*. In: GBA *Gedichte* III. ²1995, S. 281.

Eine Fontane-Trouvaille. Acht Ansichtskarten mit einem »Gruss von *Ueber Land und Meer*«

Georg Wolpert

Die Ansichtskarte ist noch jung, gerade einmal 150 Jahre alt. Ihre nur zwei Jahre ältere Schwester, die einfache Postkarte ohne irgendeine Illustration, war in Deutschland am 1. Juli 1870 mit der »Verordnung betr. die Einführung der Correspondenzkarte« offiziell eingeführt worden.¹ Eine erste Anregung dazu geht auf eine Denkschrift des damals noch preußischen Geheimen Postrats Heinrich von Stephan vom 30. November 1865 zurück. Es handelte sich zunächst einfach um »eine offene Karte für briefliche Mitteilungen, sie ist auf der Vorderseite mit dem Postwertzeichen sowie mit einem Vordruck für die Adresse versehen.«² Am zweiten Geburtstag der Postkarte, also am 1. Juli 1872, wurden dann im Deutschen Reich auch private – also nicht von der Post hergestellte – Motivpostkarten ohne aufgedrucktes Postwertzeichen zugelassen.

In der Korrespondenz Theodor Fontanes findet sich die erste ausdrückliche Erwähnung einer Postkarte in einem Brief an Mathilde von Rohr vom 3. Juni 1874, in dem er sie »freundlichst« bittet, seine Fragen »auf einer Postkarte beantworten zu wollen.«³ Doch schon vier Jahre zuvor, kurz nach der offiziellen Einführung der Postkarte in Deutschland, hat Fontane selbst dieses neue Medium genutzt. Am 29. und 30. September 1870, also unmittelbar vor seiner Gefangennahme in Domrémy am 5. Oktober 1870, sandte er »zwei Correspondenz-Karten des Norddeutschen Postgebiets, die er handschriftlich mit dem Vermerk »Feldpostbrief!« versah und von denen er zumindest die erste nicht frankierte (auf der zweiten klebt eine 10-Centimes-Briefmarke), aus den elsässischen Orten Weißenburg und Sulz an seine Frau.«⁴ Wie diskret Fontane das neue Korrespondenzmittel wegen des offen lesbaren Textes handhabte, zeigt beispielhaft eine der frühen seiner bislang 166 ermittelten Postkarten,⁵ die Fontane am 30. November 1885 an seine Schwester Elise Weber gerichtet hat, um dieser kurz für Recherche-Arbeiten zu danken.⁶ Von den Namen gibt er nur die Initialen. Persönliche Informationen und Fragen fehlen. Der mit dem Gruß verbundene Wunsch ist kurz: »Ergeh es Dir gut.« Vereinzelt tauchen sogar Ansichtskarten in

Fontanes umfangreicher brieflicher Korrespondenz auf, so die mit einer Ansicht der Prinz-Heinrich-Baude an Georg Friedlaender vom 9. September 1890⁷ oder eine aus Waren an der Müritz versandte Postkarte des Hotels »Stadt Hamburg« mit vorgedrucktem Kopf an Otto Brahm vom 12. September 1896.⁸ Eine einzige Postkarte hat sogar – wenigstens im Gespräch – Zugang in sein erzählerisches Werk gefunden. In dem Roman *Die Poggenpuhls* lehnt Onkel Eberhard die Einladung seiner Schwägerin zu einem Teller »Weißbiersuppe mit Sago« ab: »Vorzüglich. Und könnte meine Beschlüsse beinah umstoßen. Aber ich habe noch allerhand zu thun und zu besorgen. Eigentlich Unsinn; eine Postkarte besorgt alles viel besser. Aber meine Frau wünscht es. Und was eine Frau wünscht, ist Befehl.«⁹ Eine besonders aparte Verbindung Theodor Fontanes mit einer Ansichtskarte hat Klaus-Peter Möller eruieren können. Am 9. März 1898 hatte Fontane seiner Schwester Elise geschrieben: »Sei schönstens bedankt für die Karte mit den 3 berühmten Ruppinern«. Was nicht alles aus ´nem Menschen werden kann! Uebrigens seh´ ich kolossal verhungert aus, mehr als selbst einem Dichter zukommt.«¹⁰ Eine jahrelange Suche Möllers nach der entsprechenden Ansichtskarte hat sich schließlich gelohnt und so konnte er sie uns schließlich in Bild und Text vorstellen: »Es ist eine Karte im Quer-Format (9 x 14 cm), prägend für die Ansichtsseite sind die in drei gleichgroßen ovalen Feldern im oberen Drittel dargebotenen Porträts von drei bekannten Neuruppinern – Theodor Fontane, Karl-Friedrich Schinkel und Ferdinand Möhring.«¹¹

Die acht Ansichtskarten aber, welche ebenfalls in Fontanes letztem Lebensjahr gedruckt worden sind und werbend die Publikation seines letzten Romans begleiten, dürften Fontane wohl kaum vor Augen gekommen sein. Es handelt sich um eine vom Verlag der Zeitschrift *Ueber Land und Meer*¹² publizierte Serie von Ansichten aus Alt-Stuttgart mit einer sehr klein gedruckten Verlagswerbung am linken oder oberen Rand der Ansichtsseite:

Jeder Abonment auf „Ueber Land und Meer“, Stuttgart, erhält ein Dutzend Mattpapier-Photographien nach seiner eingesandten Original-Photographie für 2 M. 50 Pf.; jedes weitere Dutzend für 1 M. 50 Pf. mehr. Näheres siehe in der ersten Nummer von „Ueber Land und Meer“. „Ueber Land und Meer“ erscheint jeden Sonntag zum Preise von 3 M. 50 Pf. pro Quartal. Der neue Jahrgang begann am 1. Oktober. Die erste Nummer, mit dem Anfang des neuesten grossen Romans von Theodor Fontane, liefert jede bessere Buchhandlung kostenlos.

Sieben dieser mir vorliegenden Ansichtskarten sind gelaufen, zwei davon bereits am 26. Oktober 1897.

Es ist allerdings nur schwer vorstellbar, dass viele der Absender oder Empfänger der Ansichtskarten unmittelbar zur Lektüre des *Stechlin* ange-regt worden sind.

Vielleicht aber dürfen wir diese Petitesse bedenken mit einem Blick darauf, wie bitter sich Theodor Fontane noch rund zwanzig Jahre vorher, in der Zeit der Publikation seiner *ersten* Romane, in einem Brief an seine Frau



Emilie beklagt hat: »Die Sachen von der Marlitt, von Max Ring, von Brachvogel, Personen, die ich gar nicht als Schriftsteller gelten lasse, erleben nicht nur zahlreiche Auflagen, sondern werden auch wo möglich ins Vorder- und Hinter-Indische übersetzt; um mich kümmert sich keine Katze.«¹³

Nun aber, verbunden mit der Publikation seines letzten Romans, kann sicherlich auch diese besondere Verlagswerbung aus Süddeutschland, die sich mit Fontanes Namen schmückt, durchaus dazu beitragen, uns zu zeigen, wie sehr sich doch inzwischen der Wind gedreht hat, wenn sich nun

Anmerkungen

- 1 Artikel *Postkarte*. In: *Brockhaus' Konversations=Lexikon*. Vierzehnte vollständig neubearbeitete Auflage. Dreizehnter Band: Perugia–Rudersport. F. A. Brockhaus in Leipzig, Berlin und Wien 1895, S. 316. Vgl. auch: *Mehr als Worte. 150 Jahre Postkartengrüße*. Ausstellung vom 21. August 2019 bis 2. Februar 2020 im Museum für Kommunikation Berlin. <https://www.ausstellung-postkarte.de>; Wolf-Hendrik Müllenberg: *Gruß und Kuss! – Der Siegeszug der Ansichtskarte*. NDR am 30.09.2019. <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/150-Jahre-Bild-Postkarte-Gruss-und-Kuss!-postkarte234.html> (Abrufdatum: 19.7.2022).
- 2 Ebd.
- 3 Brief an Mathilde von Rohr vom 3. Juni 1874. In: HFA IV/2. 1979, S. 461.
- 4 Rainer Falk: *Fontanes Postkarten*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Andreas Köstler (Hrsg.): *Fontanes Briefe im Kontext*. Würzburg 2019 (Fontaneana, Bd. 16), S. 51–69, hier S. 54. Auf S. 55 ist die Karte vom 29. September 1870 auch abgebildet. Wie wichtig Falks detailreiche Untersuchung zu Fontanes Postkarten als Ergänzung zu den verschiedenen Ausgaben der Briefe Fontanes ist, zeigt sich beispielsweise auch daran, dass in GBA *Der Ehebriefwechsel*, Bd. 2. 1998, Nr. 428 und 429 (S. 513; Anm. dazu S. 730) der Inhalt dieser Correspondenz-Karten zwar wiedergegeben wird, sich aber keinerlei Hinweis auf das spezielle Medium finden lassen.
- 5 Diese sind an 60 verschiedene Adressaten gerichtet; an Karl Eggers beispielsweise 30, an Georg Friedländer 24. Vgl. Rainer Falk (wie Anm. 4), S. 57.
- 6 Postkarte an Elise Weber, geb. Fontane. Poststempel: Berlin W. 30.11.85. In: HFA/3. 1980, S. 438.
- 7 An Georg Friedlaender. Postkarte mit Ansicht der Prinz-Heinrich-Baude. Poststempel: Krummhübel 9.9.90. In: HFA/4. 1982, S. 62. Eine Abbildung dieser Postkarte findet sich bei Rainer Falk (wie Anm. 4), S. 52.
- 8 An Otto Brahm. Postkarte des Hotels »Stadt Hamburg« mit vorgedrucktem Kopf. Waren i. M. den 12. September 96. In: HFA/4. 1982, S. 594.
- 9 *Die Poggenpuhls*. GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 16. 2006, S. 74.
- 10 Brief an die Schwester Elise Weber vom 9. März 1898. In: HFA IV/4. 1982, S. 701.
- 11 Klaus-Peter Möller: *Drei berühmte Ruppiner. Eine Postkarte aus dem Jahr 1898 und ihr Verleger Karl Michaelis*. In: *Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin* 27 (2018), S. 14–20, hier S. 17.
- 12 Es handelt sich um die Deutsche Verlagsanstalt (vormals Eduard Hallberger), »eine Aktiengesellschaft, gebildet 1881 aus dem Geschäft von Eduard Hallberger«, so im Artikel: *Verlagsanstalt, Deutsche*. In: *Brockhaus' Konversations=Lexikon*. Vierzehnte vollständig neubearbeitete Auflage. Sechzehnter Band: Turkestan–Zz. F. A. Brockhaus in Leipzig, Berlin und Wien 1895, S. 272.
- 13 Brief an die Ehefrau Emilie Fontane vom 15. Juni 1879. In: GBA *Der Ehebriefwechsel*. Bd. 3. 1998, S. 175.
- 14 *Theodor Fontane. Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. u. erl. von Kurt Schreinert. Heidelberg 1954, Nr. 127, S. 127.

Aufzeichnungen und Nachprüfungen im »Bummelton« Hans Dieter Zimmermanns Rückblick auf 80 Jahre

Johann Holzner

Das letzte Kapitel seiner Erinnerungen hat Hans Dieter Zimmermann, der renommierte Berliner Literaturwissenschaftler, Theodor Fontane gewidmet.¹ Was nicht weiter verwundert: Hat er doch zu dessen 200. Geburtstag 2019 eine Biographie des Autors vorgelegt, in der er höchstanregend einen fundierten Überblick vermittelt über seine Erzählungen und Romane, seine Gedichte und seine Kriegsbücher, die Theaterkritiken, die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und die Korrespondenzen. – Jetzt allerdings fasst Zimmermann auf wenigen Seiten zusammen, was ihn so sehr mit Fontane, der seinerzeit doch auch einmal als Sekretär der Akademie der Künste zu Berlin gewirkt hat, verbindet. Es ist vornehmlich dessen humane Haltung, die immer darauf angelegt sei, den Einzelnen gelten zu lassen und konsequent niemandem das Recht einräumt, anderen Menschen einfach vorzuschreiben, wie sie denken und leben sollten. Nach wie vor gilt es indes darüber hinaus, wie Zimmermann befindet, schnörkellos zu unterscheiden zwischen politischer Positionierung und menschlichem Benehmen, so wie Fontane es bereits gehalten hätte mit den Repräsentanten des Adels oder der Geld-Bourgeoisie: zum einen, wo immer möglich und prinzipiell einsichtig, doch noch Milde walten zu lassen, zum andern hingegen alle ideologische Verkrustungen nimmermüde rigoros aufs Korn zu nehmen.

Fontanes »Bummelton«, auf den Zimmermann in seiner Biographie ausdrücklich Bezug nimmt², und die in diesem Ton angelegten Porträts seiner Titelfiguren sowie vieler wunderbarer Nebenfiguren sind ihm ganz offensichtlich auch für die vorliegenden Erinnerungen leuchtende Vorbilder geblieben. Während er sich selbst (fast) ganz zurückhält, rückt er andere in den Vordergrund, Hauptakteure des deutschen Literaturbetriebs ebenso wie Angehörige, Verwandte und Freunde. – Walter Höllerer war sein Doktorvater in Berlin, bei Hans Mayer (in Hannover) hat er seine Habilitationsschrift eingereicht; über seine Tätigkeit an der West-Berliner Akademie der Künste am Hanseatenweg (1969–1975) und danach als Professor für neuere deutsche Literatur an der Goethe-Universität in Frankfurt (1975–1987) sowie

schließlich, ab 1987, an der TU Berlin kam er mit einer Reihe namhafter Autorinnen und Autoren zusammen, über die vieles zu erzählen und nachträglich zu sagen wäre: Respektlosigkeit ist Zimmermann allemal fremd, stattdessen kann er dagegen mit zahllosen farbigen Zeichnungen aufwarten, im Plauderton oder Bummelton sozusagen, die eindringlich vor Augen führen, was ihn immer wieder berührt, bedrückt, beeindruckt hat: in jedem Fall das Zusammenspiel oder Auseinanderdriften, die Abstimmung von öffentlicher und privater Haltung.

Einerseits Freundschaft, Zuneigung, Sympathien auch über politische Trennungslinien hinweg. Was sich recht anschaulich in Gesprächen und Lebensführungen zeigt; oder etwa auch in Nachrufen: wie im Nachruf des ehemaligen Wehrmachtssoldaten Helmut Heißenbüttel auf den ehemaligen KZ-Häftling Jean Améry oder im Nachruf des jüdischen Literaturwissenschaftlers und Kritikers Hans Mayer auf die katholische Schriftstellerin Gertrud von Le Fort. Andererseits: Angemessene Unerbittlichkeit, Distanz. Wie es die aus Galizien stammende, nach dem Krieg in Deutschland sehr populäre Dichterin Mascha Kaléko gehalten hat; als sie 1960 den Fontane-Preis der Akademie der Künste in Berlin (West) bekommen sollte und hören musste, dass der ehemalige SS-Standartenführer Hans Egon Holthusen den Preis überreichen würde, lehnte sie die Nominierung ab. – Zimmermann erinnert sich an Unterhaltungen und Debatten, an literarische Arbeiten und literaturwissenschaftliche Modeströmungen, an Persönlichkeiten der Gruppe 47, Hans Werner Richter, Günter Grass, an Begegnungen in der Akademie der Künste, allen voran Franz Tumlner, Peter Huchel und Günter Eich, an Elisabeth Killy und Peter Szondi, aber auch an Konferenzen in Prag, an Lenka Reinerová und Jiří Gruša (dessen Werkausgabe er besorgt hat). Er hat viel gesehen und mitgestaltet und viel zu berichten, doch er erinnert sich genauso an weniger berühmte, aber für ihn eben unersetzlich gebliebene Menschen: Fontane hat bekanntlich nicht nur Effi Briest, er hat auch Roswitha ein Denkmal gesetzt, die von den überkommenen und überholten Reglementierungen im protestantisch-preußischen Milieu nie viel gehalten hat. Zimmermann setzt ebenfalls derartige Zeichen; schon in den Erinnerungen an Bad Kreuznach. Doch seine Geschichte von der Tante Hilde, die nie etwas gehabt, aber immer etwas gegeben hat, wenn es darauf ankam, steht unter den Glanzstücken der Erinnerungen ganz obenauf. So beginnt man in diesem Buch zu blättern, und man legt es dann doch erst aus der Hand, wenn man die letzte Seite ausgelesen hat. Denn es ist spannend zu verfolgen, wie Zimmermann die Berühmten gleich wie die Unbekannten mit derselben (gehörigen) Wertschätzung oder auch Distanz Revue passieren lässt, wie er in gewohnt eleganter Weise auf Texte eingeht und wie er dabei diversen Moden der zeitgenössischen Literaturbetrachtung eins auswischt.

Anmerkungen

1 Hans Dieter Zimmermann: *Ein Rückblick auf 80 Jahre. Was ich der Gruppe 47 verdanke. Erinnerungen.* Klagenfurt 2021.

2 Hans Dieter Zimmermann: *Theodor Fontane. Der Romancier Preußens.* München 2019, S. 78.

Rezensionen

Friederike Wein: Neues zu Grete Minde. Rechtsfall – Akten – Fakten.

Würzburg: Königshausen & Neumann 2021 (Fontaneana, Bd. 18). 750 S. € 78

Mit diesem Band legt Friederike Wein die Druckfassung ihrer 2017 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften an der Freien Universität Berlin angenommenen Promotionsschrift vor. Im Fokus ihrer Forschungsarbeit stand die Transkription und wissenschaftliche Kommentierung der im Archiv der Stadt Tangermünde an der Elbe verwahrten Prozessakten, die mehrere Brandstiftungen während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zum Gegenstand haben. Die bekannteste Angeklagte war die Patriziertochter Margarete (von) Minden (um 1593–22. März 1619), an deren Namen man sich in Tangermünde bis heute erinnert und die vor allem durch Fontanes Novelle *Grete Minde* auch in die Literatur Eingang gefunden hat. Dabei ist ihre Schuld an dem Brand, der am 13. September 1617 Tangermünde in Schutt und Asche legte, keinesfalls bewiesen – und, um es gleich vorweg zu sagen, auch Friederike Wein als eine der wohl besten Kennerinnen der historischen Fakten hält sich mit einem Urteil zurück.

Die Promotionschrift war vornehmlich als editionswissenschaftliche Arbeit angelegt. Der erste Teil ist deshalb den transkribierten Texten gewidmet. Ein zweiter Teil enthält die ausführlichen Einzelstellenkommentare. Den abschließenden dritten Teil hat die Autorin »Monographie« überschrieben. Hier finden die Leserinnen und Leser Erläuterungen zu den erwähnten Personen, zu allgemeineren Problemen bei der editorischen Bearbeitung von Gerichtsakten, zur Geschichte von Stadtbränden in der Frühen Neuzeit und den Regeln für die Brandprozesse, zur Geschichte der Familie Minde(n) und schließlich zu Theodor Fontanes Novelle *Grete Minde*.

Allein diese grobe Übersicht zeigt, welchen Herausforderungen sich die Verfasserin zu stellen hatte. Für die wissenschaftliche Edition von historischen Prozessakten gibt es so gut wie keine Vorbilder. Wohl hat der Jurist Ludolf Parisius (1827–1900) die Tangermünder Akten studiert und für seine *Bilder aus der Altmark* (1883) mit dem Ziel einer »Ehrenrettung« der Angeklagten ausgewertet. Auch der Pädagoge und Heimatforscher Wilhelm Däther (1874–1968) veröffentlichte Teile des Aktenkonvolutes in seiner Schrift *Der Prozeß gegen Margarete Minden und Genossen. Ein dunkles Kapitel Tangermünder Stadtgeschichte* (1931; neue Ausgabe 2005). Diese Drucke konnten allerdings für die wissenschaftliche Edition der historischen Quellen nicht als Muster dienen (vgl. S. 286).

Die vorliegende Arbeit liefert über die Edition der Akten hinaus Einblicke in die Rechts- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit sowie, mit Blick auf die Altmark und Tangermünde, auch in die Regional- und Stadtgeschichte.

Der erste Teil enthält insgesamt 158 transkribierte Prozessaktenstücke, dazu sieben historische Inschriften im Stadtbild von Tangermünde und sie-

ben Konzepte zu den Akten. Das Material betrifft zwei Komplexe, den Stadtbrand vom 13. September 1617 und eine weitere Brandstiftung im Jahr 1619. Zu dem Konvolut gehören Zeugenaussagen, Geständnisse (Urgichte), Fehdebriefe, also anonyme Schriftstücke, mit denen die Stadt unter Androhung von Brandstiftung erpresst werden sollte, Schriftproben, um die Urheber von Fehdebriefen zu ermitteln, der Schriftwechsel mit höheren Gerichtsinstanzen in Brandenburg und Magdeburg, schließlich die Urteile. Die Editorin hatte es also u. a. mit im Amtsdeutsch des 17. Jahrhunderts verfassten Verwaltungstexten, aber auch mit protokollierten Aussagen im Altmärker Plattdeutsch der Zeit zu tun. So verdient allein die auf Vollständigkeit angelegte Entzifferungsarbeit hohe Anerkennung.

Der Prozess um den Stadtbrand vom 13. September 1617 wird durch die erhaltenen Akten fast lückenlos dokumentiert. Angeklagt waren neben Margarete Minden auch deren Ehemann Tonnies Meilahn, ein Dieb und Straßenräuber, sowie einer seiner Kumpane mit Namen Merten Emmert. Hier ein Auszug aus der nach Anwendung der Folter aufgezeichneten Meilahn'schen Aussage vom 21. Januar 1619, mit der er seine Frau, Merten Emmert und auch sich selbst schwer belastete:

13. Sein Weib Grete Minden, habe daruf auch angefangen zu diesem Merten, das ihr in Tangermunde auch wehe geschehen wehre, den die Mindische vor endhielte ihr ihr geldt, sie hette ganze hufen landt vor der Stadt, vnd sonsten viele haußgerath vnd betten gehabt, Daßelbe alles machte sie ihr zu waßer, vnd Clawes Richartt [Claus Richart, ein Goldschmied, der mit einer Minde-Tochter verheiratet war; vgl. Kommentar S. 320], wolte ihr, ihre betten vnd ander Zeug auch nicht wieder geben,
14. Sein weib habe sovort daruff zu Merten gesagtt: wen ich wuste das euch zu trawen stunde, wolte ich euch gute anleitung geben, wie wirs machen wolten, das es an gehen muchte,
15. Vnd hetten sich alßbaldt miteinander daselbst vereiniget, daß sie diese Stadt beuehden [befehden] vnd anlegen wolten, hetten sich auch darnebst hartt verschworen, der Stadt feindseelig zuzusezen, vnd einer den andern nicht zuerrathen,
16. Merten hette dem Eydt den andern vnd ihm vorgesaget, vnd wehre der Inhalt deßelben gewesen, Das sie beineinander stehen vnnnd halten wolten, so feste alß Gott<s> wortt heltt, wolten auch beieinander stehen vnd leib vnd gutt vfsezen, vnd diese Stadt anstechen vnd hette sein weib Grete Minden, welche eine Leichtfertige hure wehre, vnd ihn zu diesen vnheil gebracht hette, auch mitgeschworen, (S. 42–43)

Dieses Geständnis passte dem als Ankläger und Gericht fungierenden Stadtrat nur zu gut. Aussagen, die belegten, dass Margarete zur fraglichen Zeit nicht einmal in der Nähe Tangermündes war, wurden hingegen abgewertet oder ignoriert, insbesondere wenn sie von Frauen stammten. Mit

durch Folter erpressten Geständnissen wurde schließlich der Weg frei, die drei Beschuldigten am 22. März 1619 grausam hinzurichten. Der Stadtrat konnte der Bevölkerung Täter präsentieren. Faire Prozesse hatten sie nicht, auch wenn moderne Rechtshistoriker auf der Grundlage unvollständig publizierter Dokumente dargetan haben, dass die Verfahren formaljuristisch korrekt abliefen. Erst die Autorin hat durch den Vergleich von Aussagen, Textentwürfen und Reinschriften deren Manipulation etwa mit dem Ziel, die Erlaubnis zur Anwendung der Folter zu erwirken, belegen können. Die grausamen Urteile sollten abschrecken, was sie aber nicht taten. Es folgte eine weitere Brandstiftung, die zu dem ebenfalls aktenkundigen Prozess gegen den ehemaligen Stadtdiener Andreas Lüttke führte, der im Mai 1621 hingerichtet wurde.

Im zweiten Teil, überschrieben »Kommentar«, werden die genauen Aktenzeichen und (ggf. annähernden) Datierungen der Aktenstücke vermerkt sowie die jeweiligen Textgrundlagen beschrieben. Korrekturen, Streichungen, Ergänzungen, die die Textgenese dokumentieren, erscheinen unter »Varianten«. Die »Anmerkungen« – das sind etwa personen- und ortskundliche Informationen, Erläuterungen schwer verständlicher Begriffe, Übersetzungen lateinischer Passagen – erscheinen unter Angabe der Druckseiten und Zeilen als Einzelstellenkommentare. Ein Verzeichnis erschlossener Dokumente, Personen-, Straftaten-, Orts- und Sachregister vervollständigen den editorischen Apparat.

Insgesamt fußt die Präsentation der Forschungsergebnisse auf modernen Techniken und Erkenntnissen der Editionswissenschaft, zu deren Weiterentwicklung Friederike Wein mit ihrer Promotionschrift einen beachtlichen Beitrag geleistet hat. Inwieweit sich die Verfahren in der Praxis bewähren, können am Ende nur die Nutzerinnen und Nutzer entscheiden. Dabei wäre zu erwägen, ob nicht eine Veröffentlichung der Akten als Scans im Internet sinnvoll wäre.

Der dritte, »Monographie« genannte Teil ist in acht größere Kapitel untergliedert. Die Autorin betont einleitend, dass man bis ins 19. Jahrhundert keinen Zweifel an der Schuld Margarete Mindens am Stadtbrand von 1617 hegte. Predigten an den Jahrestagen des Brandes hielten die Erinnerung an die so negativ dargestellte junge Frau wach.

Zum »Genre« Gerichtsakten wird als Besonderheit hervorgehoben, dass stets mehrere Personen an deren Entstehen beteiligt waren. So durchlief etwa eine Zeugenaussage bis zur Reinschrift des Protokolls verschiedene, den Text verändernde Bearbeitungsschritte. Folglich enthält jedes Gerichtsdokument mehr oder weniger fiktionale Elemente (vgl. S. 554).

Die Ausführungen zur Geschichte der Familie Minde stützen sich vornehmlich auf alte Chroniken, da die Gerichtsakten wenige Informationen enthalten und das Stadtarchiv bei dem Brand von 1617 vernichtet wurde. Hans von Minde(n) – das »von« war kein Adelsprädikat, sondern bezog sich

auf die Herkunft – war im 16. Jahrhundert für einige Zeit Landeshauptmann der Altmark, gehörte zu den angesehensten Bürgern Tangermündes. Dessen Sohn Heinrich hatte zwei Söhne: Heinrich d. J. und Peter. Ersterer wurde Ratsmitglied und ein Bürgermeister der Stadt. Peter musste Tangermünde verlassen, nachdem er einen Gastwirt erschlagen hatte. Im Jahr 1593 erschien eine Frau in der Stadt, die erklärte, sie sei die Witwe Peters und das kleine Kind, das sie bei sich hatte, wäre Hans von Minde(n)s Urenkelin Margarete. Obwohl die Frau über ihre Ehe mit Peter Minde keine Urkunde vorweisen konnte, muss Hans von Minde(n) ihr wohl geglaubt haben, denn er hinterlegte einen höheren Geldbetrag für das Kind beim Rat. Außerdem wurde an keiner Stelle angezweifelt, dass Margarete den Familiennamen Minde oder Minden tragen durfte.

Einen letzten größeren Abschnitt in diesem Teil widmet Friederike Wein der von Theodor Fontane geschaffenen literarischen Figur Grete Minde. Der besondere Wert dieses Kapitels liegt in der Zusammenschau von Entstehungsgeschichte, Rezeption und Gestaltung der Erzählung. Fontane nannte sein Werk Novelle, worunter er »jede Art poetischer Erzählung« verstand, deren »Stoff der Sage, der Chronik oder dem eigenen Erleben« entnommen werden kann (vgl. S. 659). Die Autorin sieht Fontanes Novelle als »eine Antwort auf die Kritik an seinem Prosa-Erstling« *Vor dem Sturm*, an dem Rezensenten zu viele retardierende Momente bemängelt hatten. Die Novelle *Grete Minde* sollte erweisen, dass der Autor, »wenn es der Stoff mit sich bringt, eine »psychologische Aufgabe« lösen und ohne Retardierung erzählen kann« (S. 661). Vermutlich konsultierte Fontane im Rahmen seiner Quellenstudien zwei von dem Prediger August Wilhelm Pohlmann (1767–1854) bearbeitete Werke: die *Geschichte der Stadt Salzwedel* (1811) und die *Geschichte der Stadt Tangermünde* (1829). Sehr wahrscheinlich las er die *Historische Beschreibung der Chur und Mark Brandenburg* (2 Bde., 1751/1753) von Johann Christoph Bekmann (1641–1717) und Bernhard Ludwig Bekmann (1694–1760), ebenso die von Georg Gottfried Küster (1695–1776) zusammengestellten *Antiquitates Tangermundenses* (1729). Nach einigen Vorüberlegungen entschied sich Fontane für Tangermünde als wichtigsten Schauplatz der Handlung, die mit dem Stadtbrand 1617 endet. Um seiner ansonsten fiktiven Darstellung den nötigen atmosphärischen Hintergrund verleihen zu können, besuchte er mehrmals die Stadt. Die Prozessakten nahm er aber nicht zur Kenntnis, obwohl sie ihm wahrscheinlich zugänglich gewesen wären (vgl. S. 673).

Die Novelle wurde nach ihrem Erscheinen (1879/1880) im Grunde positiv aufgenommen. Im Jahr 1900 veröffentlichte Otto Pniower (1859–1932) zum ersten Mal einen Vergleich zwischen der historischen Person und der literarischen Figur Grete Minde (vgl. S. 674).

Die literaturwissenschaftliche Rezeption der Novelle wurde seit den 1960er-Jahren vor allem durch den nordamerikanischen Germanisten

Peter Demetz (geb. 1922) geprägt, der sie in eine nicht besonders wertvolle »Sondergruppe« innerhalb des Fontane'schen Werkes verwies. Auch der Fontanekenner Hans-Heinrich Reuter (1923–1978) sprach ihr den literarischen Wert ab. Demetz und andere Kritiker bemängelten eine »Kunstsprache, die Altertümlichkeit suggerieren sollte«, etwa wenn Fontane unflektierte Adjektive (»mein süß Gretel«) oder Apokope (»Beicht« statt »Beichte«) in seinen Text streute.

Die oft gestellte Frage nach der Schuld der historischen Margarete Minden am Brand von Tangermünde wird auch in der literarischen Fiktion offengelassen. Dazu bemerkt die Autorin: »Fontane literarisiert die Geschichte um Grete Minde nicht historisch genau, stellt aber hinreichend Bezüge zu zahlreichen historischen Ereignissen her, die im kollektiven Gedächtnis der Stadt verankert waren. Narrativ macht Fontane Gretes Handeln und Verantwortung für den Brand als Möglichkeit begreifbar, ohne dass die Novelle einen Rechtsfall thematisiert, denn eine Brandstiftung wird nicht geschildert.« (S. 709)

In einem Gespräch mit dem Historiker und Autor Robert Rauh erklärte Friederike Wein, dass sie mit ihrer Forschungsarbeit die Absicht verband, »herauszufinden, was tatsächlich passiert ist.« Auf die Frage, ob sie Margarete Minden am Ende für schuldig halte, sagte sie: »Das überlasse ich dem Leser. Ich möchte keine Meinung transportieren.« (Robert Rauh: *Fontanes Frauen. Fünf Orte – fünf Schicksale – fünf Geschichten*. Mit einem Nachwort von Gotthard Erler. Berlin 2018, S. 152.)

Friederike Wein hat mit ihrem Editionsprojekt Grundlagenforschung betrieben. Einschlägige rechtshistorische Untersuchungen können zukünftig auf vollständig edierte Dokumente zurückgreifen. Nicht zu unterschätzen ist der Wert des Buches für neue stadt- und regionalgeschichtliche sowie kulturhistorische Darstellungen. Linguisten finden umfangreiches Quellenmaterial für Studien zur deutschen Sprache des 17. Jahrhunderts. Den Fontane-Freunden bietet das Buch viele Einblicke in den realen historischen Hintergrund der Novelle *Grete Minde*. Ausführungen zu ihrer Struktur, ihrer Entstehung und Rezeption sollten zur weiteren Beschäftigung mit diesem Werk anregen.

Leserinnen und Lesern des vorliegenden Bandes sei empfohlen, die Lektüre mit dem beschreibenden dritten Teil zu beginnen, der in die vielschichtige Problematik einführt und dabei hilft, sich zu den Originaldokumenten gleichsam vorzuarbeiten. Ein eigenes Personenverzeichnis wäre hier noch wünschenswert gewesen. Ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis gehört natürlich zur Grundausstattung.

Dem von der Autorin formulierten Fazit, demzufolge die Edition und Kontextualisierung der Prozessakten künftig ein eigenes Mosaikstück in der Überlieferung und Kulturgeschichte zu Grete Minde bilden werden (vgl. S. 720), ist unbedingt zuzustimmen. Die auf langjährigen Forschungen be-

ruhende Arbeit hat jedoch, wie im Rahmen einer Rezension nur beispielhaft gezeigt werden kann, weit mehr zu bieten.

Ingo Schwarz

Fontane und die Realisten. Weltgehalt und Eigensinn.

Hrsg. von Matthias Bauer, Harald Hohnsbehn, Iulia-Karin Patrut.
Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 386 S. € 36

Zu den großen Dichtungstheoretikern des 19. Jahrhunderts gehört Theodor Fontane nicht. Gleichwohl hat er in unterschiedlichsten Textsorten eine Fülle poetologischer Äußerungen hinterlassen. Dass diese weniger von einem systematisch verfahrenen Explikationseifer getragen sind als vielmehr von einer gewissen definitorischen Unbestimmtheit, semantischen Streubreite und einem induktiv-gelegenheitshaften Grundzug, ergibt sich nicht nur aus ihren höchst unterschiedlichen medialen Entstehungs-, Adressaten- und Publikationsbedingungen, Fontane war offenbar schlichtweg kein theoretischer Kopf. Diese Eigenschaft teilt er mit den namhaften Autoren seiner Epoche wie etwa Theodor Storm oder Wilhelm Raabe – und sie unterscheidet ihn von solchen Zeitgenossen wie beispielsweise Rudolf Gottschall, Robert Prutz oder Friedrich Theodor Vischer, deren theoretische Einlassungen ihre poetischen Produktionen überdauerten, aber an Kanonizität heute dennoch gleichermaßen hinter jener des Romanciers und vermeintlichen »Realismus-Theoretikers« Fontane zurückstehen.

Fontanes – nicht zuletzt in seinen literarischen Texten selbst entfaltetes – Dichtungsverständnis ist gekennzeichnet durch das Spannungsfeld zwischen einer individuellen Autorpoetik, die innerhalb ihrer Epoche scheinbar verspätet daherkommt, und einer realistischen Epochenpoetik, an der Fontane tatsächlich bereits seit der Programmphase Anteil hatte und die er schließlich zu den Schreibweisen der Moderne hin öffnete. Unter Spannung gehalten wird die Rede von »Fontanes Poetik« überdies einerseits durch die teilweise deutlichen Abstände zwischen poetologischer Reflexion und poetischer Praxis – Fontanes Romandebüt erscheint ein Vierteljahrhundert nach seinem meistbeachteten poetologischen Text *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* –, andererseits durch das Verhältnis zwischen dem nicht selten tagesaktuellen Ursprung und dem unterstellten zeitüberdauernden Anspruch seiner poetologischen Äußerungen. Mit Blick für solche Spannungs- und Ungleichzeitigkeitsmomente sowohl der Kanonisierungsgeschichte des Realismus als auch zwischen Theorie und Praxis der Epoche sowie innerhalb von Fontanes Werk- und Rezeptionsgeschichte erschließen Matthias Bauer, Harald Hohnsbehn und Iulia-Karin Patrut den Dichter Fontane über dessen ausdrückliche und verborgene Relationen zu seinen schreibenden Zeitgenoss:innen – und tragen damit dem von ihnen

stark betonten relationalen Charakter der Realismen des 19. Jahrhunderts Rechnung. In acht eigenständigen Einzelstudien (zu Willibald Alexis, Paul Heyse, Theodor Storm, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Friedrich Spielhagen, Adalbert Stifter, Marie von Ebner-Eschenbach, Wilhelm Raabe) wird Fontanes spezifischer Realismus vor dem Hintergrund und im Abgleich mit den Hauptvertreter:innen des deutschsprachigen Realismus profiliert. Hervorgegangen ist der Band aus einer Vortragsreihe der *Fontane Gesellschaft*, Sektion Schleswiger Land, in den Jahren 2017 bis 2019.

Das bisher Gesagte gibt den Fokus der vorliegenden Darstellung jedoch nur unzureichend wieder, denn ehe mit Willibald Alexis die erste Konstellation des Fontane-Kosmos entfaltet wird, hat der/die Leser:in bereits hundert Seiten zum Poetischen Realismus im Allgemeinen und Fontanes Poetik im Besonderen hinter sich, wobei das literarhistorische Ensemble schon hier deutlich über das Inhaltsverzeichnis hinaus um Figuren wie etwa Otto Ludwig, Berthold Auerbach oder Karl Gutzkow, aber auch nicht-deutschsprachige Realisten wie Émile Zola oder Iwan Turgenjew erweitert wird – und damit um solche Autoren, die sich ebenso für ein eigenes Kapitel angeboten hätten. So besehen überschreitet das Buch seine vordergründige inhaltliche Begrenzung gerade in den ersten drei Kapiteln, die die folgenden Autorenstudien gewissermaßen poetik- und epochengeschichtlich kontextualisieren, sehr zum Gewinn seiner Leserschaft. Dass trotzdem ganze Felder wie das der Lyrik und Dramatik ausgeklammert werden, ist pragmatisch nachvollziehbar.

Leitend für das erörterte Realismusverständnis ist die »Differenz zwischen literarischer und Welt-Erfahrung« (S. 25), zwischen »Weltgehalt und Eigensinn«; die Hinwendung zum lebensweltlichen Alltag geschieht im zunehmenden Wissen und Problematisieren der gesellschaftlichen und medialen Konstruktion von Wirklichkeit. Die hier betrachteten unterschiedlichen Schreibweisen präsentieren sich in diesem Sinne als verschiedene Lesarten von Wirklichkeit, was sie zugleich zeichen- und konstruktionsbewusst reflektieren. Die nachvollziehbare Sympathie für ästhetisch komplexe, ihre poetische Eigenlogik selbstreflexiv behauptende und gesellschaftskritisch operierende Texte, die in der Tradition von Kants Kritiken verortet werden, führt jedoch zu einer Argumentationsfigur, wonach davon klar jene realistischen Werke und Autoren zu unterscheiden seien, die in der Folge von Hegels als defizitär erachteter Ästhetik (vgl. S. 32) literarisch und ideologisch unterkomplex die Kunst zur Rhetorik degradierten und bloß den Horizont des gesellschaftlich Bestehenden aus- bzw. fortschreiben würden. Als prototypischer Konterpart eines gesellschaftlich und literarisch problembewussten Wirklichkeitsverständnisses wird vor allem Gustav Freytag ausgemacht, aber auch etwa Berthold Auerbach wird im Zusammenhang mit dessen theoretischer Betonung streng motivierter Handlungskompositionen eine unterkomplexe Kunstauffassung attestiert

(vgl. S. 43). Dass ausgerechnet Auerbach im ersten Band seiner *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843) mehrfach äußerst kunstvoll und geradezu metapoetisch den Bruch mit einer strengen kausallogischen Motivierung ausstellt, blendet solch schematische Betrachtungsweise ebenso aus wie z. B. die Umstände, dass Fontane an Freytags *Soll und Haben* (1855) insbesondere die Komposition und Motivierung würdigte, dass er den Roman zur »erste[n] Blüte des modernen Realismus« erklärte und dass *Soll und Haben* mit seiner am englischsprachigen Realismus geschulten ironisch-humorvollen Erzählhaltung, seinen wechselnden Fokalisierungen und seinen Ansätzen zum multiperspektivisch-mehrsinnigen Erzählen kaum angemessen als Gegenmodell zu Fontane aufgebaut werden kann (vgl. ebenso S. 379 ff.) – auch weil dadurch nicht nur die nachmärzliche Literaturpolitik und die gemeinsamen Begründungszusammenhänge des programmatischen Realismus, sondern die literarischen Verfahren selbst aus dem Blick geraten.

Das Spannungsfeld zwischen »Weltgehalt und Eigensinn« erweist seine Tragfähigkeit vor allem in Auseinandersetzung mit Fontanes Dichtungsverständnis, besonders mit seiner Verklärungsidee, die erhellend umrissen wird (vgl. u. a. S. 62; 103–106) und im Kern auf die künstlerische Transformation von Weltgehalten abhebt, dabei gleichermaßen als realismuskonstitutives Darstellungsverfahren einerseits und weltanschaulich-sinnstiftende Kategorie andererseits diskutiert wird. Den Eigensinn der dann im Folgenden porträtierten Autor:innen bilden die für sich stehenden und von darstellungstechnischem Eigensinn gekennzeichneten Einzelstudien insofern deutlich ab, als explizite Abgleiche mit und Bezüge auf Fontane nicht forciert, sondern teilweise nahezu ganz unterlassen werden. Von »Fontane und die Realisten« verlagert das Buch seine Perspektive zu »Die Realisten und Fontane«. Die Aufsätze bieten keine vollständige Bestandsaufnahme wechselseitiger Äußerungen, literarischer Schnittmengen und Bezugnahmen. Vielmehr lassen sie sich von selbstgewählten Akzenten leiten, führen beispielsweise anhand von Interpretationsskizzen ausgewählter Einzelwerke in die jeweiligen Werkbiographien der Porträtierten ein und bieten in der Gesamtschau eine Fülle verschiedener Blickwinkel und Herangehensweisen – wie überhaupt das Buch durch einen höchst eigenständigen, beherrzt-unverbrauchten und in der Lektüre immer wieder überraschenden Zugriff geprägt ist. Hervorzuheben sind außerdem die von Kunst-Studierenden der Europa-Universität Flensburg gestalteten Autor:innenporträts, die auf der Vorlage bekannter zeitgenössischer Abbildungen aus Namen und Textbestandteilen arrangiert wurden und so noch einmal künstlerisch das im Band dargelegte Wirklichkeitsverständnis aufnehmen, dadurch zum aufmerksamen Hineinzoomen einladen. Das Fehlen eines Registers und Literaturverzeichnisses kann man darüber glatt verschmerzen.

Philipp Böttcher

**Peter Sprengel: Karl August Varnhagen und Charlotte Williams Wynn.
Eine deutsch-englische Briefliebe um 1850.**

Göttingen: Wallstein 2022. 426 S. € 39,90

Peter Sprengel gilt in der germanistischen Forschung als exzellenter Kenner der Literatur des 19. Jahrhunderts. Unter anderem mit Bänden zur Literaturgeschichte des Vor- und Nachmärz und der Jahrhundertwende sowie als Biograph von Gerhart Hauptmann oder Rudolf Borchardt hat er sich einen über die literaturwissenschaftliche Fachcommunity weit hinausreichenden Namen gemacht. In seinem aktuellen Buch nimmt Sprengel die außergewöhnliche (Brief-)Beziehung zwischen dem preußischen Publizisten, Kritiker, Historiker und einstigen Diplomaten Karl August Varnhagen von Ense (1785–1858) und der britischen Prosaistin und Politikertochter Charlotte Williams Wynn (1807–1869) in den Blick. Für seine Studie hat er eine eher unkonventionelle, aber durchaus ansprechende Form gewählt, die auf eine Mischung aus historischem Material, brieflichem Originalton, kundigen Erläuterungen und unterhaltsamen Exkursen setzt. Sprengels Buch will keine kritische Edition des bislang unveröffentlichten Briefwechsels bieten, sondern vielmehr material- und kenntnisreiche Einblicke in einen überaus relevanten Bestand aus der Mitte des 19. Jahrhunderts eröffnen.

Dabei geben schon allein die Story und das von Sprengel erstmals erschlossene und erzählerisch bestens aufgearbeitete Material einen interessanten Stoff her. Die Geschichte des ungleichen »Fast-Liebepaares« (S. 311) Varnhagen und Williams Wynn ist eine Geschichte, wie sie wohl nur das 19. Jahrhundert kennt. Ausgerechnet auf einer im Sommer 1836 unternommenen Fahrt auf dem Rhein, der damals zu den prominenten Zielen englischer Reisender gehörte, lernten sich der 51-jährige Varnhagen und die 29-jährige Charlotte kennen. Mit erstaunlicher Unbefangenheit und gesellschaftliche Konventionen (wohl bewusst) außer Acht lassend, hatte die junge Frau, deren Vater einer der bekanntesten englischen Politiker seiner Zeit und Mitglied des britischen Unterhauses war (S. 55), den älteren Herrn mit der runden Brille angesprochen. Eindrücklich schildert Sprengel, wie Charlotte zu diesem Zeitpunkt nichts von Varnhagen wusste oder kannte und lediglich nähere Auskunft über einen anderen berühmten Zeitgenossen von ihm erhalten wollte. Williams Wynn interessierte sich für Varnhagens alten Bekannten Hermann von Pückler-Muskau, der einige Jahre zuvor eine skandalträchtige Reise durch England unternommen und mit seinen anschließend publizierten *Briefen eines Verstorbenen* europaweit für Aufsehen gesorgt hatte (S. 19 f.). Pückler-Muskau war freilich bald vergessen. Varnhagen stellte sich als mindestens genauso interessanter und die junge Engländerin faszinierender Gesprächspartner heraus. Als Witwer und Nachlassverwalter der berühmten Rahel, als Historiker und Biograph zog Varnhagen die zu diesem Zeitpunkt über nur sporadische Deutschkennt-

nisse verfügende Charlotte in seinen Bann. Trotz des Altersunterschiedes fassten beide erstaunlich schnell Zutrauen zueinander und setzten ihre von Charlottes Familie zunächst wohlwollend beobachtete Bekanntschaft in einem gemeinsamen Aufenthalt in Bad Ems fort. In die allgemeine »Atmosphäre des Entgegenkommens« (S. 20) mischten sich bald nützliche Ansprüche und Aspekte: Varnhagen sollte Williams Wynns Sprachlehrer sein und ihr Deutsch beibringen. Englisch war zu dieser Zeit längst noch nicht als »Weltsprache etabliert« (S. 31). Vorherrschend war immer noch das Französische, das auch Varnhagen häufig in seinen Korrespondenzen nutzte. Viele Deutsche taten sich mit dem Englischen schwer. So erwähnt Sprengel die in der Zeit kursierende Anekdote, dass die schwierige englische Aussprache eine Dame »einige Zähne gekostet« (S. 31) habe. Gleichwohl strebte die aus Wales stammende und dort zuweilen auch lebende Williams Wynn in ihren (bald in den schriftlichen Raum verlagerten) Gesprächen permanent auf eine »Erlernung des aktiven Sprachgebrauchs« hin (S. 31). Varnhagen suchte sie nicht zuletzt über die Literatur an die deutsche Sprache heranzuführen. Unter anderem lasen beide gemeinsam Goethe, Uhland – und Rahel. Charlotte spürte da bereits ein »ungewöhnliches Angezogen-sein für alles Deutsche« (S. 35); ein Gefühl, das sie ihr Leben lang begleitete und das sich in ihren Briefen an Varnhagen geradezu materialisierte. Von Liebe war während der gemeinsamen Lektüren (noch) nicht die Rede. Aber von Nähe, Anziehung und dem Wunsch, sich nicht mehr aus den Augen zu verlieren und zumindest auf dem Papier beieinander zu bleiben.

Tatsächlich bildete diese Begegnung zwischen Varnhagen und Williams Wynn im Sommer 1836 den Auftakt einer mehr als 20-jährigen Korrespondenz, die ursprünglich nicht ans Licht der Öffentlichkeit kommen sollte. Wynns handschriftlichem Hinweis »Varnhagen's Letters / To be burnt« (S. 11), der zugleich als Anweisung an die Nachwelt lesbar ist und der sich auf einem »großen Umschlag« fand, der »Hunderte kleinformatige, in winziger Zierschrift bekritzelte[] Briefbogen von verschiedener Farbe« (ebd.) enthielt, sind die Nachfahren der Schreiberin glücklicherweise nicht nachgekommen. Die Briefe landeten nicht im Kamin, sondern in den Händen der Berliner Staatsbibliothek, die das Konvolut 2019 bei einer Auktion ersteigerte. Dass so kurz nach der Erwerbung bereits eine Erschließung und Auswertung vorliegt, ist gleichsam als großer Glücksfall zu werten. Sprengel präsentiert hier ein wahres Juwel, das sich nicht nur für die allgemeine Literaturgeschichte des mittleren 19. Jahrhunderts, sondern auch für die Briefforschung, den deutsch-englischen Kulturtransfer, die Geschichtsschreibung, die Sozial-, Gender- und Mentalitätsgeschichte oder die historische Reiseforschung als überaus bedeutsames Zeugnis erweist. In diesen Briefen findet man in konzentrierter Form das intime, mehrstimmige und mehrsprachige Porträt einer ganzen Epoche.

Angetan von den gegenseitig gewechselten Briefen waren nicht nur Varnhagen und Williams Wynn, sondern dürften wohl auch die heutigen Leserinnen und Leser sein. Dass man sich schon nach wenigen Seiten mitten im Dialog des ungleichen Korrespondenzpaares befindet und das Buch immer weiterlesen will, ist nicht zuletzt das Verdienst Sprengels, der das Material überzeugend arrangiert hat. Sein Buch ist nicht nur, wie es bescheiden heißt, eine »erste Auswertung« (S. 11) oder »Nacherzählung des Briefwechsels« (S. 344), sondern ein literarischer Kunstgriff, der mit seinen Montageverfahren, seiner zurückhaltenden, aber stets fundierten kommentierenden Begleitung des epistolographischen Geschehens und nicht zuletzt seiner offensichtlichen Begeisterung für das Medium Brief überzeugt. Dass seine außerdem noch mit zahlreichen ansprechenden Abbildungen ausgestattete Darstellung sehr gut lesbar ist, liegt nicht zuletzt daran, dass Sprengel im Vorfeld die englischsprachigen Briefe Charlotte Williams Wynns übersetzt hat. Für den Lesefluss erweist sich dieser Umstand als äußerst angenehm. Auf die Originalstimme muss man freilich nicht verzichten. Die Transkription der englischen Briefe, bei deren Durchsicht Daniel Göske mitgewirkt hat, sind im Anhang wiedergegeben und somit als Quelle vollständig nutzbar.

Auf etwa vierhundert Seiten und in vier großen Kapiteln spürt Sprengel den Themen, Inhalten sowie den sprachlichen und materiellen Dimensionen des Briefwechsels nach, der nach der ersten Begegnung auf dem Rhein rasch an Intensität gewann und an Fahrt aufnahm. Der Strom an Briefen war nahezu unerschöpflich. Der Austausch, der 525 im Original und/oder als Abschrift überlieferte Briefe Varnhagens – ursprünglich dürften es Sprengel zufolge mehr als tausend (S. 11) gewesen sein – und knapp 150 erhaltene Originalbriefe Charlottes umfasst, ist zeitlich auf die späten 30er- sowie die 40er- und 50er- Jahre des 19. Jahrhunderts konzentriert. Flankiert von historischen Großereignissen wie der Thronbesteigung Königin Victorias und Friedrich Wilhelms IV., dem Auszug der Göttinger Sieben, der 48er-Revolution, die Varnhagen in Berlin hautnah miterlebte, dem Staatsstreich in Paris oder dem Krimkrieg, in dem ein geliebter Cousin Charlottes sein Leben verlor, eröffnen die Briefe fortwährend intime Einblicke in den privaten Alltag, die Interessen, die Reisetätigkeit, das Lesepensum, die Lektürevorlieben und vor allem in das Gefühls- und Seelenleben von Schreiberin und Schreiber. Dabei wahrt die Korrespondenz, die mit Varnhagens Tod im Jahr 1858 endete, stets den Charakter eines überaus innigen deutsch-englischen Kulturkontakts, der zugleich durch die verschiedenen Perspektiven der beiden Akteure besticht. Als ein wesentliches Bindeglied des Briefwechsels erweist sich die Literatur. Varnhagen und Williams Wynn unterhielten sich fortwährend über Neuerscheinungen und Entwicklungen des literarischen Parketts, tauschten sich über zeitgenössische Schriftsteller und Schriftstellerinnen aus, vermittelten Kontakte, wie etwa jenen zwischen

Varnhagen und Thomas Carlyle, oder bestätigten sich in ihrer Bewunderung und Vorliebe für die Klassiker Goethe, Schiller und Herder. Varnhagens Ausführungen zum *Jungen Deutschland* korrespondieren mit Wynns brieflichen Darstellungen der Bewegung des *Young England*. Mit Kritik hielt sich keiner der beiden zurück. Varnhagen äußerte unverhohlen seine Abneigung und Skepsis gegenüber Gegenwartsautoren wie Georg Herwegh und Ferdinand Freiligrath, vor deren Schriften er seine englische Freundin sogar warnte. Seine Briefe der 1840er-Jahre strotzen Sprengel zufolge vor negativen Pauschalurteilen (S. 263). Deutlich zugewandter gestimmt, aber auch nicht gerade höflich, liest sich hingegen Varnhagens Beschreibung der von ihm eigentlich geschätzten Bettina von Arnim, die er als nervös umherspringendes und aufgekratztes »Eichhörnchen« (S. 270) schilderte. Der Gesprächsstoff ging Varnhagen und Williams Wynn auch deshalb nie aus, weil sich die beiden fortwährend mit gegenseitigen Büchersendungen versorgten. Ein Bücherpaket fiel besonders opulent aus. Im September 1840 sandte Varnhagen seiner Freundin unter anderem eine mehrbändige Kant-Ausgabe, die von Werken Hegels und Schleiermachers sowie von Schriften von Leibniz und Gans begleitet wurde (S. 258).

Ein Jahr bevor das Buchpaket seine Reise nach England antrat, war es zu einem dramatischen Wendepunkt in der Korrespondenz gekommen. Über die Jahre hatte sich Varnhagen in Charlotte verliebt und auch sie fühlte sich zu dem schöngeistigen Publizisten, der wunderbar gefühlvolle Briefe schreiben konnte, hingezogen. Aus dem ursprünglichen »Kulturvermittlungsauftrag« (S. 31), den Varnhagen zunächst in seinen Briefen verfolgte, war eine intensive Zuneigung erwachsen, die dieser nur zu gern in eine feste Bindung mit Charlotte münden lassen wollte. Die gesellschaftlichen Konventionen und Standesunterschiede ließen das freilich nicht zu. Die »maßlosen Liebeswünsche des mittellosen Dichters« (S. 148) mussten eine Illusion bleiben und durften nicht auf Erfüllung hoffen. Minutiös, spannungsreich und berührend schildert Sprengel, wie sich Varnhagen nach einer erneuten Begegnung und einem gemeinsamen Kuraufenthalt im Sommer 1839 in Wiesbaden ein Herz fasste und Charlotte einen Heiratsantrag auf grünem Briefpapier machte, den sie allerdings kurze Zeit später ablehnte. Charlotte, die ehelos blieb, wurde nicht seine »zweite Rahel«. Trost über den gescheiterten Versuch fand der unglückliche Varnhagen wiederum in der Literatur. Er verglich sich mit Goethes unglücklich verliebtem Tasso, erklärte Charlotte zu seiner Ulrike von Levezow (S. 132 f.). Immer wieder spiegelten die beiden ihre spannungs- und emotionsreiche Beziehung fortan in literarischen Vorbildern. So etwa in der 1848 erschienenen, von Adolf Schöll besorgten Edition der Briefe Goethes an Charlotte von Stein, die auch anderen briefschreibenden Liebespaaren, wie zum Beispiel Adolf Stahr und Fanny Lewald, die Williams Wynn während deren Reise durch England persönlich kennenlernte (S. 283–287), als Reflexionsfläche dienten. Außerdem

verberg Varnhagen seinen Kummer nicht. Sein Briefpapier war zeitweilig gesättigt von Tränen, wie sie eigentlich, wie Sprengel zurecht vermerkt, eher das empfindsame Zeitalter kannte (S. 129). Varnhagens anrührende Tränenbriefe erinnern an Schreiben Anna Louisa Karschs und Johann Wilhelm Ludwig Gleims, wobei im Sommer 1761 Karsch die Abgewiesene war und Gleim deutlich kälter als Williams Wynn auf ihr Liebesangebot reagierte. Beide Korrespondenzen verbindet, dass sie nach der großen Enttäuschung nicht eingestellt, sondern inniger und intensiver wurden. Wenn eine Liebesbeziehung im wirklichen Leben nicht möglich war, sollte sie zumindest als »Briefliebe« überdauern.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, schöpften Varnhagen und Williams Wynn die Möglichkeiten brieflicher Kommunikation umfassend aus. Wer dem der Briefforschung nicht fremden Gedanken anheimfällt, dass sich die Geschichte des Briefes bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollendet hat,¹ wird hier unzweifelhaft eines Besseren belehrt. Zwar lassen sich auch bei Varnhagen und Williams Wynn Zeichen eines Fortbestehens bzw. eines Rückgriffs auf eine maßgeblich im 18. Jahrhundert entwickelte Kultur des Privatbriefes erkennen. Gleichwohl probieren die beiden Schreiber neue Spielarten des Mediums aus, performen, variieren, experimentieren. Die für den Brief charakteristische Mehrdimensionalität tritt in diesem Briefwechsel geradezu exemplarisch hervor, in dem er als historisch-biographisches Ego-Dokument, Informations- und Wissensspeicher, pragmatische Textsorte, literarische Gebrauchsform und Gattung, aber auch als materiales oder epistemisches Objekt, intimes Medium und Ereignis, schriftliches Gespräch, Kulturtechnik und Kulturmuster, symbolische Distanzregulierung oder als Kommunikationsform zwischen Kontinuität und Wandel erscheint. Insofern kommt man bei der Lektüre auch der Frage ein Stück weit näher, was ein Brief eigentlich ist – eine Frage, an der sich die Briefforschung seit Jahren abarbeitet.² Der Brief kann demnach nicht fest definiert werden, sondern zeichnet sich durch eine situations- und schreibergebundene Offenheit und Vielstimmigkeit aus.

Grundlegend ist dafür eine Briefeuphorie, die von der Resignation gegenüber dem Brief, wie sie einige Jahrzehnte später unter anderem in Kafkas epistolarem Pessimismus und seinem berühmten »Gespensterbrief« zu spüren ist, noch nichts weiß. In Zeilen an Milena Jesenská hatte Kafka das Briefeschreiben als das »große Unglück meines Lebens« bezeichnet. Im Gegensatz zu Menschen hätten ihn Briefe immer betrogen, klagte er. Die ganze Briefschreiberei sei ein »Verkehr mit Gespenstern«. Mit dem Satz »Wie kam man nur auf den Gedanken, daß Menschen durch Briefe mit einander verkehren können« erklärte Kafka eine der großen Utopien des 18. und 19. Jahrhunderts für gescheitert.³ Von diesem Scheitern ist bei Varnhagen und Williams Wynn (noch) nichts zu spüren. Im Gegenteil: Beide glaubten und vertrauten auf die Macht der brieflichen Kommunikation. Sie »wussten was

sie an dem Medium Brief hatten« (S. 200). An den Brief glaubt auch Varnhagens und Williams Wynns Biograph, »Entdecker« und erster Leser Peter Sprengel. Sein Buch ist als ein großes und zugleich liebevolles Plädoyer für die Bedeutung von historischen Briefwechseln und deren Erschließung lesbar, dem man sich nach der Lektüre nur anschließen kann.

Jana Kittelmann

Anmerkungen

1 Vgl. z. B. Johannes Anderegg: *Schreibe mir oft! Zum Medium Brief zwischen 1750 und 1830*. Göttingen 2001, S. 12.

2 Vgl. z. B. Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Caroline Socha (Hrsg.): *Was ist ein Brief? Aufsätze zu epistolarer Theorie und Kultur*. Würzburg 2018.

3 Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Hrsg. v. Jürgen Born, Michael Müller. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Frankfurt am Main 2002, S. 315 f.

Informationen

Autorenverzeichnis

- Dr. Wilhelm Amann, geb. 1957; Promotion an der Freien Universität Berlin; Lehre und Forschung u. a. an den Universitäten Bielefeld, Duisburg-Essen; seit 2010 Research Scientist, Department of Humanities, German Studies, Universität Luxemburg. Veröffentlichungen zur Literatur und Ästhetik um 1800, zur Gegenwartsliteratur und zu kulturwissenschaftlichen Themen; Mitherausgeber der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*.
- 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.
- Dr. Philipp Böttcher, geb. 1986; wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, Mitglied im Redaktionsbeirat der *Fontane Blätter*. Promotion mit einer Arbeit zu Gustav Freytag und der realistischen Literaturprogrammatis (*Gustav Freytag – Konstellationen des Realismus*. Berlin 2018). Weitere Veröffentlichungen u. a. zu Th. Fontane, B. Auerbach, L. Tieck, W. Kempowski, P. Rühmkorf, U. Draesner, L. Anzengruber, A. Holz, Th. Kling, S. Stanišić, A. Stelling.
- Dr. Matthias Grüne, geb. 1982; Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft sowie Mittleren und Neueren Geschichte in Leipzig und Lyon; Promotion 2016 über die romantheoretischen Studien Otto Ludwigs; Forschungsschwerpunkte: Literatur des Realismus, historische Narratologie, Gattungstheorie, literarische Subjektkonstruktionen.
- Prof. Dr. Johann Holzner, geb. 1948; lehrte am Institut für Germanistik und war Leiter des Forschungsinstituts Brenner-Archiv an der Universität Innsbruck (bis 2013). Seit 2014 Vorsitzender der *Gesellschaft der Freunde und Förderer des Theodor-Fontane-Archivs*. Forschungsprojekte und Publikationen v. a. zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Österreich und zur Literatur der Gegenwart. Zuletzt: *Der Generationenroman*. 2 Bde. Hrsg. mit Helmut Grugger. Berlin 2021.
- Prof. Dr. Natalia Igl, geb. 1979; Associate Professor für deutschsprachige Literatur und Kultur an der Hochschule in Østfold, Norwegen, und assoziiertes Mitglied in der Forschungsgruppe »Literature, Cognition and Emotions« an der Universität Oslo. Forschungsschwerpunkte u. a.: Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts, Literarische Moderne und Neue Sachlichkeit, Literatursemiotik und kognitive Poetik, (historische) Erzählforschung, Zeitschriftenforschung, Multimodalität und Materialität von/in Literatur, Literatur und Lesen im digitalen Zeitalter.

- Dr. Jana Kittelmann, geb. 1978; Studium der Neueren deutschen Literatur, Geschichte und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin; seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Alexander-von-Humboldt-Professur für neuzeitliche Schriftkultur und europäischen Wissenstransfer an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Kulturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts.
- Klaus-Peter Möller, seit 1998 Archivar im Theodor-Fontane-Archiv.
Forschungsinteressen: Literatur der frühen Neuzeit, Lexik der deutschen Sprache, Buchgeschichte, Fontane.
- Rudolf Muhs; Emeritus Reader in Modern European History, Royal Holloway, University of London; Dozent für deutsche Geschichte, CityLit, London. Mitherausgeber von Fontanes Londoner Tagebüchern und von *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes London*. Stuttgart 1996.
- Prof. Dr. Eda Sagarra, geb. 1933, emeritierte Professorin für Germanistik am Trinity College Dublin. Publikationen zu Fontane und zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur der Neuzeit, zuletzt der Lebenserinnerungen: *Living with my Century*. Dublin 2022.
- Dr. Ingo Schwarz, geb. 1949; war wissenschaftlicher Mitarbeiter sowie zeitweise Leiter der Alexander-von-Humboldt-Forschungsstelle an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Schwerpunkte der – meist in Kooperation mit Fachkollegen realisierten – Editionsarbeit: Humboldts Berliner und US-amerikanische Briefkontakte sowie verschiedene Gutachten des jungen Bergbeamten. Zu Theodor Fontane: Publikation von Fundstücken zumeist aus dem Zusammenhang der Humboldt-Forschung.
- 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)
- Nürnberg, 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: Unehnte Korrespondenzen 1860–1865/1866–1870. Hrsg. von Heide Streiter-Buscher. 2 Bände. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft Bd. 1.1; 1.2). Berlin, New York: De Gruyter 1996. 1296 S. *Sonderpreis: € 69,95 (Im Buchhandel: € 139,95)
- 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 Ruppin KG Pusch & Co., Neuruppin. 64 S. € 5,00 (Zu beziehen bei der Geschäftsstelle der Theodor Fontane Gesellschaft)

Fontane Blätter im Abonnement

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

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

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

Richtlinien für Autoren der *Fontane Blätter*

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

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

1. Manuskript

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

2. Texteinrichtung

Text: Fließtext (ohne Silbentrennung), linksbündig.

Absätze: Einzug der ersten Zeile ohne vorherige Leerzeile.

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

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

3. Zitate

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

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

Zitate über mehr als 4 Zeilen bitte wie Absätze behandeln.

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

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

4. Anmerkungen

Anmerkungen bitte als Endnoten in fortlaufender Zählung formatieren.

Endnotenziffern im Text hochgestellt, ohne Klammer oder Punkt. Endnoten

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

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

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

Zitierweise in den Anmerkungen:

Selbständige Literatur:

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

Unselbständige Literatur:

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

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

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

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

Verweise: vgl.

5. Editionen

Beabsichtigen Sie die Edition von Briefen/Texten nach Handschriften oder

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

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

6. Siglen und Abkürzungen

AFA (Aufbau Fontane-Ausgabe) Hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard 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.

Impressum

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

Redaktion: Maria Brosig, Potsdam; Vanessa Brandes, Berlin

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

Sitz der Redaktion: Theodor-Fontane-Archiv Potsdam

Anschriften:

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

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

Koordination: Vanessa Brandes

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

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

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

Umschlagentwurf, Typographie: Patricia Müller | weite Kreise

Satz: Una Holle Mohr

Druck: Königsdruck, Berlin

Verlag: Theodor-Fontane-Archiv

