

# **Digitales Brandenburg**

**hosted by Universitätsbibliothek Potsdam**

## **Fontane-Blätter**

**Kreis der Freunde Theodor Fontanes**

**Berlin, 1965**

Heft 22 (1975)

**urn:nbn:de:kobv:517-vlib-196**



# FONTANE BLÄTTER

Band 3, Heft 6 (Heft 22 der Gesamtreihe)

1975

Artikel-Nr. 31 782

Theodor Fontane (1819–1898)

## Zwei unveröffentlichte Briefe

Hochgeehrter Herr.

Unsere Zeit steht im Zeichen von Friesack. „Figaro hier, Figaro dort.“  
Seien Sie schönstens bedankt. Hineingekuckt habe ich schon, wenn ich  
gelesen, schreibe ich noch einige Zeilen.

In vorzügl. Ergebenheit Th. Fontane.

Berlin 16. Novb. 94.

\* \* \*

Berlin 17. Novb. 94.

Potsd. Str. 134.c.

Hochgeehrter Herr.

Gestern Abend hat mir meine Frau die „Ferientage in Friesack“ vor-  
gelesen. Es hat mir *sehr* gefallen, ohne jedes wenn und aber. Wer  
ehrlich ist und schreiben kann, kann sein Leben mehr oder weniger  
interessant beschreiben, — das ist oft gesagt worden und der Satz ist  
richtig. Hinterher kommen aber doch die Unterschiede. Was Ihr kleines  
Buch so sehr auszeichnet, ist die große heitere Unbefangenheit (mancher  
hätte Onkel Schlaume unterdrückt) und der glücklich drüberstehende  
Humor. Außerdem ist es ein märkisches Kulturbild, das die Mark selbst,  
die Stadt Friesack, die Salomons und den Verfasser Georg Salomon in  
einem gleich lebenswürdigen Lichte erscheinen läßt. Unter vielen  
Empfehlungen, in vorzüglicher Ergebenheit Ihr Th. Fontane.

### Anmerkungen

Der Empfänger der beiden Briefe war mein Großvater, Professor Dr. med. Georg Anton Salomon (1849–1916), der zeitweise Emilie und Mete Fontanes Arzt war. Die „Ferientage in Friesack“ (Privatdruck 1894) sind Erinnerungen Salomons aus den 1860er Jahren. Vermutlich hat er gewußt, daß Fontane 1889 eine Arbeit über Friesack angefangen hatte und sich weiterhin für den Ort interessierte. Salomons Familie stammte aus Friesack. Fontanes Bemerkung „Unsere Zeit steht im Zeichen von Friesack...“ bezieht sich vermutlich auf die Einweihung des Denkmals Friedrichs I., des ersten Kurfürsten aus dem Hause Hohenzollern, auf dem Mühlberg bei Friesack im Jahre 1894 (vgl. Sonderausgabe des „Friesacker Wochenblattes“ vom 13. Oktober 1894 und Henning von Koss: „Das Ländchen Friesack und die Bredows“, Kiel 1965, S. 159).

Schlaume, ein Onkel des Verfassers, war ein krankhaft menscheuer Sonderling.

Die Originalbriefe sind von Georg Salomon vermutlich an seinen Sohn Fritz (1886–1953), Rechtsanwalt in Guben (Niederlausitz), später in London wohnhaft, übergegangen. Die Originale sind bisher nicht wiedergefunden worden. Der vorliegende Text folgt einer von Fritz Salomon hergestellten Abschrift.  
— George Salomon, New York, September 1975. —

Joachim Biener (Leipzig)

### Alfred Kerr und Theodor Fontane

Am 16. Juni 1894 schrieb Theodor Fontane folgenden Brief:

„Hochgeehrter Herr. Ich lese immer mit Vergnügen, was Ihr Mitarbeiter Dr. Alfred Kerr im Magazin schreibt. Heute aber hat er ganz besonders ins Schwarze getroffen, und Sie müssen mir gestatten, da ich Dr. Kerr nicht kenne, Ihnen dies auszusprechen. Es ist das weitaus Beste, was über Wildenbruch je gesagt worden ist. Ich habe zehn Jahre lang und länger Wildenbruch bekämpft und bin darauf hin gelegentlich hart angelassen worden, aber das hat mich, mitten in der Fehde, nicht abgehalten, einen genialen Zug an ihm immer wieder zu betonen. In den ‚Quizows‘ sind Szenen, die ihm nicht leicht einer nachmacht, und einzelne seiner Novellen sind Meisterstücke, noch richtiger geniale Würfe. Nebenher, in den Stücken, Unsinn und gänzlicher Mangel an Kritik. Aber Kerr hat das alles viel besser gesagt. Ich wollte meine Freude darüber, daß er's getan, gerne äußern. So entschuldigen Sie diese Zeilen.

In vorzüglicher Ergebenheit Th. Fontane.“<sup>1</sup>

Fontane schrieb nicht direkt an den jungen Alfred Kerr, da ihm der junge Kritiker nicht persönlich bekannt war. Er wandte sich an die Redaktion des „Magazin für Literatur“, für das er selbst bereits gearbeitet hatte. Er praktizierte damit eigene Kritiker- und Schriftstellererfahrung. Er ließ dem jungen vorurteilslosen bürgerlichen Kritiker ähnlichen bestätigenden und ermunternden Zuspruch zukommen, wie er ihn selbst am Beispiel durch den Schauspieler Siegwart Friedmann erfahren hatte, der sich im August 1870 für das uneingeschränkte, begeisterte Lob seiner Leistung als Geßler (in einer sonst nicht nur zu lobenden Inszenierung) ausdrücklich bedankt hatte, was „nicht ohne Einfluß“<sup>2</sup> auf Fontanes weitere Tätigkeit als Kritiker geblieben war. Kerr ist auf Fontanes

Glückwunschbrief, auf die Bestätigung seines Wirkens als Kritiker durch den „Altmeister“, zu dem zum Beispiel auch Otto Brahm und Siegfried Jacobsohn aufblickten, lebenslang stolz gewesen.<sup>3</sup> Nach Auskunft Julia Kerrs, der Witwe des 1948 verstorbenen Kritikers, gegenüber Walter Huder, dem Leiter des Kerr-Archivs der „Akademie der Künste“, „trug gerade dieser Brief wesentlich dazu bei, daß sich Alfred Kerr endgültig für die künstlerische Arbeit eines Kritikers entschloß.“<sup>4</sup> Der zitierte Brief ist ein herrliches Zeugnis für die Kontinuität der Kritik, besonders für die in Deutschland nicht immer ununterbrochene und vor allem nicht breite kritische Stafette.

Allein Alfred Kerr hat die von Theodor Fontane vertretene objektive und vorwärtsweisende Richtung der Kritik auf die Dauer nur inkonsequent und höchst widerspruchsvoll fortgesetzt.

Es ist gewiß kein Zufall, daß Fontane gerade eine Wildenbruch-Kritik Kerrs zum Anlaß seines Zuspruches nimmt. Fontane sieht im konsequenten ästhetischen Kritiker des Hohenzollern-Dramatikers, der diesen eindeutiger als er selbst verurteilte, mit Recht den legitimen Erben der eigenen Kritiker-Tätigkeit. Daß Kerr dabei insgesamt stärker wissenschaftlich-ästhetisch und zugleich stärker allgemeinmenschlich als Fontane argumentierte und urteilte, das zu erkennen und kritisch festzustellen, war nicht von Fontane zu verlangen, der über Kunst und Literatur ebenfalls primär ästhetisch urteilte, jedenfalls Altes und Neues in der Kunst (und nicht nur dort) vorzugsweise unter ästhetischen Vorzeichen sah. Vorerst war Grund genug zu Überein- und Zustimmung vorhanden. Dazu gehörte in erster Linie das gemeinsame differenzierte, kritisch-bejahende Engagement für die naturalistische Bewegung. Beide waren „Trompeter für und wider“<sup>5</sup> den Naturalismus. Beide ließen nur dichterisch schöpferischen Naturalismus voll gelten, z. B. den Gerhart Hauptmanns, während sie doktrinär-tendenziösen Naturalismus (Ibsen) oder subjektlose pedantisch-mechanische Nachahmung der Natur recht kritisch sahen bzw. ablehnten. Aber dabei werden auch schon die Widersprüche zwischen beiden sichtbar. Fontane wandte sich mehr gegen die anhaltende pessimistisch-fatalistische Wirklichkeitsinterpretation („Friedensfest“, „Familie Selicke“), Kerr mehr gegen fehlende Wahrhaftigkeit in der Darstellung der Wirklichkeit (Sudermann) und nur-handwerkliche, nur-technische Handhabung der naturalistischen Methode (Holz, Schlaf, Dreyer). Seine Kritik am Naturalismus greift nicht so tief in die Realität ein wie diejenige Fontanes.

Beide bekannten sich zu einer relativ unmittelbaren, relativ lebensähnlichen Form des künstlerischen Abbildes. Beide forderten vom Schauspieler Identifizierung mit der Rolle; beide lehnten eine augenzwinkernde vorwegnehmende Darstellung ab.

Grundlagen der Affinität waren weiter die gemeinsame Aversion gegen den Bayreuther Festspielrummel und gegen transzendente Tendenzen überhaupt, besonders gegen religiöse Inbrunst. Fontanes Konsens wird ferner von folgender Angabe in Kerrs in den zwanziger Jahren geschrie-

benen Lebenslauf her begreiflich, deren über die Bebel-Lektüre hinausgehender biographischer Sachgehalt allerdings nicht überprüft wurde: „... Mit zwanzig las ich das damals noch verbotene Buch von Bebel ‚Die Frau‘, das mich stark beeinflusst hat. Ich fuhr 1896 zum Sozialistenkongreß nach London – wo ich mit diesem Bebel im Regents Park spazieren ging und Aussprachen hatte.“<sup>6</sup> Kerr mußte also in der Zeit in London gewesen sein, in der Fontane in der Korrespondenz mit dem Londoner Arzt James Morris zu seinen tiefsten gesellschaftlichen Einsichten und Bekenntnissen gelangte.

Kerr erinnert sich an die eigene progressive Phase in einer Zeit, in der angesichts der wachsenden faschistischen Gefährdung der Weimarer Republik, als deren Repräsentant er sich fühlte, eine verstärkte Politisierung und Demokratisierung der eigenen Konzeption dringend geboten erschien; denn seit dem Jahrhundertbeginn war er weitgehend zum indirekten liberalen Apologeten des imperialistischen Systems geworden. So war er auch im Jahre 1914, allerdings nur für kurze Zeit, der nationalistischen Kriegsbegeisterung verfallen.

Zwar hat Kerr auch zwischen Jahrhundertwende und erstem Weltkrieg beachtenswerte Kritiken geschrieben, z. B. über Gerhart Hauptmanns Stücke „Der rote Hahn“, „Der arme Heinrich“ und „Festspiel in deutschen Reimen“, über Hugo von Hofmannsthals „Elektra“, Bernard Shaws „Cäsar und Cleopatra“ oder über Maxim Gorkis „Feinde“, insgesamt dominiert jedoch nach der Jahrhundertwende das bei ihm schon von Anfang an spürbare und auch in den erwähnten relativ objektiven Kritiken nicht überwundene Verfahren, durch höchst freimütige Wiedergabe der unmittelbaren Impression zunächst an die ästhetische und auch gesellschaftliche Wirklichkeit heranzugehen, um sie danach unhistorisch, metaphysisch-abstrakt wegzuzinterpretieren. Kerr geht zunächst unmittelbar an die ästhetische Realität heran, und zwar dank seiner verfeinerten Nerven und seiner hohen sprachlichen Elastizität unmittelbarer als viele andere Kritiker, um sie aber sogleich im Sinne seines gegenüber den 90er Jahren nunmehr eindeutig konservativen bürgerlichen Klassenvorurteiles zu verallgemeinern. Erst bei Kerr, noch nicht bei Fontane, treten apologetische Phrasen auf wie „Leben“, „Dasein“ und „Seele“, welche die objektiven Zusammenhänge verschleiern. Bei Fontane dagegen hat der Lebensbegriff noch keinen ideologischen lebensphilosophischen Charakter, sondern ist mit menschlich-gesellschaftlicher Wirklichkeit identisch. Bei Fontane hat der Lebensbegriff spontan-materialistischen, bei Kerr subjektiv-idealistischen, ausgeprägt agnostizistischen Charakter.

Kerr ist besonders seit der Jahrhundertwende ein exemplarischer Vertreter des auf die ästhetische und gesellschaftliche Wirklichkeit zugehenden und sie zugleich indirekt apologetisch entschärfenden Verfahrens. So hat er 1898 Henrik Ibsen als „Seelenbergmann ohnegleichen“<sup>7</sup>, Arthur Schnitzler 1904 als „Großstadtdichter“ und „Erweiterer der Kenntnis der menschlichen Seele“<sup>8</sup> interpretiert. Die Tendenzen zur Vulgarsoziologie und zur psychologischen Wegabstraktion von der objektiven

Wirklichkeit sind offensichtlich. Die Dichtung Frank Wedekinds wird in ihrer Erscheinungsform, in ihren tragikomischen, grotesken, marionettenhaften Elementen, richtig beschrieben. Indem Kerr Wedekind jedoch „einen Platz außerhalb der Gesellschaft, ja außerhalb der Welt“<sup>9</sup> anweist, entschärft er dessen Kritik an den durch das Geld entfremdeten menschlichen Beziehungen im Imperialismus und macht damit sein Werk für die kapitalistische Gesellschaft akzeptabel. Am „Roten Hahn“ nimmt er daran Anstoß, daß Fielitz, der zweite Mann der Wolffen, „für die Flottenbewegung auftritt“.<sup>10</sup> Dieses Detail sei durch die Handlung nicht gedeckt. Die imperialistische Entwicklung nicht durchschauend und in der Idealvorstellung von einem restlos gestalteten ethischen und attischen<sup>11</sup> Drama befangen, kritisiert er den in diesem Detail liegenden spontan epischen politischen Ansatz, den Gerhart Hauptmann seiner intensiven Wirklichkeitsbeobachtung verdankt, statt ihn positiv herauszustellen. Bertolt Brecht wird dann in seiner Bearbeitung von „Biberpelz“ und „Rotem Hahn“ gerade dieses Detail entsprechend betonen.<sup>12</sup> Auch Fontane verhält sich da, in einem ähnlichen früheren Gerhart-Hauptmann-Fall, vorwärtsweisend, das Neue fördernd, wenn er in der Uraufführung von „Vor Sonnenaufgang“ gerade die neuen, spontan epischen, über die konventionelle Dramaturgie hinausweisenden Szenen vernachlässigt findet. In der Inszenierung der Freien Bühne sieht er objektiv zumindest zum Teil einen Fall von „Verwertung“ und „Vereinnahmung“ von progressiver Dichtung durch das bestehende System.

Während Fontane Literatur und Theater im wesentlichen objektiv, im Namen des Lebensprozesses, interpretierte, vereinnahmte Kerr im allgemeinen alle Kunst statisch-zusammenziehend zur ahistorischen Affirmation des bürgerlichen Zeitalters. Damit geriet er als Kritiker, besonders nach 1917 im wachsenden Maße in eine anachronistische, nur mit höchster autoritärer und selbstgefälliger Anspannung behauptete Position. So erschien er dem jungen Brecht notwendig als der Repräsentant der stockbürgerlichen Nuancen schlürfenden kulinarischen Theaterkritik. Kerr war aber primär kein formalistischer, ästhetisierender Kunstkritiker. Auch er hat wie Fontane Literatur und Theater nach ihrem Wirklichkeitsgehalt befragt; nur waren eben seine Begriffe von Realität, Drama und Theater im Vergleich zu denen Fontanes abstrakt, einseitig und undifferenziert. Auch war Kerr nicht nur impressionistisch-autokratischer Verreiber; namentlich in seiner Frühzeit vermitteln seine stärker als später argumentierend angelegten Kritiken dem Stückeschreiber hilfreiche, produktive (aristotelisch-) dramaturgische Hinweise.<sup>13</sup> Auch vermag die sozialistische Theaterkritik zur Bereicherung der eigenen ästhetischen Substanz in Inhalt und vor allem Form von Kerrs sprachlicher Verdichtungskraft, von seiner Pointierungsfähigkeit zu lernen.<sup>14</sup> Insgesamt jedoch hat Fontane bei Siegfried Jacobsohn und besonders bei Herbert Ihering die objektivere und produktivere Weiterführung, die dialektischere und schöpferischere Rezeption erfahren.

Jacobsohn, der in Fontane den „anschaulichsten aller deutschen Theaterkritiker“ sah, dessen „Zauber“ er „immer wieder erlegen sei“<sup>15</sup>, und

Ihering, der wiederholt auf Fontane zu sprechen kommt, verhielten sich insofern schöpferischer, wirklichkeitsgemäßer und Fontane gemäßer als Kerr, als sie nicht lebenslang das realistisch-naturalistische Schicksalsstück Gerhart Hauptmanns und später O'neills und das stark verinnerlichte Theater Otto Brahmns verabsolutieren, sondern mit der objektiven Entwicklung gingen, die im Interesse der Kritik am Imperialismus stärker auf Abstraktion gerichtete künstlerische Lösungen erforderte. So engagierte sich Jacobsohn, freilich nicht konsequent, für Frank Wedekind und Carl Sternheim, mit denen Kerr ästhetisch und gesellschaftlich wenig oder nichts anzufangen wußte. Während er aber bei Wedekind noch subjektives und vereinnahmtes Bekenntertum fand, diffamierte er den konsequenten, satirischen Bürgerkritiker Stern als nur negierenden, seelenlosen Techniker. Ihering engagierte sich darüber hinaus für Georg Kaiser, Arnolt Bronnen, Ernst Barlach und Bertolt Brecht, die von Kerr, ähnlich wie schon Sternheim, ganz bewußt herabgesetzt wurden, und zwar vorwiegend vom Ästhetischen her.

Jacobsohn und Ihering förderten die ästhetische Entwicklung, allerdings, den Spielregeln des spätbürgerlichen Kunstbetriebes folgend, ebenfalls mehr vom Ästhetischen her als von den objektiven gesellschaftlichen Erfordernissen. Man ging notwendig über Fontanes relativ lebensähnliche künstlerische Abbildvorstellung hinaus, blieb aber andererseits in der konkreten Parteinahme für das fortschreitende gesellschaftliche Leben zurück. Fontanes bei aller Fähigkeit zum uneingeschränkten Autoren- und Schauspielerlob lockere und lose, nach seinen eigenen Worten nicht-„intime“, nicht-„habitué“-hafte<sup>15</sup> Theaterbeziehung war eben, wie Fontane schon selbst sah, nicht nur ein Nachteil, sondern auch ein entscheidender Vorzug. Die relative „Theaterfremdlich“-schaft ermöglichte ihm ein umfassenderes, dem gesamten Lebensprozeß stärker verbundenes Kunsturteil als zum Beispiel Ihering, der in seiner größten Zeit, in den zwanziger Jahren, vorwiegend ästhetisch und kulturpolitisch argumentierte und nur ganz an der Peripherie seiner Kritik gelegentlich politisch-impressionistisch analogisierte und einordnete.

So spielt bei Ihering auch die Menschenbild-Vorstellung eine geringere Rolle als bei Fontane, Jacobsohn und sogar bei Kerr, dem bei aller Ahistorizität ein bestimmtes ethisch-politisches menschliches Ideal vorschwebte, das er vorrangig in Gerhart Hauptmanns Florian-Geyer-Gestalt als ihm gemäßer Synthese von Elitärem und Altruistischem sah. Der Umstand, daß er kein Kritiker „vom Fach“<sup>16</sup> war, gestattete Fontane ferner, im Unterschied zu den Fachkritikern Kerr<sup>17</sup> und vor allem Ihering, die freimütige selbstkritische Aussprache interner, speziell psychologischer Probleme der Kritik. Allein es ist die Frage, ob sich die relativ distanzierte und universell überblickende Position Fontanes nach der Theaterrevolution von 1905, nach der Ablösung des Brahmnschen Literaturtheaters durch das synthetische Literatur-, Regie- und Schauspieltheater Max Reinhardts, von bürgerlichem Standort aus noch hätte weiterführen lassen. Die neue Stufe der bürgerlichen Theaterent-

wicklung forderte offensichtlich den leidenschaftlich engagierten, besessenen Fachkritiker, der die ästhetische Substanz der Theaterkritik, besonders bei der Regie- und Schauspielerkritik, entscheidend vertiefte, was Siegfried Jacobsohn, Julius Bab, Alfred Polger und vor allem Herbert Ihering, als Mitarbeiter der von Jacobsohn herausgegebenen „Schaubühne“, rechtzeitig erkannten.<sup>18</sup> Ihering hat in den zwanziger Jahren die fachliche Durchdringung der Kritik, bei Einlagerung des einzelnen Theaterereignisses in theater- und kulturpolitische Zusammenhänge, am weitesten getrieben;<sup>19</sup> er war aber zu sehr Bürger und Bestandteil des bürgerlichen Pressewesens, um seine Kritik mehr als ansatz- und andeutungsweise in den Dienst der neuen gesellschaftlichen Kräfte zu stellen. So vermißte Brecht bei ihm trotz seines Bemühens um eine nicht-impressionistische objektive Terminologie, das ihm seitens Kerrs und seines nicht unerheblichen Anhangs den Vorwurf des „Kategorinskys“<sup>20</sup> eintrug, die konsequente theoretische Fundierung.

Kerr betrachtete Drama und Theater als „Lebenssache“, als Lebensausdruck, Ihering maß Theater und Drama nur sehr vermittelt an der Wirklichkeit; aber dank seines dynamischen, dialektischen Kunstbegriffes wurde er der Kunstentwicklung und damit bis zu gewissem Grade auch der Gesellschaftsentwicklung eher gerecht als der auf einen statischen „Daseins“- und Kunstbegriff fixierte Alfred Kerr. Das dialektische Prinzip, wenn auch vorwiegend objektiv idealistisch auf die Kunstentwicklung konzentriert, erwies sich als fruchtbarer denn unhistorisches „Weltgefühl“. Damit hat auch Herbert Ihering Fontane nur zum Teil, in widersprüchlicher Weise, weitergeführt.

Die umfassende ästhetische und ideologische Weiterführung setzt die dialektisch-materialistische sozialistische Position voraus. Sie ist in der Theaterkritik zum Beispiel bei Paul Rilla und Ernst Schumacher gegeben, die in ihren Kritiken Richtigkeit und Eleganz, ideologische Präzision mit hoher ästhetischer Substanz (in Inhalt und Form der Kritik) verbinden.

In der Nachfolge Fontanes kommt es zu starker Polarisierung in der bürgerlichen Theaterkritik. Hermann Bahr und Alfred Kerr impressionieren die Kritik. Die impressionistische Seite war bei Fontane bereits vorhanden, aber als notwendige Voraussetzung bzw. als Teilelement in die Kritik integriert, nicht verabsolutiert. Jacobsohn und Ihering führten die argumentierende Seite weiter, aber stärker ästhetisch bezogen als bei Fontane und dementsprechend nicht ohne Anschauung und Anschaulichkeit. Erst auf dialektisch-materialistischer Basis gelingt dann bei Rilla und Schumacher die Verbindung von Lebens- und Kunstinteressen, die echte dialektische Aufhebung Fontanes.

Nachdem die Beziehung zwischen den Theaterkritikern Alfred Kerr und Theodor Fontane genetisch und typologisch betrachtet und dessen weitere Nachfolge in der deutschen Theaterkritik skizziert worden ist, sei jetzt zu Alfred Kerr und seinem Verhältnis zu Theodor Fontane zurückgekehrt. Joseph Chapiro charakterisiert Kerrs Fühl- und Denkweise so: „... Er

hat sein ganzes Leben wie sein ganzes Wissen in jeder Lebensstunde gegenwärtig vor sich. Er ist im Yankeeland und denkt an das liebe Breslau. Er steht vor dem Grabe Napoleons und erinnert sich an seinen Lehrer im Elisabethaneum – Zimpel. Er sieht ein Stück von Wedekind und hört die Klänge Heines, Brentanos, der längst dämmernden Romantiker ... Ob er von Ibsen im Theater oder vom Grabe Ibsens spricht; ob er von Florian Geyer auf der Bühne erzählt oder vom Streben nach Heldentum im Leben; ... immer sind es Lebenserinnerungen, tief empfunden, im Innersten aufgespeichert, mit dem eigenen Blute vermischt, von starkem Lyrismus getränkt und immer ein Bekenntnis zum Leben...“<sup>21</sup>

Kerr ist demnach ein existenziell-assoziativer Denker, der nach Präsentismus und Simultanismus, nach restloser Vergegenwärtigung alles ihm Teueren strebt, ohne Frage nach Historizität und objektivem Wert des Erinnerten. In seinem tiefsten Wesen ist er assoziierender Impressionist, lyrisch-analogisierender Beschwörer und damit Antihistorist. Sein subjektiver Idealismus schließt allerdings ein starkes neukantisches rationales Element ein. Aber sein Prinzip der lyrisch-assoziativen Zusammenziehung, z. B. auch in der „Kernbelichtung“ eines Autors als umfassendster Form der Kerrschen Kritik bzw. im Aphorismus als Teilelement der Kritik, sein Begriff des „Ewigkeitszuges“ sind Fontanes relativierender Gelassenheit und erst recht Brechts Verfremdung als einem prinzipienfest historisch relativierendem Verfahren diametral entgegengesetzt. Dem historischen Prozeß suchte Kerr die Freude an der durch Erinnerungen aufgeladenen Gegenwart entgegenzusetzen.<sup>22</sup> Er war letztlich ein völlig entwicklungsloser und trotz seines Scharfsinns und seiner Intellektualität auch ein diskursiv wenig entwickelter Denker.

Entwicklungslosigkeit als Unveränderbarkeit und Unwandelbarkeit erschien ihm selber offenbar als Vorzug, als Beweis für Einheitlichkeit und Festigkeit der Persönlichkeit. Sich wandelnde historische Gestalten, Männer der Umkehr schätzte er nicht. Aber bei aller beabsichtigten und auch realen Statik in seinen Anschauungen hat sich Kerr den tiefgreifenden sozialen und politischen Veränderungen nach 1917 nicht völlig entziehen können. Auch bei ihm sind in den zwanziger Jahren gewisse ideologische Wandlungen sichtbar, die bei ihm jedoch abstrakteren, weniger zeitbezogenen und auch undeutlicheren und widersprüchlicheren Charakter tragen als bei anderen Ideologen und Künstlern der Zeit. Die zwanziger Jahre bringen bei Kerr im Ethischen und Sozialen eine Hinwendung zum Kollektiven und zur Masse. Der antifaschistische Kampf wird ihn dann, besonders in der Emigration, zum militanten bürgerlichen Demokraten und Antifaschisten werden lassen. Im Ästhetischen jedoch bleibt er bis zuletzt, bis zum im englischen Exil geschriebenen Re-Education-Vorschlag für die Theater im befreiten Deutschland, beim ethischen und attischen Drama des Einzelnen, beim realistisch-naturalistischen Lebensausschnitt und beim bürgerlichen Tendenzdrama stehen. So empfiehlt er als Umerziehungsstücke z. B. das

zweideutige und umstrittene Antikriegsdrama „Die endlose Straße“ von S. Graff und C. E. Hintze, das die Nazis noch bis 1936 auf den deutschen Bühnen zur Vorbereitung der Aufrüstung hatten gebrauchen können, und das Dokumentardrama „Affaire Dreyfus“ von H. J. Rehfish und W. Herzog, in dem er den Geist von 1848 bewahrt sieht. Diese beiden Stücke und noch andere dienten ihm um 1930 wie auch 1945, bei Abfassung der Re-Education-Schrift, auch zur Abwehr von Brechts bewußter Episierung von Drama und Theater. Mit der konstanten Zurückweisung Brechts und aller proletarisch-revolutionären Stücke, deren Problemstellung sich nicht isolieren läßt und die sich damit nicht entschärfen ließen, erwies sich Kerr als ästhetischer Apologet der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, enthüllte er damit den bourgeoisen Kern seiner widerspruchsvollen Weltanschauung.

Auch Kerr kannte den bürgerlichen Widerspruch zwischen Erkenntnis und Gefühl, Einsicht und „Entzücken“.<sup>23</sup> Doch stärker als bei Heinrich Heine, Fontane, Feuchtwanger oder Thomas Mann setzten sich bei ihm der impressionistisch-liberale Genuß des noch Gegebenen, das private „Entzücken“ durch und verhinderten ein objektives Bild der Epoche vor allem in ästhetischer, aber auch in politischer und sozialer Hinsicht. Kerr bedeutete damit im wesentlichen die subjektivistische Entschärfung und Enthistorisierung Fontanes.

Nachdem am Beginn Fontane über Kerr zitiert wurde, soll nun Kerr über Fontane zu Wort kommen. Dabei können leider noch nicht Kerrs Briefe herangezogen werden, deren Veröffentlichung zur Zeit von Walter Huder vorbereitet wird. Wir müssen uns daher an dieser Stelle auf die Auswertung der Äußerungen Kerrs über Fontane beschränken, die in der 1917 veröffentlichten fünfbändigen Ausgabe der „Welt im Drama“ auftreten. Die wesentlichsten Äußerungen sind in dem wichtigsten Band 1 enthalten, der in „Kernbelichtungen“ der Autoren und in Stückkritiken „das neue Drama“ beleuchtet. Im Zusammenhang mit Ibsen, Schnitzler und Gerhart Hauptmann kommt Kerr hier auf Fontane zu sprechen.

Im glänzend geschriebenen Aufsatz über Ibsen als „Ahnherrn“ des neuen deutschen Dramas, der vor allem dem Einzug des norwegischen Dramatikers auf der deutschen Bühne gilt, setzt sich Kerr auch mit der deutschen Ibsen-Kritik auseinander. Dabei kommt er notwendig auch auf Fontane zu sprechen, auf dessen Einspruch gegen die moralischen Konsequenzen der „Gespenster“. Er setzt das Stück in Beziehung zu „Irrungen Wirrungen“ und erklärt: „Hier (in der „Gespenster“-Kritik, der Verf.) sprach der Dichter von ‚Irrungen Wirrungen‘. Dort kam er freilich gütiger und verhüllter.“<sup>24</sup> Kerr erfaßt also den Zusammenhang und den Unterschied zwischen der konservativen „Gespenster“-Kritik und dem anklagenden, erschütternd wirkenden Roman. Er gibt mit Recht diesem den Vorzug.

Fontanes „Nora“-Urteile hätten Kerr sicherlich noch mehr verstimmt. Sie waren jedoch zum Zeitpunkt des Essays über den „Ahnherrn“ noch nicht gefällt. Für den vermuteten Protest spricht die energische Ab-

rechnung mit der bourgeoisen Berliner „Nora“-Kritik in Absatz V des Essays.

Allein das bedingungslose Eintreten für „Nora“ als Stück und Gestalt und für die „Moral“ der „Gespenster“ kündigt möglicherweise Kerrs spätere Tendenz zum radikalen bürgerlichen Individualismus an, zur verantwortungslosen „Ungebundenheit“, während Fontane nach dem Wort Thomas Manns<sup>25</sup> von „verantwortungsvolle(r) Ungebundenheit“ war. So soll Kerr später zugunsten des chauvinistisch verleumdeten Fritz Kortner nicht politisch argumentiert haben, sondern unter Berufung auf das angebliche Recht des Künstlers auf „sexuelles Piratentum“.<sup>26</sup> Der Nietzscheanismus und die Lebensphilosophie bestimmen eben weitgehend die Differenz zwischen Kerr und Fontane.

Auch aus Anlaß Arthur Schnitzlers kommt Kerr auf Fontane zu sprechen. In der Kernbelichtung des Wiener, von Ernst Mach und Siegmund Freud beeinflussten kritisch-realistischen Dramatikers, der ihm nächst Gerhart Hauptmann der symphatischste Repräsentant des neuen Dramas ist, sucht er bei der Charakteristik von „Liebelei“ nach mit Christine vergleichbaren Gestalten und kommt wieder auf Fontane zurück: „Diese lautlos hingeebene Gestalt, die innig und zurückhaltend, glücklos und selig und in jeder leisesten Regung Mädchen ist: sie stammt aus dem Gefild, auf dem die herbere Schönheit früher und liebster Goethescher Mädchen wuchs. Wen soll man neben ihr nennen? Fontanes Lene. Die weiblichen Gestalten moderner Dichter sind, gegen Christine, fast alle reflektiert und mittelbar.“<sup>27</sup>

Man muß Kerr zustimmen, wenn er anläßlich Christines an die figürliche Naturhaftigkeit und an die menschlich-charakterliche Natürlichkeit Lene Nimptschs und (1896 noch!) mehr an das Goethesche Erbe denn an blasse neuromantische Gestalten denkt. „Irrungen Wirrungen“ und besonders Lene werden ihm darüber hinaus zum richtig gehandhabten literarischen Maßstab, wenn er weiter Christine nicht konsequent durchgeführt und außerdem das Drama von einem „Überschuß an Sentimentalität“ und einem „Zug“ zur literarischen „Konvention“<sup>28</sup> bedroht sieht. Überhaupt scheint ihm „Irrungen Wirrungen“ vom relativ lebensähnlichen Abbild wie vom schicksalshaften, ergreifenden Charakter des Romans her das wichtigste und bedeutendste Erzählwerk Fontanes gewesen zu sein, das er mit Recht als Korrektur der „Gespenster“-Kritik empfand.

Während die bisher angeführten Bezugnahmen auf Fontane im ersten Band der „Welt im Drama“ sachlichen Charakter tragen und Fontane kritisch bzw. als Maßstab gerecht werden, ist die Anspielung auf Fontane in der Rezension über den „Roten Hahn“ unsachlich, feuilletonistisch im negativen Sinne. So genau beobachtend und gedankenreich diese Kritik auch sonst ist, so ungerechtfertigt ist der Seitenhieb gegen Fontane anläßlich des Lobes der differenzierten Milieu- und Menschen-darstellung in der „Tragikomödie“: „Hauptmann malt hier Märker, wie

kein Deutscher vor ihm. Der Meister soll noch gefunden werden. Fontane wirkt dagegen wie ein Onkel.“<sup>28a</sup>

Aus dem Lob der Milieu- und Menschendarstellung ist aber, wie wir bereits feststellen mußten, das vom Dichter gut beobachtete, die Gesellschaftsdarstellung zeitgeschichtlich vertiefende Detail der Mitgliedschaft Fielitz' im Flottenverein ausgeschlossen. Wurzelt nun vielleicht auch der Ausfall gegen Fontane in Kerrs statischem Milieubegriff? Beginnt er Fontane den dialektischen Determinismus, die nur andeutende, realistische Milieugestaltung zu verübeln? Beginnt er jetzt, 1902, in imperialistischer Zeitgemäßheit von Fontane und dem geistvollen, humanen Causerie-Stil abzurücken? Denn die wesentlichsten Bezugnahmen auf Fontanes Werk stammen aus den 1890er Jahren, in denen auch Fontane sich zu Kerr bekannte bzw. bekennen konnte. Diese zeitliche Festlegung gilt auch für den 1899 ausgeführten Vergleich zwischen Ernst von Wolzogens Stück „Ein unbeschriebenes Blatt“ mit „Effi Briest“. Der Abstand zwischen beiden Werken wird besonders im zweiten Abschnitt der Kritik verdeutlicht: „Fontane gibt die Tragik der armen Ahnungslosen, die man ins Eheleben stößt und schuldig werden läßt. Effi wird umblüht von der stummen Gloria, dem schlichten Elend unverdienten Schicksals. Effi stirbt einsam wie ein geschlagener Falter. Wolzogens Heldin dagegen zeugt vieles Gelächter...“<sup>29</sup>

Ausgerüstet mit dem Maßstab Fontanescher Menschengestaltung kritisiert er die oberflächliche Darstellung Wolzogens. Allerdings neigt er bei der „Effi“-Interpretation lyrisierend zur Metaphysik, zur „daseins“-haften Deutung.

In der gleichen Kritik wird am Schluß als allgemeines Beispiel für künstlerische Gewissenhaftigkeit Flaubert genannt. Damit erscheint in der „Welt im Drama“ erstmals der Name des Künstlers, den Kerr fortan als Exempel für großes Künstlertum immer häufiger anführen wird, während Fontane zurücktritt. Kerrs Wirken als Schriftsteller ist eben auch ein Weg von „Irrungen Wirrungen“ zur „Education sentimentale“, die er als „größtes Lebensbuch“<sup>30</sup> bezeichnet hat —, ein Weg auch von Fontane zu Flaubert.<sup>31</sup> Dieser Wechsel in der Traditionsbeziehung war folgerichtig. Die widersprüchliche Einheit realistischer und naturalistischer, kritischer und affirmativer Elemente im Werke Gustave Flauberts entsprach der im Imperialismus voll entfalteten extremen, entfremdeten Widersprüchlichkeit Alfred Kerrs eher und besser als Fontanes nicht-entfremdetes, auf die Erfassung objektiver Zusammenhänge gerichtete, nicht Einzelphänomene fetischisierende episch-kritische Konzeption.

Dennoch ließen sich weitere Gemeinsamkeiten und Parallelen zwischen Kerr und Fontane anführen, z. B. ihre gemeinsamen Bemühungen um die Emanzipation der Frau, beider Handhabung der Form des Reisebildes oder ihr gemeinsames intensives Ringen um die künstlerische Sprache, um generelle gesprochene, gestische Sprache auch im geschriebenen Werk. Aber alle diese Gemeinsamkeiten verdeutlichen letztlich den gravierenden Unterschied, der sich zwischen beiden Kritikern und

Künstlern nach dem Tode Fontanes nach vollem Einsetzen der imperialistischen Entwicklung aus der Anfälligkeit, ja Empfänglichkeit Kerrs für die imperialistische Ideologie, besonders für ihre metaphysische Denkweise, ergibt. Während sich Fontane um dialektische Einordnung der Einzelercheinungen bemüht hatte, isoliert Kerr die einzelnen Phänomene. Fontane versichtbarte an den Frauenschicksalen seiner Romane die Widersprüche der Gesellschaft, Kerr dagegen schrieb: „Wie komisch, wenn man neben Männertrötel, die im öffentlichen Dasein eine Rolle spielen dürfen, Intellektuelle stellt wie beispielshalber Clara Zetkin... Ich verspreche mir vom Mitwirken der Frau eine Beseitigung der männlichen Dummheit, die vorwiegend im Eigensinn wurzelt... Verweibischt soll die Welt nicht werden; aber sie kann durch das Mitwirken der Frau etwas Einfacheres, Jünglinghafteres, Naturrechtlicheres bekommen...“<sup>32</sup>

Unter dem Einfluß der bürgerlichen und der sozialistischen Frauenbewegung wertet Kerr den Antifeminismus eines Nietzsche um, bleibt aber in dessen metaphysischer Denkweise befangen, ebenso wie er dem Mann-Weib-Dualismus Hebbels und Strindbergs verpflichtet bleibt, der Fontane unerträglich war, und entschärft und „vereinnahmt“ damit letztlich den Kampf der revolutionären Sozialdemokratie, besonders August Bebels und Clara Zetkins, zur Befreiung der Frau.

Während Fontane in seinen Reisedarstellungen schildert und generalisiert, gibt Kerr in seiner Reiseliteratur mehr die „reine“ Impression, was zur Minderung der objektiven Substanz und des inneren Zusammenhanges führte. Während sich bei Fontane die Sprache, freilich mit hoher Geschmeidigkeit, dem Inhalt unterordnete, droht sie bei Kerr bisweilen Fetischcharakter anzunehmen, was ihm die Kritik von Karl Krause eintrug, der die Bedeutung der Sprache zwar auch überschätzte, aber auf objektivere Weise. Die angebliche Schönheit der Formulierung triumphiert bei Kerr bisweilen über ihre humanistische Verantwortbarkeit, so daß Tilla Durieux seine zu hemmungslosen Kritiken als „Rasiermesser“<sup>33</sup> empfand.

Infolge des sicherlich weitgehend unbewußt ausgeführten bourgeois Klassenauftrages<sup>34</sup> konnte Kerr nach vollem Einsetzen der imperialistischen Entwicklung am Erbe Fontanes nicht festhalten, nachdem er bereits in den 1890er Jahren mit seiner Enthistorisierung und Entschärfung begonnen hatte. Nietzsche als Vorbild vorwiegend in der hemmungslosen apodiktischen Selbstaussprache und Flaubert als Vertreter eines erstarrenden, naturalistisch infizierten Realismus werden fortan zu zentralen Orientierungspunkten.

Fontane seinerseits vermochte den jungen, in Inhalt und Form objektiven Kerr zu ermuntern. Der spätere, im Inhalt stärker apologetische, in der Form stärker zersplitterte Kerr wäre ihm sicherlich, ähnlich wie Lawrence Sterne, höchstens als ein einzigartiges, aber keinesfalls nachahmenswertes „Unikum“<sup>35</sup> erschienen.

Die Tragödie Alfred Kerrs, seinen Widerspruch zwischen subjektiven humanistischen Absichten und objektiver Bedienung bourgeoiser Klasseninteressen infolge Zurückbleibens hinter der objektiven realgeschichtlichen, geistigen und ästhetischen Entwicklung hat Herbert Ihering als dessen schärfster bürgerlicher theaterkritischer Antipode 1927 so gesehen: „Es ist verblüffend, daß jemand, der so viel gesehen, innerlich nichts erlebt hat. Wer nur die äußeren Erscheinungen sieht, wer nur beobachtet, entwickelt sich nicht. Kerrs Reisen sind für sein menschliches, für sein künstlerisches Erlebnis nicht fruchtbar geworden. Sie haben keine neue geistige Ordnung geschaffen... Sinnliches Erlebnis, ohne geistiges Regulativ, stumpft sich ab... Was er sah, befruchtete nicht seine Erfahrung... Kerr hat eine Welt gesehen und ist noch immer auf eine Dramaturgie des Mitleids, der ergriffenen Menschlichkeit eingestellt.“<sup>35</sup>

Ihering betont vor allem den Widerspruch zwischen der Welterfahrung des Reisenden Kerr und seiner ästhetisch-dramaturgischen Zurückgebliebenheit. Die Ursache sieht er mit Recht in ungenügender weltanschaulicher Durchdringung und Verarbeitung der Eindrücke und Erlebnisse. Vor dem ersten Weltkrieg hatte auch Georg Lukács Dichtung als abstrakten Seelenausdruck aufgefaßt, so 1911 in „Die Seele und die Formen“. Darin teilte und vertiefte er Kerrs Auffassung vom Kunstcharakter der Kritik und des Essays und im einzelnen Kerrs aristotelische Zurückweisung des spontan-epischen Details der Flottenvereinszugehörigkeit des Schusters Fielitz im „Roten Hahn“.

1913 veröffentlichte er „Gedanken zu einer Ästhetik des Kino“, die eigentlich Gedanken gegen die Mechanik der Leinwand und für die unmittelbare Gegenwärtigkeit des großen seelenvollen Darstellers auf der Bühne sind und die damit dem Bekenntnis Kerrs zum „leuchtenden Seelenschauspieler“ entsprechen. Lukács war jedoch nie, auch in seinen Anfängen nicht, der geistigen Unmittelbarkeit in dem Maße wie Kerr ausgeliefert. Von der geistesgeschichtlichen Position vermochte er unter Aneignung des Marxismus 1922 in „Geschichte und Klassenbewußtsein“ zur analytischen Enthüllung und Erklärung der verdinglichten bürgerlichen Empfindungs- und Denkstrukturen vorzudringen, in denen Kerr befangen, ja gefangen blieb, so daß Arnold Zweig, der als Gestalter und Publizist Fontane gültiger als Kerr fortsetzte, 1947 anlässlich Kerrs 80. Geburtstag mit Recht feststellte: „Er war ein demokratischer, vorwärts gerichteter Mensch, in dessen tiefern Bewußtseinsschichten die reaktionären Ideale der deutschen Konservativen eine größere Rolle spielten, als er wußte...“<sup>36</sup>

Arnold Zweig formulierte damit historisch konkret, was Herbert Ihering zwanzig Jahre früher allgemeiner, d. h. weniger klassenmäßig, festgestellt hatte.

## Anmerkungen

- 1 Der Brief steht bei Joseph Chapiro: „Für Alfred Kerr. Ein Buch der Freundschaft.“ S. Fischer-Verlag, Berlin 1928, S. 103. Der Brief Fontanes befindet sich hier neben Bekenntnissen der Schriftsteller Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Gerhart Hauptmann, Ernst Blass, Max-Herrmann-Neiße und Kurt Hiller und neben Äußerungen der Kritiker Oscar Bie, Monty Jacobs oder Bernhard Diebold. Besonders wichtig sind die französischen Stimmen, die Zeugnisse Edouard Daladiers und F. Gémiers, die das Bemühen Alfred Kerrs um die deutsch-französische Verständigung nach dem ersten Weltkrieg bestätigen und würdigen; war doch Kerr neben Heinrich Mann einer der ersten bürgerlichen deutschen Schriftsteller, die sich nach 1918 für gute Beziehungen mit Frankreich einsetzten. Zu den französischen Freunden des Kritikers gehörte mit in erster Linie Joseph Chapiro, der Organisator des „Freundschafts“-Buches. Er hat nicht nur die Stimmen der Freunde angeregt und gesammelt und Kerr zu seinem „Lebenslauf“ veranlaßt, der am Ende des Bandes steht; er hat selber einen verständnisvollen und feinsinnigen umfangreichen Essay beigetragen, der viele zentrale Motive und Züge Kerrs richtig beschreibt, ohne sie freilich immer zu erklären.
- 2 „Parkettplatz 23. Theodor Fontane über Theaterkunst, Dichtung und Wahrheit“, hrsg. v. Ehm Welk, Berlin 1949, S. 242.
- 3 Vgl. Walter Kiaulehn: „Berlin. Schicksal einer Weltstadt“, München-Berlin 1958. Dort heißt es im 17. Kapitel, das die Überschrift „Das Theater der Kritiker“ trägt, auf S. 414: Kerr habe „sein Leben lang bekannt, wie ihn durch seine ganze Entwicklung der ermunternde Brief getragen habe, den er ... von Fontane bekommen hatte“. Bei der „Lebenslänge“ des Verbundenheitsgefühls ist freilich zu bedenken, daß Kerr in seiner widerspruchsvollen Entwicklung nicht immer gleichermaßen das Recht der Berufung auf Fontane hatte. Der weitgehend legitimen Verbundenheit in den 1890er Jahren folgen Jahrzehnte höchstens formaler Bindung, in denen Kerr von der Substanz des Fontaneschen Empfindens, Denkens und Schreibens stark abwich. Die Veröffentlichung von Kerrs Briefen sollte hier weiteren Aufschluß vermitteln.
- 4 Walter Huder am 30. 5. 1974 an den Verfasser dieses Beitrages. Vgl. dazu auch Walter Huder: „Alfred Kerr. Ein deutscher Kritiker im Exil.“ Sinn und Form, 4/1966. In diesem Aufsatz, dem ersten längeren Kerr-Beitrag, der in der DDR erschien, bezeichnet Huder den Kritiker Alfred Kerr gar als „Theodor Fontanes Entdeckung“ (a. a. O., S. 1264).
- 5 Arnold Zweig: „Herbert Ihering zum 70. Geburtstag“, Sinn und Form, 1/1958, S. 33.
- 6 Chapiro, S. 168.
- 7 Alfred Kerr: „Die Welt im Drama“, Berlin 1917, I, 22.
- 8 Ebenda, S. 135, 137.
- 9 Ebenda, S. 206.
- 10 Ebenda, S. 100.
- 11 Alfred Kerr schreibt 1932: „Die höchste Losung eines Schriftstellers: ethisch und attisch...“ in „Was wird aus Deutschlands Theater? Dramaturgie der späten Zeit.“ Berlin 1932, S. 10.
- 12 „Theaterarbeit“, Dresden 1952, S. 174, 177.
- 13 Franz Fühmann schrieb am 21. 12. 1973 an den Verfasser dieses Beitrages: „Kerr lese ich mit Gewinn und Genuß, d. h. seine kritischen Schriften, nicht so sehr die Reisen, gar nicht die Gedichte. Als Kritiker ist er der einzige, von dem man als angehender Stückeschreiber Handwerk lernen kann“.
- 14 Vgl. dazu die Sammlung der Kritiken Ernst Schumachers, die 1960 unter dem Titel „Theater der Zeit – Zeit des Theaters“ als Band 12 der Reihe „Wissen der Gegenwart“ im Münchener Dobbeck-Verlag erschien. Beispielhaft für die maßvolle und produktive Einfunktionierung von Kerrs vielfach selbstgefälliger und verantwortungsvoller Pointierungstechnik ist die unter der reizvollen Überschrift „Das adjektivische Substantiv“ veröffentlichte Kritik über eine Münchner Aufführung von Hofmannsthals Komödie „Der Unbestechliche“ (a. a. O., S. 96 ff.); vgl. ferner „Das Widersprüchliche in Frank Wedekind“, S. 84 ff.
- 15 Theodor Fontane: Sämtliche Werke, München 1967, Band 15, S. 388, S. 400.
- 16 Werner Lincke in Fontane-Blätter, Band 1, Heft 5, 1967, S. 209.
- 17 Nicht nur Ihering war Fachkritiker, durch das Bemühen um objektiv-wissenschaftliche Analyse von Regie und Darstellung; auch Kerr war Fachkritiker, als Schüler der Romantik-Forschung und der Scherer-Schule und als Anwalt

des naturalistischen Literaturtheaters allerdings vorwiegend literarisch-dramaturgisch orientiert. Beispielhaft sind dafür der auf dem Höhepunkt der naturalistischen Bewegung geschriebene Aufsatz „Technik des realistischen Dramas“ (1891), die Gedenkrede für Ibsen aus dem Jahre 1898 und der Essay über den Sieg Ibsens auf der deutschen Bühne über die Epigonen („Der Ahnherr“, 1896). Besonders in dem in der „Vossischen Zeitung“ auf dem Höhepunkt der naturalistischen Bewegung veröffentlichten Aufsatz über das „neurealistische Drama“ ist Kerr in der Darlegung und Erklärung naturalistischer Dramentechniken und in der Erörterung von ästhetischen Problemen der naturalistischen Methode Fontane an Differenziertheit und Genauigkeit der Analyse und in der sprachlichen Konzentriertheit überlegen. Hier spricht Kerr auch noch von den „kulturgeschichtlichen Verhältnissen, die das moderne Drama vorführt“ („Die Welt im Drama“, I, 433). Hier ist das Drama noch nicht auf Seelenhaftigkeit reduziert. Auch die Beziehung zu Gotthold Ephraim Lessing ist noch relativ objektiv, obgleich der Verfasser der „Hamburgischen Dramaturgie“ in apologetischer Verfälschung bereits zu stark für das naturalistische Drama beansprucht wird. So wird Lessings Forderung nach dem Typischen als Ruf nach Darstellung der „Durchschnittlichkeit des Lebens“ (a. a. O., S. 437) interpretiert.

- 18 Vgl. dazu Theodor Lessings „Brief an einen Schauspieler“ in der „Schaubühne“ vom 1. 2. 1912.
- 19 So schreibt Fritz Kortner in seiner Autobiographie „Aller Tage Abend“, München 1959, S. 388, über Herbert Iherings Wirkung auf die Theaterschaffenden: „Man las ihn wie eine Grammatik und lernte daraus“.
- 20 Vgl. dazu im von Joseph Chapiro hrsg. Band „Für Alfred Kerr. Ein Buch der Freundschaft“ die Beiträge von Max Herrmann-Neiße (S. 114 f.) und Kurt Hiller (S. 116, 121).
- 21 Chapiro, S. 23 f.
- 22 Auch bei Hugo von Hofmannsthal und Marcel Proust ist angesichts der imperialistischen Entwicklung die liberale Tendenz zur Erinnerung und Beschwörung des Vergangenen ausgeprägt. Bei Hofmannsthal dominiert jedoch die Vergangenheitsebene, weshalb Kerr seiner Dichtung den unmittelbaren Lebensbezug absprach und sie als höheres Kunstgewerbe abwertete, während er selber das ihm teure Vergangene in seine Gegenwart, die „Welt im Drama“ und „Die Welt im Licht“, hineinzunehmen suchte. Als widerspruchsvolle Übergangsgestalt zwischen liberaler und imperialistischer Phase der Bourgeoisie, zwischen Naturalismus, Impressionismus und Modernismus vermochte er im Unterschied zu rein imperialistischen Ideologen und „reinen“ Modernisten Vergangenes noch nicht ganz abzuschütteln. Auch bei Marcel Proust spielen „auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ Erinnerung und Heraufbeschwörung des Vergangenen eine entscheidende Rolle. Doch als romanhafter, französischer Realismus-Tradition verpflichteter Gestalter gelangte er dabei doch zu einer gewissen objektiven Historizität.
- 23 Alfred Kerr: „New York und London“, Berlin 1923, Prolog, Abschnitt XI.
- 24 „Die Welt im Drama“, I, 64.
- 25 Thomas Mann in „Der alte Fontane“ in „Adel des Geistes“, Berlin 1956, S. 494.
- 26 „Aller Tage Abend“, S. 411.
- 27 „Die Welt im Drama“, I, 125.
- 28 „Die Welt im Drama“, I, S. 126.
- 28a „Die Welt im Drama“, I, S. 94.
- 29 „Die Welt im Drama“, IV, 44.
- 30 „Die Welt im Drama“, I, 211.
- 31 Indirekt scheint die Abkehr von Fontane nach 1900 durch das kritisch-parodistische Verhältnis Kerrs zu Thomas Mann bestätigt, der durch die Intellektualisierung der Causerie sich als „bewußtester Erbe Fontanescher Erzählkunst“ (Günter Jäckel, in Fontane-Blätter, II, 2, 1970, S. 94) erwies. Kerr kritisierte an Thomas Mann die Bewußtheit der künstlerischen Arbeit und die epische Breite. Er entsprach nicht seinem irrationalen Genie-Begriff. Thomas Mann seinerseits sah sich durch Kerrs Deklaration der Kritik zur vierten Dichtgattung im poetischen Charakter seiner kritischen Prosa bestätigt.
- 32 „Die Welt im Drama“, III, S. 226.
- 33 Tilla Durieux: „Eine Tür steht offen“, Berlin 1965, S. 75.
- 34 Während Fontane im Alter immer systemfremder wurde, wurde Kerr nach 1900 in zunehmendem Maße systemkonform. So versuchte er 1911 in der Zeitschrift „Pan“ (in Nr. 21 vom 1. 9. 1911) die Sozialdemokratie in die imperialistische deutsche Koloialpolitik einzuspannen. Er appellierte damals an die

Partei Bebels, das Prinzip der „sozial gerechten Verteilung“ (a. a. O., S. 679) auf den Kolonialbesitz auszudehnen und damit die Kolonialpolitik des aggressiven deutschen Imperialismus zu stützen, ja aus der relativen deutschen Verspätung ihr gewisse „Sonderrechte“ abzuleiten. Dabei fügte er allerdings liberal moralisierend hinzu: „Vorausgesetzt: daß Kolonien ein Gut sind“ (ebenda, S. 679). Fontane dagegen hatte am 16. 10. 1897 im Brief an James Morris „die ganze Kolonisationspolitik“ als „Blödsinn“ verurteilt.

Die unterschiedliche Systemverwurzelung beider Schriftsteller spiegelt sich deutlich in ihrer ungleichen finanziellen Situation. Während Fontane materiell nie besonders gut gestellt war, bekannte Kerr in seinem „Lebenslauf“: „Ich hatte schließlich (nach wirtschaftlich komischen Anfängen) meist mehr flüssiges Geld, als ich verbrauchen konnte...“ (Chapiro, S. 181). Seine charmante daseinsverliebte Ahistorizität ist ihm von der liberalisierenden Bourgeoisie, vor allem von der Leserschaft des „Berliner Tageblattes“, lange Zeit gebührend honoriert worden. In der Emigration litt Kerr jedoch nicht nur unter der „Abgespaltenheit vom lebendigen Strom der Muttersprache“ (Lion Feuchtwanger), sondern auch unter finanziellen Schwierigkeiten. Dies führte aber nicht mehr zu grundsätzlichen antibürgerlichen Konsequenzen.

- 35 Herbert Ihering: „Von Reinhardt bis Brecht“. Vier Jahrzehnte Theater und Film. II. 1924–1929, Berlin 1959, S. 72 f.
- 36 Arnold Zweig: „Alfred Kerr achtzig Jahre.“ 1947 in: A. Zweig: „Über Schriftsteller“, Berlin & Weimar 1967, S. 167.

E. M. Volkov (Ivanovo, UdSSR)

### Fontane in der russischen und sowjetischen Kritik

Übersetzt von Christa Schultze

#### I

Die erste Erwähnung Fontanes in einer russischen Zeitschrift findet sich bereits im März 1849 im „Moskvitjanin“ (Der Moskauer), wo Wilhelm Wolfsohn in einer aus Leipzig eingesandten Korrespondenz seinen Freund „einen jungen Mann mit großen Talenten und übrigens einen ausgezeichneten Poeten“ nannte.<sup>1</sup> Fünf Jahre später schrieb der Übersetzer August Viedert in einem Korrespondenzbericht vom 1. Juni 1854 in den „Moskovskie vedomosti“ (Moskauer Nachrichten) über Fontane: „Mein lebenswürdiger Gastgeber ruft mich zum Kaffee. Ich wohne bei dem jungen Literaten Theodor Fontane, der in Deutschland durch das Gedicht ‚Von der schönen Rosamunde‘ bekannt geworden ist, ferner durch die Herausgabe eines belletristischen Almanachs ‚Argo‘ und anderer Veröffentlichungen. In Kürze wird sein Buch über England herauskommen, das aus Briefen und Aufsätzen besteht, von denen viele schon in Periodika erschienen sind. Vor zwei Monaten ... las ich in der in Dessau herauskommenden Zeitschrift ‚Atlantis‘ einen der anziehendsten Londoner Briefe. Ich habe jetzt erst erfahren, daß dieser Brief von Theodor Fontane geschrieben wurde.“<sup>2</sup>

Vierzig Jahre vergingen, bis die erste russischsprachige ausschließlich Fontane gewidmete Abhandlung eines unbekanntem Verfassers 1894 in der Zeitschrift „Sem'ja“ (Die Familie) erschien. Voller Wärme wird hier über den alten Dichter berichtet, über den die Jahre keine Macht besitzen. Biographische Daten aus Fontanes Leben werden angeführt

und der realistische Charakter seines Schaffens hervorgehoben. Über „L'Adultera“ wird gesagt, daß es sich „um einen realistischen Roman im vollen Sinne des Wortes“<sup>3</sup> handele. Die Aktualität der Problematik von „Irrungen-Wirrungen“ wird unterstrichen. Der unbekanntete Verfasser verteidigt Fontane vor den Angriffen der offiziellen deutschen Kritik, die diesen Roman für „unmoralisch“ erklärt hatte. Der besondere Wert des Buches wird in der Wirklichkeitstreue der scharf gezeichneten Bilder aus dem Großstadtleben gesehen: „Das Werk trifft den Nagel auf den Kopf.“ Fontanes Bücher über den französisch-preußischen Krieg streifend, stellt der Verfasser fest, daß dem Dichter jeglicher Chauvinismus abgehe. Am meisten wird jedoch – und das ist sicher durch die spezifische Thematik der Zeitschrift bedingt – das Buch „Meine Kinderjahre“ gewürdigt, von dem es heißt, es sei „vielleicht das Beste, was Fontane geschrieben hat“.<sup>4</sup> Fontanes ausgezeichnete Herausarbeitung der geistigen und seelischen Haltung eines Heranwachsenden und seine Skizzen aus dem Leben einer deutschen Provinzstadt beeindruckten den Verfasser; er schrieb: „Fontanes Farben sind kräftig wie in früheren Jahren, die Konturen kühn und abgerundet, die Gedanken originell, die Sprache kraftvoll und expressiv.“ Ein wichtiger Grund für diese positive Beurteilung war das in Rußland so außerordentlich beliebte Genre von „Meine Kinderjahre“, – handelte es sich doch um ein Buch über die eigene Jugend; dafür hatten Lev Tolstoj und S. Aksakov klassische Vorbilder gegeben.

In der Novembernummer der Zeitschrift „Vestnik inostrannoj literatury“ (Der Bote für die Literatur des Auslands) erschien 1898 von einem unbekannteten Verfasser ein Nekrolog auf Fontane, in dem es hieß, daß der Dichter sich bis ans Ende seiner Tage „Lebensfreude und geistige Regsamkeit“ bewahrt habe.<sup>5</sup> Fontanes Lebens- und Schaffensweg wird dargelegt; als hervorstechendster Zug seines Gesamtwerkes wird sein Humanismus bezeichnet: „er liebte die Menschen und verstand es, das Poetische im alltäglichen Leben zu erkennen und dies seinen Zeitgenossen voller Wärme vorzuführen.“<sup>6</sup> An den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ werden die ethnographische Genauigkeit und der Reichtum an historischem Wissen hervorgehoben. Das allzu Ausgedehnte und Fragmentarische des Romans „Vor dem Sturm“ wird gestreift, doch vermochte der Autor des Nekrologs die Bedeutung dieses ersten Romans für die weitere Entwicklung des Schriftstellers richtig einzuordnen: „...in diesem fruchtbaren Schlamm liegen die Keime seiner späteren Entwicklung.“<sup>7</sup> „L'Adultera“, „Cécile“ und „Effi Briest“ werden unterschätzt, da die Problematik dieser Romane nur im Ehebruchsthema gesehen wird. Eine versöhnliche Tendenz wird festgestellt, so daß es zum Schluß heißt, Fontane sei ein „trostbringender Poet“, der „einen wichtigen Platz in der pessimistischen Literatur zu Ende des Jahrhunderts einnimmt,“ – eine Schlußfolgerung, mit der man gewiß nicht einverstanden sein kann.

Auch hier werden Fontanes demokratische Anschauungen und seine Ablehnung jeglichen Chauvinismus hervorgehoben. Der Autor weist

auf des Dichters große Kenntnisse in Geschichte, Ethnographie und Literatur hin („einer der kompetentesten Kenner des englischen Lebens und der englischen Literatur“) und behandelt ferner seine Bedeutung als Literatur- und Theaterkritiker, der sich jungen Talenten gegenüber immer wohlwollend verhalten habe. Dabei wird Fontanes Förderung des jungen Gerhart Hauptmann und der naturalistischen Schule ins Blickfeld gerückt.

Die Rede ist auch von der Einfachheit der Schaffensmethode Fontanes, von den alltäglichen, gewöhnlichen Ereignissen, die sich in seinen Romanen vollziehen: „...seine Menschen leben ein einfaches und natürliches Leben“. Die Meisterschaft in der psychologischen Charakteristik und das tiefe Eindringen in die innere Welt der Helden werden gelobt. „Fontane idealisiert seine Helden niemals, er vermag sie als Menschen verständlich zu machen.“<sup>8</sup>

Auch auf die Bedeutung des Briefnachlasses von Fontane wird aufmerksam gemacht, und das zu einer Zeit, da viele deutsche Kritiker des 20. Jahrhunderts diesen nicht unwesentlichen Teil des literarischen Erbes Fontanes noch außer acht ließen.

Im Jahre 1900 erschien in Nr. 5 des „Vestnik Evropy“ (Der europäische Bote) unter „Chronik. Neuigkeiten aus der Literatur des Auslands“ eine Rezension des Buches von Théodore de Wyzewa „Écrivains étrangers“, das 1900 in Paris erschienen war. Die Verfasserin Z. A. Vengerova polemisiert hier gegen Wyzewas Beurteilung Fontanes. Sein Hauptverdienst bestehe darin, daß dieser Meister des Romans unter den Bedingungen des Naturalismus und der Dekadence ein „konsequenter Realist“ geblieben ist.<sup>9</sup> Die Bedeutung dieses Zeugen der Umwandlung Berlins in eines der größten Zentren Europas sei, daß er „den ‚Berliner Roman‘ geschaffen hat, ähnlich wie sich in Frankreich die realistische Schule vor allem im Roman über die Pariser Sitten verkörperte.“

Doch obwohl Vengerova die Rolle und Bedeutung Fontanes innerhalb der deutschen Literatur richtig zu würdigen weiß, unterlaufen ihr doch einige Ungenauigkeiten: z. B. vermag sie keine hervorstechenden Tendenzen in seinem Romanschaffen zu sehen; sie meint, Fontane sei nur „ein aufmerksamer Sittenschilderer“ gewesen. Von Interesse ist die Beurteilung der einzelnen Werke. Sie werden in zwei Gruppen eingeteilt; zur ersten zählen „Grete Minde“, „Unterm Birnbaum“ und „Ellernklipp“. Vengerova fällt die romantische Färbung dieser Erzählungen auf, die durch das dramatische Sujet bedingt seien. Eine eingehendere Würdigung erfahren „die psychologischen Romane aus der Gegenwart“, nämlich „L'Adultera“, „Irrungen — Wirrungen“, „Frau Jenny Treibel“, „Unwiederbringlich“, „Effi Briest“ und „Der Stechlin“. Vengerova ist hinsichtlich der Prinzipien, die für den Dichter bei der Auswahl aus dem vom Leben gebotenen Material maßgebend waren, der Ansicht, daß Fontane — und darin liege eine Besonderheit seines Talents — „alles Typische und Charakteristische“ liebt“, daß er „ein Feind jeglicher Idealisierung, jeglicher Übereinkunft“ sei.<sup>10</sup>

Hervorgehoben werden der Esprit der Dialoge und die Aktualität der Probleme wie Politik und Standesehre. Den oft erhobenen Vorwurf, die Handlung der Romane Fontanes sei schwach, weist Vengerova zurück. Während Wyzewa und auch andere Literaturkritiker in der eingeschränkten Handlung einen Mangel an künstlerischer Meisterschaft erblickten, nennt Vengerova dies eine Besonderheit, die daraus resultiere, daß Fontane seine Hauptaufgabe in einer detaillierten Analyse seiner Helden und in der minutiösen Beschreibung von Einzelheiten gesehen habe.

1899 wurden, nachdem 1891 schon „Unwiederbringlich“ in einer russischen Zeitschrift erschienen war,<sup>10a</sup> die russischen Leser mit zwei Romanen Fontanes bekanntgemacht; „Effi Briest“ erschien in der Übersetzung von An. und Al. Reinholdt und „Frau Jenny Treibel“ in der Übersetzung von N. Korelina.<sup>11</sup> Dem letztgenannten Roman war ein Vorwort aus der Feder M. S. Korelins mit biographischen Einzelheiten über Fontane vorausgeschickt, in dem auch der Versuch unternommen wurde, eine Vorstellung von der Weltanschauung des Dichters zu geben. Die Widersprüchlichkeit seiner politischen Ansichten wurde richtig erkannt, die Vielseitigkeit seines Schaffens – als Romancier, Kritiker und Journalist – wurde vermerkt. Korelin ist der Meinung, daß „die Erscheinungen des Lebens in ihm niemals Enthusiasmus und Entzücken hervorrufen, sondern meistens Ironie, eine Mischung von Lachen und Mitgefühl.“<sup>12</sup> Fontanes „größte und charakteristische Werke, deren Handlung zu seiner Zeit spielt“, seien „Effi Briest“ und „Frau Jenny Treibel“. In ihnen zeige sich Wahrhaftigkeit, Glaubwürdigkeit der dargestellten Wirklichkeit und Meisterschaft der psychologischen Enthüllung. Besonders bemerkenswert sei der Umstand, daß der Dichter „... seine ausschließliche Aufmerksamkeit nicht nur äußerlicher Verkommenheit zuwendet, und die Wirklichkeit nicht protokollhaft aufzeichnet, sondern daraus künstlerische Gestalten zu formen weiß.“

In den neunziger Jahren zählten viele deutsche Kritiker Fontane zu den Naturalisten, – ja, einige Vertreter der „neuen Schule“ nannten ihn „einen der ihren“. In dieser Hinsicht war die russische Kritik einheitlicher, da sie Fontane für einen konsequenten Verfechter realistischer Prinzipien hielt. So schrieb Korelin in der Einleitung zu „Frau Jenny Treibel“: „... obwohl er sich eng an die Wirklichkeit hielt, war Fontane von einem Naturalismus im französischen Sinne weit entfernt“. Hinsichtlich Fontanes Verhältnis zu seinen Helden und den von ihm beschriebenen Ereignissen meint der Verfasser des Vorworts: „... bei ihm ist weder Pathos, noch pessimistische Lyrik anzutreffen, aber ein enges Verhältnis des Autors zu dem von ihm Dargestellten ist immer zu spüren, und der Grundton dieses Verhältnisses – ist Ironie.“<sup>13</sup>

In der deutschen Kritik gab Fontanes letzter Roman „Der Stechlin“ manchen Anlaß zu unterschiedlichem Urteil. Man glaubte sogar, dieses Werk trage den Stempel des Verfalls. Die russische Kritik dagegen erkannte die Bedeutung des „Stechlins“ sehr gut; so ist Korelin der

Meinung, daß „in diesem letzten Werk auch nicht die geringste Altersschwäche zu bemerken ist.“<sup>14</sup> Vengerova nennt als Besonderheiten dieses Romans den Reichtum an Dialogen und den gelungenen Versuch, dem Leser eine Vorstellung von der Weltanschauung der verschiedenen Klassen der deutschen Gesellschaft zu Ende des 19. Jahrhunderts zu vermitteln; sie schreibt: „... der Roman stellt ... eine lebendig geschriebene Chronik mit künstlerischen, äußerst lebendigen Charakteren und Typen dar.“<sup>15</sup>

An Fontanes journalistischer Tätigkeit fallen Korelin Aufrichtigkeit und Objektivität auf; aber auch der wichtige Umstand wird erwähnt, daß diese Seite seines Schaffens eine gute Schule für das schriftstellerische Handwerk bedeutet habe. Fontanes in der Presse erschienene Artikel reichen — so meint er — über den Rahmen einer gewöhnlichen Chronik hinaus: „... seine Reiseskizzen über England und das englische Leben sind von weit größerer Bedeutung als gewöhnlich Zeitungskorrespondenzen zu sein pflegen.“<sup>16</sup>

Eine positive Würdigung erfahren auch „Die Wanderungen durch die Mark Brandenburg“; hier trete Fontanes Meisterschaft als Skizzenzeichner am geschlossensten in Erscheinung. Fontanes Objektivität habe ihm verboten, die negativen Seiten und Sitten Brandenburgs zu verschweigen. Korelin streift ferner Fontanes ausgesprochenes Interesse für die Geschichte, seine Begeisterung für Thomas Percy und Walter Scott. Im Hinblick auf Fontanes Prinzipien bei der Behandlung historischen Materials weist Korelin auf ein sehr wichtiges Moment hin: der deutsche Schriftsteller „... hat sich davor gehütet, in die Vergangenheit Gefühle und Begriffe der Gegenwart hineinzutragen.“<sup>17</sup>

1916 erschien in Moskau das Buch des bekannten russischen Kritikers und Kunsthistorikers V. Friče „Der deutsche Imperialismus in der Literatur“. Der Autor des Buches spricht Fontane von jedem Militarismus oder Chauvinismus frei und bemerkt, daß sogar in Werken wie „Kriegsgefangen“ und „Aus den Tagen der Okkupation“ ein erfolgreiches Bemühen um Objektivität und Gerechtigkeit zu erkennen sei.<sup>18</sup> Achtungsvoll werde über die Tapferkeit der französischen Soldaten gesprochen und der Erkenntnis Ausdruck gegeben, daß an der Niederlage ihres Landes nicht zuletzt die auf der Macht des Geldes basierenden gesellschaftlichen Verhältnisse in Frankreich schuld seien. Friče kommt zu dem Schluß, Fontane habe in dem preußischen Junkertum ein Ideal gesucht, weil er in ihm gern eine Kraft gesehen hätte, die der von ihm verachteten Klasse — der Bourgeoisie — gegenüberstünde.

## II

In der russisch-sowjetischen Literaturforschung wird Fontanes Rolle in der Geschichte der deutschen Literatur vielfach gewürdigt. In den Lehrbüchern für die Geschichte der Literatur des Auslands des 19. Jahrhunderts<sup>19</sup>, in Nachschlagewerken und in Enzyklopädien befinden sich seinem Schaffen gewidmete Artikel. 1960 wurde sein bester Roman

„Effi Briest“ erneut ins Russische übersetzt; 1971 erschien ein Band mit den Erzählungen „Schach von Wuthenow“, dem Roman „Irrungen — Wirrungen“ und „Frau Jenny Treibel“. Den Büchern vorangestellt sind Einleitungen über Fontanes Schaffen von S. P. Giždeu<sup>20</sup> und I. M. Fradkin<sup>21</sup>. Der vierte Band der von der Akademie der Wissenschaften herausgegebenen „Geschichte der deutschen Literatur“ enthält einen ebenfalls von I. M. Fradkin geschriebenen Artikel über Fontane.<sup>22</sup>

Die sowjetischen Literaturwissenschaftler, die die Widersprüche in Fontanes Weltanschauung und ästhetischen Ansichten sehr wohl vermerken, sind der Meinung, daß dieser große Realist einerseits die humanistischen Traditionen der deutschen Literatur der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts fortgesetzt, andererseits die Blüte des deutschen kritischen Realismus des 20. Jahrhunderts vorbereitet hat. Fradkin ist der Ansicht, daß durch das Schaffen Thomas Manns (vor allem), ferner Georg Hermanns, Hans Falladas und einiger anderer Fontanes Erbe fruchtbringend in die Literatur des deutschen Realismus des 20. Jahrhunderts eingegangen ist.<sup>23</sup>

In dem einleitenden Artikel S. P. Giždeus zur russischen Übersetzung von „Effi Briest“ (1960) heißt es, daß Fontane „ungeachtet seiner subjektiven Sympathien in seinen Romanen ein unverfälschtes moralisches Bild des preußischen Adels gegeben hat.“<sup>24</sup> Das Endergebnis der Entwicklung von Fontanes politischen Ansichten sei die Anerkennung der historischen Rolle der Arbeiterklasse gewesen.

Als einen charakteristischen Zug seines Schaffens betrachtet Giždeu Fontanes feinfühliges Verständnis für seine Gegenwart: „Fontane entdeckte und verstand vieles von dem, was um ihn herum vorging, und fand neue künstlerische Mittel für die Wiedergabe des Erkannten.“ Giždeu verweist auf die aktuelle Problematik von Fontanes sozialpsychologischen Romanen und Erzählungen der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts; seine künstlerische Methode habe den Forderungen und dem Geist der Zeit vollkommen entsprochen. Eine Besonderheit seiner Werke sei, daß in ihnen „infolge des ausschließlichen Aufzeigens der privaten Sphäre der soziale Hintergrund von der familiären Thematik überdeckt ist“. Der sowjetische Literaturwissenschaftler ist der Ansicht, daß Fontane aufrichtige Menschlichkeit und echte Gefühle in der „kleinen Welt“ der einfachen Leute aufgespürt hat. Er zieht eine interessante Parallele zwischen Theodor Fontane und A. P. Čechov: „In seinem Streben nach Einfachheit des Sujets, in seiner Fähigkeit, das bewegende Moment im Alltäglichen zu entdecken, erinnert Fontane an A. P. Čechov.“<sup>25</sup> Hinsichtlich der Meisterschaft Fontanes im Dialog fühlt sich Giždeu wiederum an Čechov erinnert; er führt weiter aus: „Fontanes Dialoge sind nicht durch das bedeutsam, was in ihnen mitgeteilt wird, sondern vor allem dadurch, wie der seelische Zustand des betreffenden Menschen in einer bestimmten Situation deutlich gemacht wird — durch das, worüber nicht direkt gesprochen wird. In Fontanes Dialogen klingt sehr stark ein eigentümlicher lyrischer Untertext mit; und wie banal

auch ihr Inhalt sein mag, sie sind immer interessant, da sie die geheimsten Gedanken und Gefühle enthüllen helfen, die die Helden selbst nicht ausdrücken können oder wollen, sondern die sie vor den andern oder vor sich selbst verbergen.“<sup>26</sup>

Die Problematik von „Irrungen – Wirrungen“, „Stine“, „Mathilde Möhrung“, „Die Poggenpuhls“ und „Schach von Wuthenow“ wird kurz gestreift. Besondere Aufmerksamkeit wendet Giždeu dem Roman „Effi Briest“ zu, den er als Gipfelpunkt im Schaffen Fontanes würdigt. Er geht den Quellen des Sujets nach, berichtet über die tatsächlichen, dem Roman zugrunde liegenden Ereignisse und inwiefern der Dichter „von der Geschichte, die er gehört hat, abweicht“. An künstlerischen Besonderheiten hebt Giždeu die topographische Genauigkeit der in Berlin spielenden Szenen hervor; er meint, auch in „Effi Briest“ habe „Fontane, wie gewöhnlich, mit der peinlichen Genauigkeit des Historikers Ort und Zeit der Handlung bestimmt. Dies ist eines der Mittel, die der Dichter zur Konkretisierung der von ihm gezeichneten Bilder benutzt“. Giždeu erwähnt ferner die sozial-historische Konkretheit der Charaktere und Konflikte. Alle Probleme, die den deutschen Romancier in den achtziger und neunziger Jahren bewegten, werden in diesem Roman aufgeworfen. Eine innere Verwandtschaft der Helden in „Effi Briest“ mit den Gestalten früherer Werke wird festgestellt: „Die Helden des Romans ‚Effi Briest‘ unterscheiden sich in nichts von den Helden anderer Romane Fontanes – sie alle unterwerfen sich überlebten Standesvorurteilen, denen sie ihre Angehörigen und sogar sich selbst zum Opfer bringen. Insetten übernimmt ebenso gehorsam die Rolle des Henkers, wie Effi die des Opfers. An die Stelle moralischer Grundsätze tritt bei Fontanes Helden die Befolgung von Standesgesetzen.“<sup>27</sup>

Die Analysen der Gestalten (Insetten, die Vertreter des Landadels, Effi und ihre Eltern) erlaubt Giždeu den Schluß, daß Fontanes Werke „wahrhaftige Dokumente der Epoche“ sind. „Wie begrenzt Fontanes Romane mit ihrer kleinen Welt der familiär-häuslichen und familiär-psychologischen Konflikte auch sein mögen, so weiß der Dichter doch genau den geschichtlichen Platz seiner Helden in der großen Welt – ihren Platz in der Geschichte der Gesellschaft seines Landes und seines Volkes – zu bestimmen.“ Giždeu zieht eine interessante Parallele zwischen Insetten und Schach von Wuthenow: „Insetten zollt nur dem toten Fetisch der öffentlichen Meinung seiner Kaste Tribut – einem Fetisch, an den er selbst gar nicht glaubt. Er findet nicht die Kraft, gegen die Vorurteile einer Gesellschaft aufzutreten, der er nun einmal angehört.“ Von Schach heißt es, er habe „gar keine Überzeugungen; automatisch leistet er dem ‚Ehrenkodex‘ des Offiziers Gehorsam“.<sup>28</sup>

Über die künstlerischen Besonderheiten von „Effi Briest“ heißt es bei Giždeu: „Fontanes Romane haben eine ganz bestimmte emotionale Färbung, jeder ist von einer geschlossenen Stimmung durchdrungen.“ Die künstlerischen Mittel analysierend stellt Giždeu fest, daß die Komposition der Romane an die Komposition von Balladen erinnere. Dafür

spricht z. B. in „Effi Briest“ die unterbrochene Handlungsführung, das Fehlen der Beschreibung der wichtigsten Ereignisse wie Hochzeit, Reise durch Italien und die Beziehungen Effis zu Krampas. Nach Gízdeus Meinung „... ist die Hauptsache im Roman nicht das Ereignis, sondern der seelische Zustand der Helden, nicht die leidenschaftslose Erzählung, sondern die emotionale Atmosphäre“.<sup>29</sup>

Über Fontanes Bedeutung heißt es abschließend: „Die deutschen Realisten des 20. Jahrhunderts sind Fontane in vielem verpflichtet.“ Als wichtigste Züge seines Schaffens vermerkt er „die kritische Einstellung zu der ihn umgebenden Welt, die Genauigkeit der sozialen Charakteristik, die Fähigkeit, beherrscht und gleichzeitig überzeugend die geistige Mentalität seiner Zeitgenossen nachzubilden, sowie die bewundernswürdige Konkretheit der Darstellung...“<sup>30</sup> Gízdeu ist der Meinung, daß Fontanes lebenskräftige Romane auch heute noch den Leser durch Wahrhaftigkeit und künstlerische Meisterschaft in ihren Bann ziehen.

Auch der sowjetische Gelehrte I. M. Fradkin, dessen Spezialgebiet die Geschichte der deutschen Literatur ist, beschäftigte sich eingehend mit Fontane. Er verfolgte u. a. die Entwicklung seiner politischen Anschauungen und kam zu dem Schluß, daß der Dichter in den neunziger Jahren in der Erkenntnis, das künftige Deutschland werde den Werktätigen gehören, eindeutig demokratische Positionen eingenommen habe.<sup>31</sup> Fradkin läßt durchaus nicht Fontanes Sympathien für das Junkertum außer acht, führt aber den langen und komplizierten Prozeß ihrer Überwindung überzeugend vor.<sup>32</sup> Er untersucht Fontanes frühes Schaffen, die Publizistik des Jahres 1848 und seine journalistische Tätigkeit in der konservativen preußischen Presse. Von der letztgenannten Tätigkeit heißt es: „... dieser Dienst erschwerte und verdrängte zwei Jahrzehnte lang die Erfüllung von Fontanes Hauptaufgabe“.<sup>33</sup> Die Werke der fünfziger und sechziger Jahre werden als nebensächlich und zweitrangig gewertet. Besondere Aufmerksamkeit wendet Fradkin den ästhetischen Anschauungen Fontanes zu. Er betont seinen konsequenten Kampf für die Festigung realistischer Tendenzen in der deutschen Literatur, doch verschweigt er auch die Widersprüche und Unrichtigkeiten in seinen ästhetischen Ansichten nicht (die Theorie einer die Wirklichkeit „verklärenden“ Kunst, des heiteren Darüberstehens, die Tendenz zur Verwischung scharfer Konflikte und Milderung sozialkritischer Motive).<sup>34</sup> Fradkin benutzt auch Material, das noch nicht ins Russische übersetzt ist, insbesondere zieht er den Briefnachlaß des Dichters heran, wobei er viele seiner Briefe und auch Aufsätze zum erstenmal in russischer Sprache einführt.

Fradkin teilt Fontanes Schaffensweg in drei Perioden ein. Die erste umfaßt die Jahre 1834 bis 1850. Das Schaffen dieser Zeit „war von einer freiheitlichen demokratischen Haltung durchdrungen, die dem gesellschaftlichen Aufschwung der vorrevolutionären Zeit und dem Revolutionsjahr entsprach“.<sup>35</sup> Die zweite Periode (1850–1878) ist mit Fontanes Tätigkeit an der regierungstreuen Presse identisch. „Nachdem die demokratische Woge, die nicht zum Ziel geführt hatte, Fontane nicht mehr

trug, ergriff ihn die nationalkonservative Welle. Es war des Dichters am wenigsten fruchtbare Schaffensperiode, voll von falschen Hoffnungen und reaktionären Irrtümern.“

Die dritte Periode (1878–1898) „war gekennzeichnet von der Überwindung der Illusionen und einem ständig wachsenden Interesse an sozialen Fragen, an der Innen- und Außenpolitik des deutschen Reiches und von einem zunehmend kritischen Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft und zu den herrschenden Klassen... Diese Periode und besonders sein letztes Lebensjahrzehnt war die Zeit des größten Aufschwungs von Fontanes Realismus.“

Fontanes frühe Lyrik hält Fradkin für unreif und sogar für eklektisch und epigonenhaft, doch von Freiheitsliebe diktiert. „Fontane beschränkte sich nicht auf das Thema Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, sondern wandte sich auch sozialen Problemen zu, die mit der wirtschaftlichen Lage der ausgebeuteten Klassen zusammenhingen.“<sup>36</sup> Der sowjetische Gelehrte lehnt die Meinung bürgerlicher Literaturwissenschaftler ab, daß Fontanes zwischen 1846 und 1847 geschriebene preußische Balladen von einem Umschwung in der Weltanschauung des Dichters zeugen. Er analysiert insbesondere „York“ und meint: „In der historischen Ballade entwickelte Fontane seine früheren demokratischen Ideen weiter.“ In der unvollendeten Tragödie „Karl Stuart“ treten, in englische Kostüme des 18. Jahrhunderts gekleidet, Fontanes Zeitgenossen auf; er habe versucht, den Konflikt zwischen Königsmacht, Volk und Parlament zu lösen. Das Drama „war für Fontane nur eine allegorische Form der Darstellung politischer Probleme Preußens im Jahre 1848 und des Konflikts zwischen dem König, dem demokratischen Lager und den Parlamentariern der Paulskirche“.

Fontanes Übergang zu neuen Positionen in der zweiten Periode vollzog sich sehr schmerzhaft; „die zwanzig Jahre währende Mitarbeiterschaft an der reaktionären Presse konnte nicht ohne Einfluß auf das Schaffensvermögen des Dichters und seine künstlerische Entwicklung bleiben“. Fontane erkannte und bekannte im Spätherbst 1851 in Briefen an Bernhard von Lepel die Zweideutigkeit seiner Lage selbst („ich habe mich heut der Reaktion für monatlich 30 Silberlinge verkauft“. — „Wie ich's drehn und deuteln mag — es ist und bleibt Lüge, Verrat, Gemeinheit.“) Und dennoch war der Dichter ständig bemüht, seine innere Unabhängigkeit zu bewahren, seinen eigenen Standpunkt zu verteidigen: „Sein innerer moralischer Protest hielt Fontane davon ab, sich in einen jeder Individualität baren preußischen Beamten zu verwandeln; so blieb der deutschen Literatur ein ehrlicher und aussagestarker realistischer Künstler erhalten.“<sup>37</sup>

Fradkin führt aus, daß in den Werken der fünfziger bis siebziger Jahre wie „Ein Sommer in London“, „Aus England“, „Jenseit des Tweed“, „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“; und in den Büchern über die Kriege Preußens mit Dänemark, Österreich und Frankreich „... ein neuer Fontane vor dem Leser erstand, der sich in seiner Weltanschau-

ung von dem Fontane der vierziger Jahre unterschied.“ (Fontanes Kritik an den deutschen Emigranten, sein Urteil über Dickens, der sich „in die Demokratie gestürzt habe“). Doch kommt der sowjetische Literaturwissenschaftler aufgrund einer eingehenden Analyse von Fontanes Schaffen und Briefnachlaß der fünfziger bis siebziger Jahre zu dem Schluß, daß er sogar in dieser Zeit „...kein eingefleischter Reaktionär, Chauvinist oder Apologet der Hohenzollern und des preußischen Militarismus gewesen ist“. Er vermerkt gerechterweise die kritischen Töne und den antibourgeoisien Charakter der Skizzen über England. Seiner Meinung nach wurden viele Thesen in den Büchern über den französisch-preußischen Krieg von 1870/71 „als direkte Provokation gegen das Preußentum aufgefaßt, als Schmähung der offiziellen Staatsdoktrin“.

Über Fontanes dritte Schaffensperiode schreibt Fradkin: „...Fontanes Konflikt mit der Gesellschaft — nicht nur in persönlicher, sondern auch in weltanschaulicher und sozialer Hinsicht — nahm eine immer schärfere Form an.“ Der Dichter erkannte, daß auch in einem vereinten Deutschland Arbeit und Armut das Los der werktätigen Massen blieb. Er war Zeuge der drohenden Ausbreitung eines großdeutschen Chauvinismus, und zornig brandmarkte er Militarismus und Kolonialismus. In vielem der revolutionären Ideologie der Proletarier fern, schwang sich Fontane doch zu verblüffenden Erkenntnissen auf, die von einer historischen Scharfsichtigkeit zeugen (die Rolle des vierten Standes, die Dekadenz des Adels, die Sinnlosigkeit grausamer Maßnahmen gegen die Sozialdemokraten). Die politischen Ansichten des alten Fontane fanden auch in seinen Romanen und Erzählungen der achtziger und besonders der neunziger Jahre ihren Niederschlag. Fradkin teilt sie in zwei Kategorien ein: zur ersten zählt er jene, deren Handlung in Berlin und in den kleinen Städten und Junkerlandsitzen Brandenburgs spielen („Schlach von Wuthenow“, „Irrungen — Wirrungen“, „Mathilde Möhring“, „Frau Jenny Treibel“, „Effi Briest“ und „Die Poggenpuhls“). Zur zweiten Kategorie zählt er Werke, die mehr am Rande des Fontane eigentlich bewegenden Fragenkomplexes liegen („Graf Petöfy“, „Quitt“, „Unwiederbringlich“ und andere).

Fontanes erster Roman „Vor dem Sturm“ war nach Fradkins Meinung „Ausdruck der Entwicklung der sozialen und politischen Ansichten, die Fontane im Laufe der sechziger und siebziger Jahre durchgemacht hatte. Er entbehrt der Geschlossenheit: Konservatives aus der vorhergehenden Etappe verschmolz wunderlich mit Progressivem. In künstlerischer Hinsicht zeugt der Roman von Mangel an Erfahrung und sticht von den späteren wesentlich ab.“ Ein ernster Fehler sei die Behandlung des Freiheitskrieges von 1813 im Geiste traditionell-konservativer preußischer Vorstellungen. Durch die Wahl Bernd von Vitzewitz', dessen Prototyp der reaktionäre von der Marwitz war, zum Haupthelden des Romans, ließ der Autor die — nach Lenins Meinung — besten Männer Preußens wie Scharnhorst und Gneisenau, Stein und Arndt, in den Hintergrund treten. „In der Darstellung der preußischen Gesellschaft vor dem

Sturm' wird der Schwerpunkt vom progressiven Flügel auf den reaktionären verschoben." Manche Repliken der Gräfin Amely oder des Generals Bamme aber, aus denen "...etwas völlig anderes hervorgeht, entsprechen keineswegs dem konservativen preußischen Epochenverständnis, doch vermögen sie die Konzeption des Romans nicht von Grund auf zu ändern, sondern sind nur Ausdruck seiner Widersprüchlichkeit und Ungleichartigkeit".

Besondere Bedeutung mißt Fradkin der Novelle „Schach von Wuthenow“ bei, da sie „...reife künstlerische Meisterschaft mit Zügen einer neuen demokratischen Weltanschauung in sich vereinigt“. In diesem Werk rechnete der Dichter endgültig mit den altpreußischen konservativen Idealen, denen er einst huldigte, ab. Die Geschichte des Untergangs von Schach ist die vom symbolischen Gehalt erfüllte Vorgeschichte des Untergangs des alten Preußen.

Der Hauptkonflikt in „Schach von Wuthenow“ ist „der Zusammenstoß des Individuums mit der despotischen Macht weltlicher Konventionen, mit dem Joch der Gesellschaftsmoral und der verlogenen Ehrbegriffe“. Als roter Faden geht dies durch alle späteren Werke Fontanes. Fradkin legt das allen Romanen zugrundeliegende Sujet dar: Held oder Heldin sind gewöhnlich keine starken Naturen, keine Kämpfer, sondern Durchschnittsmenschen, die ganz im Geiste der Anschauungen ihrer Umwelt erzogen sind. Da sie ihren Gefühlen folgen, geraten sie in Widerspruch zu den geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen ihres Standes; eine grausame Gesellschaftsordnung gewinnt Oberhand über das Aufbegehren der Helden.

Fradkin zeigt die kritischen Tendenzen in Fontanes „Berliner“ Romanen auf und vermerkt u. a. den „behutsamen“ Realismus und den ungerechtfertigten glücklichen Ausgang in „L'Adultera“. Er ist der Meinung, daß in diesem Roman nicht nur Melanie, sondern auch van der Straaten, Gryczinski, Duquede und Reiff von einer künstlerischen Weiterentwicklung des Dichters zeugen. „Cécile“ wird gewissermaßen als ein Bindeglied zwischen „L'Adultera“ und „Effi Briest“ angesehen. Fradkin übernimmt Karl Wandreys Terminologie, wenn er „L'Adultera“ und „Cécile“ weltliche, „Irrungen – Wirrungen“ und „Stine“ soziale Erzählungen nennt. In den beiden letzten sei „...die Haupttriebkraft des Konflikts die soziale Ungerechtigkeit“.

Als zweifelloses Verdienst des Romans „Irrungen – Wirrungen“ wird das Interesse für den „vierten Stand“, die moralische Überlegenheit der plebejischen Gestalten über die Vertreter der herrschenden Klassen und die kritische Einstellung zur bürgerlichen Gesellschaft hervorgehoben. Doch vertuscht Fradkin auch die schwachen Seiten nicht: der Roman lasse „die Vorstellung aufkommen, als sei die Bewahrung von Standesunterschieden eine Notwendigkeit und jeglicher Anschlag auf die Traditionen und moralischen Grundlagen des herrschenden Verhältnisses zwischen Hoch und Niedrig schädlich“.

Der charakteristischste Zug von „Stine“ ist nach Meinung Fradkins die kritische Darstellung des Adels: „...der oberste Stand des deutschen Imperiums wird dem Leser in wenig repräsentabler Form vorgeführt.“ Die moralische Überlegenheit Pauline Pittelkows, dieser Vertreterin des Plebejertums, über die Angehörigen der privilegierten Schicht sei eindeutig.

Versöhnlerische Tendenzen findet Fradkin in der Erzählung „Mathilde Möhring“. Diese zeigen sich „...in der fehlenden Abrundung des Konflikts sowie in der künstlich gebremsten Handlung, die in einem Augenblick vorgenommen wird, als eine logische Weiterentwicklung unausbleiblich zu einer satirisch-grotesken Situation führen müßte, wie wir sie später bei Heinrich Mann, Sternheim und anderen finden“. Die Sozialkritik wird von Fontane buchstäblich an der Grenze der Satire erstickt, der Tod des Helden läßt die am Ende der Erzählung auftauchenden sozialen Probleme nicht ausreifen.

Fradkin unterstreicht die antibürgerliche Richtung des Romans „Frau Jenny Treibel“, den er zu den besten Werken Fontanes zählt. Fontane greift hier das Eindringen des bürgerlichen Kaufmanns in die Welt der Politik auf. Herr Treibel trägt zwar die Maske eines uneigennütigen Kämpfers für konservative, monarchistische Ideen, in Wirklichkeit aber ist ihm alles gleichgültig mit Ausnahme seines Vorteils und seines Verdienstes. Die Charakterzeichnung des Ehepaares Treibel basiert auf der mangelnden Übereinstimmung von Sein und Scheinen. Der Welt der Händler steht Willibald Schmidt, seine Freunde und Hausgenossen, schließlich auch Corinna, gegenüber. Fradkin ist der richtigen Ansicht, daß der alte Professor, dem Fontane viel von seinem eigenen Ideengut, seinen Gewohnheiten und Charakterzügen mitgab, vor allem „...ein Räsonneur aber kein Kämpfer ist; er ist voller Ironie, aber nicht voller Zorn, der zu entscheidendem Handeln aufrufen würde“.

Die Darstellung des Treibelschen Ehepaares entbehrt völlig der Sympathie des Dichters; in diesem Roman überwiegen satirische Motive, während in den „Poggenpuhls“ Fontane zu leichterem Humor neigt. Fontanes Zwiespältigkeit in der Beurteilung des Adels zeigt sich in der letztgenannten Erzählung deutlich in der Gestalt des Generals von Poggenpuhl. Fradkin bemerkt in diesem Zusammenhang: „...wie Balzac hat auch Fontane mit realistischer Nüchternheit in seiner Erzählung die hoffnungslose Divergenz des konservativen Adels mit der Zeit und seine historische Überlebtheit sowie die Unmöglichkeit einer Wiederkehr der alten feudalen Ordnung gezeigt.“ Und doch nimmt der Dichter den Poggenpuhls nicht allen Nimbus; in schnellem Tempo führt er die Erzählung einem Kompromiß entgegen: einem glücklichen Ausgang, der einen privaten und zufälligen Charakter hat. Nichtsdestoweniger vermittelt das Statische der Gestalten, die „Ereignislosigkeit“ des Sujets ein „...absolut eindeutiges Bild der perspektivelosen, mit jedem Tag mehr in die Vergangenheit versinkenden Adelswelt“.

Besondere Aufmerksamkeit wendet Fradkin der Tante Schmolke in „Frau Jenny Treibel“ und der Dienerin Friederike in den „Poggenpuhls“ zu. Aus der Schmolke spricht das gesunde Denken und die ehrliche Moral der einfachen Leute aus dem Volk; der Friederike wird anlässlich ihres täglichen Kampfes mit dem Bild, das den „Hochkirchner“ darstellt und das beim Staubwischen so leicht herunterfällt, die Sentenz in den Mund gelegt: „... es sitzt nich und sitzt nich“, was als Kommentar zu den überlebten Idealen der Welt der Junker verstanden werden darf. „Effi Briest“ hält Fradkin nicht nur für den Gipfelpunkt in Fontanes Schaffen, sondern auch „für das größte Werk des deutschen Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. Das Sujet, seine Quellen, die Gestalt Effis und Instettens werden analysiert. Instetten wird bei der Duellforderung „nur von der Besorgnis um seine Karriere und dem Gerede der großen Welt geleitet. Nur aus diesem Grund unterwirft er sich dem offiziellen Ehrenkodex, der fordert, daß Beleidigung durch Blut gesühnt werde.“ Effi wird von der Gesellschaft „nicht wegen ihrer ‚Sünde‘ verurteilt, sondern wegen ihrer Unvorsichtigkeit, ihres Mangels an List; doch gerade darin kommt ihre moralische Sauberkeit zum Ausdruck“. Fontane deckt in diesem Roman die falschen Moralbegriffe und die verlogenen Vorstellungen von Pflicht und Schuld auf. In der Darstellung der Landjunker ist auch nicht „der kleinste Stempel von Sympathie oder Idealisierung durch den Autor“ zu spüren. Auch in diesem Roman wird das schon traditionelle Thema der Überlegenheit der plebejischen Figuren in der Gestalt der Roswitha fortgeführt.

An den Erinnerungsbüchern „Meine Kinderjahre“ und „Von Zwanzig bis Dreißig“ begrüßt Fradkin die mutigen und offenen Aussagen des alten Schriftstellers in Bezug auf die Revolution von 1848 sowie seine Überlegungen über den Volksaufstand und eine eventuelle neue Revolution. Auch den unvollendeten Roman „Die Likedeeler“, der um 1400 spielt, hält er für einen Ausdruck des starken Interesses des Dichters am Volksaufstand und an der Möglichkeit einer sozialen Revolution. Die Helden sollten echte Volksvertreter, Kommunisten – „Gleichteiler“, sein.

In seinem letzten Roman „Der Stechlin“ wollte Fontane – Fradkins Meinung nach – „dem Adel vorhalten, wie er sein müßte und wie er ist“. In künstlerischer Hinsicht hält er ihn nicht nur „Effi Briest“ unterlegen, sondern auch vielen anderen Romanen Fontanes.

Im ganzen genommen sieht Fradkin das große Verdienst Fontanes darin, daß „seine besten Werke ein hervorragendes Bild der alten Welt enthalten, – einer Welt, die dem unvermeidlichen Untergang entgegengeht. In diesem Sinne verkörpert Fontane den Übergang vom alten kritischen Realismus zum Realismus des 20. Jahrhunderts.“<sup>38</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Moskvitjanin, 1849, Nr. 5 (1. März-Heft), S. 11 f. – Vgl. Chr. Schultze, Theodor Fontanes frühe Begegnung mit der russischen Literatur. In: Zeitschrift für Slawistik, Berlin 1963, Band 8, S. 342 f.
- 2 Moskovskie vedomosti, 1854, Nr. 70 vom 12. Juni a. St., S. 289.
- 3 Theodor Fontan. In: Sem'ja, Nr. 40 vom 2. Oktober 1894, S. 111.
- 4 Ebenda.
- 5 Theodor Fontan.. In: Vestnik inostrannoj literatury, November 1898, S. 319.
- 6 Vestnik, S. 322.
- 7 Vestnik, S. 321.
- 8 Vestnik, S. 322.
- 9 Vestnik Evropy, Mai 1900, S. 391.
- 10 Vestnik Evropy, S. 395.
- 10a Eine genaue Aufzählung der Übersetzungen von Fontanes Werken und der Literatur über ihn findet sich bei: Ch. Schultze/E. M. Volkov, Materialien zu einer Bibliographie der ins Russische übersetzten Werke Theodor Fontanes und der über ihn in russischer Sprache erschienenen Literatur (1891–1973). In: Fontane-Blätter, Band 3, Heft 3, 1974, S. 213–218. Dort ist auf S. 215 als 7. Gedichtübersetzung nachzutragen: Archibald Douglas. Schloß Eger. Die Balinesenfrauen auf Lombok. John Maynard. – In: Nemeckie ballady (Deutsche Balladen). Hrsg. v. J. Fradkin. Moskau 1958, S. 226–233.
- 11 Theodor Fontane, Effi Briest. In: Vestnik inostrannoj literatury, 1899, Nr. 5–12 und: Theodor Fontane, Frau Jenny Treibel. In: Russkaja mysl', 1899, Nr. 1–5.
- 12 Russkaja mysl'. 1899, Nr. 1, S. 187.
- 13 Russkaja mysl', S. 189.
- 14 Russkaja mysl', S. 189.
- 15 Vestnik Evropy, 1900, Nr. 5, S. 396.
- 16 Russkaja mysl', 1899, Nr. 1, S. 187.
- 17 Russkaja mysl', S. 188.
- 18 V. Fricke, Germanistik v literature, Moskau 1916, S. 15.
- 19 Vgl. den von M. E. Elizarova, S. P. Gizdeu, B. I. Kolesnikov und N. P. Michal'skaja stammenden Artikel in: Istorija zarubeznoj literatury XIX veka, Moskau 1957, S. 497–499 und: Istorija zarubeznoj literatury konca XIX – nacala XX veka (1871–1917), Moskau 1968, S. 320–321.
- 20 S. Gizdeu, Teodor Fontane. In: Teodor Fontane, Effi Brist (Effie Briest), Moskau 1960, S. 3–18.
- 21 I. Fradkin, „Celoveceskaja komedija“ Teodora Fontane („Die menschliche Komödie“ Theodor Fontanes). In: T. Fontane, Sach fon Vutenov. Puti-pereput'ja. Gospoza Zenni Trajbel' (Schach von Wuthenow. Irrungen-Wirrungen. Frau Jenny Treibel), Moskau 1971, S. 3–24.
- 22 I. Fradkin, Fontane. In: Istorija nemeckoj literatury, Band 4 (1898–1918), Moskau 1968, S. 187–230.
- 23 Ebenda, S. 230.
- 24 S. Gizdeu, Teodor Fontane. In: T. Fontane, Effi Brist, Moskau 1960, S. 6.
- 25 Ebenda, S. 7 f.
- 26 Ebenda, S. 15.
- 27 Ebenda, S. 11.
- 28 Ebenda, S. 11 und 13.
- 29 Ebenda, S. 17.
- 30 Ebenda, S. 18.
- 31 Istorija nemeckoj literatury, Band 4, Moskau 1968, S. 192.
- 32 I. Fradkin, „Celoveceskaja komedija“ Teodora Fontane. In: Teodor Fontane, Sach fon Vutenov. Puti-pereput'ja. Gospoza Zenni Trajbel', Moskau 1971, S. 6–7.
- 33 Istorija nemeckoj literatury, Moskau 1968, Band 4, S. 199.
- 34 Istorija nemeckoj literatury, Moskau 1968, Band 4, S. 227.
- 35 Istorija nemeckoj literatury, Moskau 1968, Band 4, S. 193.
- 36 Istorija nemeckoj literatury, Moskau 1968, Band 4, S. 194.
- 37 Istorija nemeckoj literatury, Moskau 1968, Band 4, S. 199.
- 38 Istorija nemeckoj literatury, Moskau 1968, Band 4, S. 229–230.

Manfred Gill (Letschin)

### Theodor Fontanes Aufenthalte in Letschin

„... dann begab ich mich zu meinen Eltern aufs Land...“<sup>1</sup> dieser von Fontane so allgemein umschriebene Ort war Letschin, das stattliche Dorf im Oderbruch, eine halbe Tagesreise östlich vor den Toren Berlins gelegen. Letschin stand den Städten Neuruppin und Swinemünde, den ersten beiden Stationen der Familie Louis Henry Fontane, an Größe und Bedeutung nach. Das Dorf hatte kleinstädtischen Charakter. Im Zuge der Separation hatten die Bauern Ende des 18. Jahrhunderts den Ort verlassen und sich auf ihren Feldern, den Loosen, rund um das Dorf angesiedelt. Im Dorf wohnten und arbeiteten nur noch die kleinen Handel- und Gewerbetreibenden und zu ihnen gesellte sich im August 1838 die französische Refugiefamilie Fontane. Als neue Wohn- und Arbeitsstätte erwirbt L. H. Fontane die im Nordteil des Ortes gelegene dörfliche Apotheke.<sup>2</sup>

Das auf dem jetzigen Grundstück der Familie Wiesicke gelegene Gebäude war ein altes und für Oderbruchverhältnisse stattliches Haus.

Es hatte, wie im Oderbruch früher üblich, gebrochene Giebel und im roten Ziegeldach befanden sich 3 kleine Mansardenfenster. 8 große Fenster und die Ladentür bildeten die Vorderfront des Hauses. Neben der Ladentür lud eine grüne Bank zum Verweilen.

Unter jedem Fenster war ein grünes Schild angebracht, auf dem zu lesen stand, was es außer Medizin noch zu kaufen gab, so Coffee und Toback, Seifen und Pfeifen, Salben und Tee.<sup>3</sup>

Der junge Theodor erlebte die Umsiedlung der Eltern und Geschwister von Swinemünde nach Letschin nicht unmittelbar, da er sich zu dieser Zeit in Berlin befand. Mit großer Wahrscheinlichkeit unterhielt er aber sehr enge Beziehungen zu seinem Elternhaus. Wie intensiv der Briefwechsel zwischen all seinen Aufenthaltsorten und Letschin war und wie oft Theodor Fontane selbst in der väterlichen Apotheke weilte, läßt sich heute nicht mehr exakt ermitteln. Fast das gesamte Quellenmaterial, das darüber Auskunft geben könnte, ist vernichtet worden, ein großer Teil bereits in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als Fontane als Korrespondent Berliner Zeitungen nach England ging.<sup>4</sup>

Übrig blieb ein kleiner Letschinnachlaß, den der Sohn Friedrich Fontane dem Oderbruchheimatforscher Ernst Tietze schenkte. Herr Ernst Tietze, zu dieser Zeit Lehrer in Neuhardenberg, heute Marxwalde, Kreis Seelow, übergab den Nachlaß dem Museum der Stadt Müncheberg/Mark. Im Verlauf der überaus schweren Kriegshandlungen, die 1945 in Müncheberg tobten, wurde auch das Museum der Stadt völlig zerstört und das Inventar vernichtet.<sup>5</sup>

Anhaltspunkte für eine Verbindung Fontanes zur Gemeinde Letschin und zu seinem Elternhaus bieten heute nur noch einige erhalten gebliebene Briefe, die Zeugnisse seines Vaters, Randnotizen in seinen Manu-

skripten und einige wenige Zeilen seiner Autobiografie „Von Zwanzig bis Dreißig“.

In der heimatkundlichen Literatur des Dorfes Letschin und des Kreises Lebus, seit 1952 des Kreises Seelow, findet der Dichter und sein Elternhaus zwar einen gebührenden Platz, Licht bringen aber auch diese Darstellungen nicht in das Dunkel. Intensive Nachforschungen in der Gemeinde Letschin verliefen bisher ergebnislos. Die Dorfchronik ist seit Kriegsende verschollen, alte kirchliche Unterlagen aus der Zeit 1838–1850 gibt es nicht mehr und auch die noch vorhandenen spärlichen Quellen sagen nichts über das Wirken der Familie Fontane in Letschin und insbesondere über den jungen Theodor aus.

Auf Grund dieser schlechten Quellenlage ist es nicht mehr möglich, ein umfassendes Bild von den Aufenthalten Theodor Fontanes in Letschin, seinen Beziehungen zum Ort und seinen Bürgern und der Bedeutung jener Zeit für das Schaffen des Schriftstellers nachzuzeichnen.

1819 in Neuruppin geboren, verlebte Theodor Fontane seine Kindheit in Neuruppin und Swinemünde. Nach dem Besuch des Neuruppiner Gymnasiums wechselte der 13jhrige Fontane im Herbst 1833 nach Berlin. In den folgenden 2½ Jahren absolvierte er die Gewerbeschule und am 1. April 1836 wurde er, dem Wunsche des Vaters folgend, Lehrling bei dem in Berlin bekannten Apotheker Wilhelm Rose. Die Eltern lebten zu dieser Zeit noch in Swinemünde, wo sie seit 1827 die Adlerapotheke besaßen. Aber noch während der Apothekerlehrzeit des Sohnes Theodor verkauften die Eltern die Apotheke, erwarben im August 1838 die Letschiner Apotheke und siedelten in ihre neue Heimat über. Dieser Wohn- und Arbeitsplatzwechsel der Eltern mifiel dem jungen Theodor sehr und zeitlebens nahm er zum Ort eine ablehnende Haltung ein. Er erwähnt den Ortswechsel seiner Eltern nicht und auch in seiner Autobiografie „Von Zwanzig bis Dreißig“ fehlt eine Notiz über den Wohnungswechsel. Quellen aus den ersten Jahren, 1838–1840, die in irgend einer Form Letschin erwähnen, sind nicht mehr erhalten.

Noch anonym gehalten, „...dann begab ich mich zu meinen Eltern aufs Land...“,<sup>6</sup> erscheint der Ort Letschin zum ersten Mal Ende Februar 1841. Am 3. 1. 1841 war Theodor Fontane an Typhus erkrankt und als er sich nach 7 Wochen von seinem Krankenlager erheben konnte, fuhr er zu den Eltern nach Letschin. Dort weilte er bis zum 31. März. Nach anschließender einjähriger Arbeit in der Leipziger Apotheke „Zum weißen Hirsch“ und erneuter Krankheit zog es Theodor Fontane nach Dresden. Am 1. Juli 1842 nahm er die Arbeit in der Salomonis-Apotheke bei Dr. Gustav Struve auf. In der Schilderung jener Dresdner Tage kommt Theodor Fontane auch auf seine Kleidung zu sprechen und erwähnt, daß sie zu drei Vierteln aus dem damals von seinen Eltern bewohnten großen Oderbruchdorfe stamme.<sup>7</sup>

Im Sommer des Jahres 1843 – das Zeugnis des Apothekers ist auf den 4. Mai 1843 datiert – verließ Fontane Dresden, fuhr wieder nach Leipzig.

und versuchte als Schriftsteller zu arbeiten. Der Versuch schlug fehl, so daß er, nachdem alle seine Ersparnisse aufgezehrt waren, wieder nach Letschin in sein Elternhaus zurückkehren mußte.<sup>8</sup>

50 Jahre später schrieb Theodor Fontane, daß er im Oktober von Leipzig nach Hause gereist sei. Hier irrte er! Nach Untersuchungen, die Frau Dr. Christa Schultze anstellte und in den Fontaneblättern veröffentlichte,<sup>9</sup> ist er wahrscheinlich bereits in der ersten Augushälfte des Jahres 1843 nach Letschin gereist.

Diese Darstellung wird auch von 2 Briefen gestützt, die Fontane aus Letschin zur Klärung seines Militärverhältnisses schrieb. Der erste Brief ist datiert vom 15. August 1843 und „An eine Königl. Wohllobliche Landrätliche Behörde des Kreises Lebus zu Frankfurt a./O.“ gerichtet.<sup>10</sup>

Auf das ihm zugegangene, leider nicht mehr erhaltene, Antwortschreiben sendet er am 19. September des gleichen Jahres einen weiteren Brief an den Kreissekretär Buchardi in Frankfurt a./O.<sup>11</sup>

Inhaltlich werden beide Briefe noch durch einen Brief von Philippine Fontane ergänzt. Am 26. August 1843 schrieb Tante „Pinchen“ aus Leipzig einen Brief an Wilhelm Wolfsohn, in dem sie u. a. folgendes ausführt:

„Unser Theodor ist jetzt daheim, im Kreise der Seinen. Leider hat bis jetzt seine Militäranglegenheit noch keine günstige Wendung genommen. Mit betrübter Seele sage ich es, ich fürchte, diese Sache werde noch hindernd seiner Laufbahn in den Weg treten. Gott, der gütige Lenker der menschlichen Schicksale, möge auch das meines guten Theodors gnädig lenken.“<sup>12</sup>

All die hier aufgeführten Fakten deuten mit großer Sicherheit darauf hin, daß Theodor Fontane im August 1843 die Defektarstelle in der väterlichen Apotheke übernahm und sie bis zum Beginn seiner Militärzeit, Ostern 1844, inne hatte. Unverständlich erscheint uns aber heute das Zeugnis des Vaters, der am 2. April 1844 folgendes schrieb:

„Inhaber dieses Zeugnisses, mein ältester Sohn Theodor Fontane, in Neu-Ruppin geboren, hat, vom 1ten April 1843 bis dahin 1844, die Defectar-Stelle in meiner hiesigen Apotheke mit rühmlichem Eifer und zu meiner völligen Zufriedenheit verwaltet, was ich demselben hierdurch gern und pflichtgemäß bezeuge, — solches auch noch durch Beidrückung meines stets führenden Pettschaftes bekräftigt haben will.

Letschin 2ten April 1844.

L. Fontane

Inhaber der hiesigen Apotheke“<sup>13</sup>

1845 wiederholt sich das ganze noch einmal.

Obwohl Theodor Fontane von Ostern 1844, 2. April, bis Ostern 1845, 22. März, nachweisbar im Berliner Franz Regiment sein Militärjahr

ableistet, bescheinigt ihm der Vater, daß er mit Eifer und Geschicklichkeit vom 1. Januar bis 1. Juli 1845 als Rezeptar in seiner Apotheke gearbeitet hat.<sup>14</sup>

Diese Darstellung des Vaters stimmt nicht. Theodor Fontane hat wahrscheinlich nur 3 Monate in der väterlichen Apotheke gearbeitet. Er bemerkt dazu selbst:

„Ostern 1845, nach Abschluß meines Militärjahres bei den ‚Franzern‘, sah ich mich meinem eigentlichen Berufe wiedergegeben. Aber das Wie und Wo machte mir einigermaßen Sorge, denn der Rahm von der Milch war abgeschöpft, indem ich bis dahin immer nur Stellungen inne gehabt hatte, die für die besten in Deutschland galten. Ich konnte mich also mutmaßlich nur verschlechtern und ließ denn auch ein volles Vierteljahr vergehen, ehe ich mich wieder band. Erst zu Johanni trat ich in die ‚Polnische Apotheke‘, Friedrichstraße, ganz in der Nähe der Linden, ein, ...“<sup>15</sup>

Dieses volle Vierteljahr, das Fontane vergehen ließ, verbrachte er in Letschin. Wer irrte sich? Irrte auch der alte Fontane bei der Abfassung der Zeugnisse? Nein! Louis Henry Fontane, zu dieser Zeit 52jährig, wird als ein geistig hochstehender vitaler Mensch, aufgeschlossen und an allem interessiert geschildert, sah er sich doch so manche „Geschichte“ an. Wenn er aber kurz nach den Aufenthalten seines Sohnes Theodor zeitlich falsche Zeugnisse ausstellte, so hatte er das wohl bedacht.

Theodor Fontane hatte bis zu seinem Ausscheiden aus der Polnischen Apotheke in Berlin, Ende Juni 1846, rund 4 $\frac{1}{2}$  Jahre als Apothekergehilfe in den verschiedensten deutschen Apotheken gearbeitet, als er sich entschloß, sein Examen zu machen. Das war aber nicht so ohne weiteres möglich, wie der folgende Auszug aus dem Prüfungsreglement vom 1. Dezember 1825 deutlich macht:

„§ 6 Um die Zulassung zur Prüfung zu erlangen, müssen  
c) die Pharmazeuten nachweisen, daß sie die Apothekerkunst gehörig erlernt und entweder 5 Jahre als Gehilfe gedient, oder wenigstens drei volle Jahre als Gehilfe serviert, und nach vollständiger Beendigung dieser Dienstzeit mindestens durch volle zwei Semester dem ausschließlichen akademischen Studium über Botanik, Chemie, Physik, Pharmazie und Pharmakologie fleißig obgelegen haben.“<sup>16</sup>

Da Theodor Fontane nicht studiert hatte, benötigte er also noch ein halbes Jahr Gehilfentätigkeit, um die geforderte fünfjährige Dienstzeit nachweisen zu können. Dieses Hindernis räumte ihm der Vater aus dem Weg. Er bescheinigte seinem Sohn auf beiden, von ihm ausgestellten Zeugnissen, eine um insgesamt 8 Monate längere Dienstzeit als die wirklich in der Letschiner Apotheke geleistete. Beide Zeugnisse ließ L. H. Fontane sich am 16. Juli 1846 in Küstrin amtlich bestätigen.

Der Prüfungszulassung des Sohnes Theodor stand nun nichts mehr im Wege, er konnte mit seinen Zeugnissen eine rund 5 $\frac{1}{2}$ jährige Arbeitszeit als Gehilfe in den verschiedensten Apotheken nachweisen.

Wie und in welcher Form, ob im beiderseitigen Einverständnis, das werden wir wohl nie erfahren, auch nicht, wer der Initiator der verlängerten Letschiner Dienstzeit war.

Nach 9jähriger Trennung traf Theodor Fontane im Sommer 1844, als er seine Militärzeit in Berlin ableistete, seine alte Jugendliebe, Emilie Rouanet-Kummer, wieder. Sie, 1824 bis 1902, damals 19jährig und er 25jährig, verlobten sich 1½ Jahr später am 8. Dezember 1845. Nachdem Theodor Fontane sich bei seinen zukünftigen Verwandten vorgestellt hatte, erfolgte ihr Gegenbesuch in Letschin, bei dem sie von den Eltern und Geschwistern Theodors wohlwollend empfangen wurde.<sup>17</sup>

Das war das Ende des Jahres 1845. Bis zum 30. Juni des folgenden Jahres arbeitete Theodor Fontane noch in der Polnischen Apotheke in der Berliner Friedrichstraße, kehrte dann nach Letschin zurück mit dem festen Vorsatz, endlich sein Examen zu machen, was er knapp 50 Jahre später rückblickend als seine „Studien privatim“ bezeichnete.<sup>18</sup>

Theodor Fontane bestand, wenn auch nicht mit Auszeichnung, sein Examen und erhielt am 2. März 1847 die Approbation als „Apotheker erster Klasse“. Wo er den Sommer 1847 verbracht hat, ist nicht überliefert, es ist aber anzunehmen, daß er in Letschin war. In diese Zeit fällt auch die Trennung der Eltern. Die Mutter zieht mit Schwester Elise zurück nach Neuruppin in das Haus Nr. 431, Fischbänkestraße Nr. 8.<sup>19</sup>

Der Vater bleibt in Letschin bei Tochter Jenny und Schwager Hermann Sommerfeld. Am 1. Oktober 1847 trat der junge Fontane, „ich mußte wieder irgendwo unterkriechen“,<sup>20</sup> in die Apotheke „Zum Schwarzen Adler“, Berlin, Ecke Neue Königstraße – Georgenkirchstraße, ein. Mit der Trennung der Eltern und dem Eintritt in die oben genannte Apotheke, endet auch die Periode der häufigen und langen Letschin-Aufenthalte. Selten nur noch ist Theodor Fontane Gast in Letschin. Brieflich steht er aber weiter mit dem Vater in Verbindung, so auch im März 1848. Am 18. März 1848 bricht in Berlin die bürgerliche Revolution aus, Theodor Fontane erlebt sie unmittelbar mit und am 19., nachmittags, schreibt er einen sehr langen Brief an seinen Vater, den er später so beschrieb: „Es wird dies mutmaßlich der erste Bericht über den 18. März gewesen sein, und wenn es nicht der erste Bericht war, der geschrieben wurde, so doch wohl der erste, der in die Welt ging. Es gab nämlich an jenem 19. – der noch dazu ein Sonntag war – keine Postverbindung, was mich denn auch veranlaßte, meinen Brief direkt nach dem Stettiner Bahnhof zu bringen und ihn dort in den Postwagen eines Eisenbahnzuges zu tun. So kam dies Skriptum am anderen Morgen in dem großen Oderbruchdorfe Letschin, wo mein Vater damals wohnte, glücklich an. Von den Sonnabendvorgängen in Berlin wußte man dort kein Sterbenswörtchen, selbst das ‚Gerücht‘, das sonst so schnell fliegt, hatte versagt, und so war denn die Aufregung, die mein Brief schuf, ungeheuer. In alle Nachbardörfer gingen und ritten die Boten, um die große Sache zu melden, von der ich nicht weiß, ob sie mit Trauer oder

Jubel aufgenommen wurde. Mein Vater, selbstverständlich, war an der Spitze der Erregtesten, beschloß sofort zu reisen, 'um sich die Geschichte mal anzusehen', und war am 21. früh in Berlin.“<sup>21</sup>

Leider ist der Brief nicht mehr erhalten, der Inhalt muß aber doch sehr aufrüttelnd gewesen sein, denn ein Letschiner Chronist schrieb später über diesen Tag: „Die Nachricht von der Revolution kam auch nach Letschin. Die Geister der ehrsamsten Bürger wurden aufrührerisch. Dem alten Fontane, dem Vater unseres Dichters, schlug das Herz hörbar hinter seinem Ladentisch in der Apotheke, er ließ das Pillendrehen sein, wie üblich, und stürmte barhäuptig auf die Straße, den schönen Zylinder, seinen Stolz, in der Eile vergessend. Draußen wurde diskutiert. In den Gasthöfen setzte sich der Lärm fort, alte Säbel von 1813 wurden hervorgeholt, und Flinten mit Steinschlössern aus der Zeit des Alten Fritz wollten ihre glorreiche Auferstehung feiern.“<sup>22</sup>

Man sammelte sich vor der Kirche, forderte den Pastor zum Läuten der Sturmglocken auf, da dieser das verweigerte, mußte man sich mit dem Abreißen des Halseisens, an dem früher Strafen verbüßt wurden, begnügen. Da niemand so recht wußte wie es nun weitergehen sollte, zog man nach längerem Hin und Her und heftigen Debatten wieder heimwärts. Die Revolution war für Letschin erst einmal beendet. Der Anführer, Endert, erhielt später wegen „Landesfriedensbruch“ 6 Monate Gefängnis.

Für die nächsten Jahre sind keine Aufenthalte Fontanes in Letschin bekannt. Sicher weilte Theodor Fontane noch einige Male dort bei seinem Vater, da diese Begegnungen aber wahrscheinlich nur kurz und ohne größere Bedeutung waren, fanden sie keine Erwähnung.

Die berufliche Entwicklung des Vaters ging weiter bergab. Pferd und Kutsche, die er selbst in schlechtesten Zeiten zu benutzen pflegte, der Wein und die Spielleidenschaft trieben ihn in den finanziellen Ruin. Stark verschuldet mußte er am 1. Oktober 1850, nachdem er die Apotheke 12 Jahre lang besessen hatte, an seinen Schwiegersohn, den Apotheker Hermann Sommerfeld, verkaufen.

- Auszugsweise sei hier aus dem Kaufvertrag zitiert:

„§ 1

Herr Apotheker Louis Henry Fontane verkauft sein zu Letschin belegenes, im Hypothekenbuche von Letschin Vol. I fol. 146 verzeichnetes Grundstück von 63 ■ Ruthen Fläche, mit den darauf errichteten Gebäuden, insbesondere aber auch mit der im Wohnhause angelegten Apotheke und aller in der letzteren befindlichen zum Betriebe des Apotheken-Geschäfts dienlichen Gefäße, Instrumenten und sonstigen Geräthschaften sowie mit den vorhandenen Medizinal-, Waaren-Beständen und endlich mit Allem was daran wand, nied, nagel, und wurzelfest ist, in Bausch und Bogen an den Apotheker Herrn Carl Hermann Robert Sommerfeld. ...

Die Übergabe des Grundstücks und der mitverkauften Mobilien ist nach dem Anerkenntnis beider Teile bereits erfolgt, und gehen vom 1. October dieses Jahres ab Abgabe, Lasten und Nutzungen auf den Käufer über.<sup>22</sup> Louis Henry Fontane war gescheitert. Er zog nach Neustadt – Eberswalde und etwas später nach Schiffmühle in der Nähe von Bad Freienwalde/Oder, wo er vereinsamt starb. Sein Grab auf dem Bergfriedhof der Gemeinde Neutornow pflegen heute die Mitglieder des Freundeskreises „Theodor Fontane“ aus Bad Freienwalde/Oder.<sup>24</sup>

Theodor Fontane war inzwischen längst Berliner Bürger geworden. Er hatte im Oktober 1849 den Apothekerberuf endgültig aufgegeben und versuchte, als freier Schriftsteller zu leben. 1854 weilte er noch einmal für einige Tage zur Sommerfrische in Letschin. Mit Frau und Sohn besuchte er Mitte April die Schwester Jenny und den Schwager Hermann Sommerfeld. In einem Brief an Theodor Storm, geschrieben in Letschin am 17. April 1854, berichtet er darüber mit folgenden Worten: „Seit 5 Tagen bin ich nun mit Frau und Kind hier: riesige Napfkuchen und blaue Veilchen, Sonnenschein und Glockenklang laben abwechselnd alle Sinne, und ich fühle ordentlich, wie ruckweise der Alp von Leib und Seele rutscht. Erst unter natürlichen, wohlhabenden, sorglosen und freien Menschen fühlt man so recht, welch ein stellenweis erbärmliches Leben man in unsern großen Städten und unter unsern kleinen, dürftigen Sechserverhältnissen führt.“<sup>25</sup>

Die letzten bekannten Letschinaufenthalte liegen in der Anfangsperiode seiner „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“. Auf einer Fahrt vom 23. bis 26. Mai 1860, die ihn von Freienwalde nach Seelow führt, machte er auch Halt in Letschin.<sup>26</sup> Zwei Jahre später unternimmt er noch einmal eine Exkursion, vom 23. bis 29. Juni 1862, die ihn über Küstrin, Frankfurt a./O., Schwedt, Angermünde, Neustadt-Eberswalde, Falkenberg, Bad Freienwalde/O. und Wriezen auch nach Letschin führt.<sup>27</sup> Ab und zu finden sich noch Notizen in Fontanes Aufzeichnungen, so als er Schwester Jenny in Letschin um die Sammlung bestimmter Quellen oder um Mitarbeit bittet,<sup>28</sup> als sicher ist auch anzunehmen, daß er einen Teil seiner Wanderungen für den Band „Das Oderland“ von Letschin aus unternommen hat.

Spätestens im Jahre 1862 dürften aber dann die Verbindungen nach Letschin abreißen, denn in diesem Jahr verkaufte auch Hermann Sommerfeld die Apotheke.<sup>29</sup> Für Theodor Fontane endete damit das Letschinkapitel, das 24 Jahre umfaßte, ihm viele Anregungen für sein späteres schriftstellerisches Schaffen vermittelte, die endgültige Trennung seiner Eltern und den Bankrott seines Vaters brachte.

Wenige Zeit später, Mitte der 60er Jahre, vernichtete ein Feuer die zeitweilige Wohn- und Arbeitsstätte der Familie Fontane und in Theodor Fontane auch die Erinnerung an Letschin. 500 m südlich der alten Apotheke wurde eine neue errichtet. Die Straße, in der sie erbaut wurde

und auch heute noch steht, bekam den Namen Theodor Fontanes. Anlässlich des 100jährigen Bestehens der Letschiner Apotheke, im Jahre 1932, gab ihr der damalige Inhaber, Apotheker Randel, den Namen „Fontaneapotheke“. Von den starken Kriegseinwirkungen, denen der Ort ausgesetzt war, wurde auch die Apotheke nicht verschont, einige Spuren sind leider heute noch sichtbar.

Ein tatkräftiges Apothekenkollektiv unter Leitung von Herrn Diwok gestaltete aber das Innere der Apotheke völlig um und schuf neben einer ansprechenden Raumausgestaltung auch moderne Arbeits- und Verkaufsbedingungen.

An der Wand, gerahmt, erinnern einige fotokopierte Dokumente an den ehemaligen Besitzer der Apotheke, L. H. Fontane, und seinen Sohn Theodor, der diesen Beruf überhaupt nicht liebte.

#### Anmerkungen

Für die mir bei der Arbeit gewährte Unterstützung danke ich Frau Ingeborg Leja, Wolfen, Herrn Helmut Grunwald, Gräfenhainichen, und Herrn Joachim Schobeß, Potsdam.

- 1 Theodor Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißeig“. Dieterichsche Verlagsbuchhandlung Leipzig 1971, Band 180, Seite 71.
- 2 Der Kauf erfolgte am 26. August 1838 laut Eintragung im Hypothekenbuch Letschin, Amt Wollup, Vol. I, fol. 146.
- 3 Herr Ernst Tietze besaß lange Zeit eine grüne Flasche mit der Aufschrift „Aqua Fontana“, auf dem Etikett war die Apotheke abgebildet. In: „Neues Oderland“, Zeitung für den Kreis Seelow, 2. Jahrgang 1961, Nr. 22.
- 4 Jutta Neuendorff-Fürstenau, „Fontane und die Märkische Heimat“, in: Germanische Studien, Heft 232, 1941, Seite 26.
- 5 Herr Ernst Tietze stand als Heimatforscher des Oderbruchs in enger Beziehung zu Friedrich Fontane und bekam von diesem den Letschinnachlaß seines Vaters geschenkt. E. Tietze stellte das Material dem Museum der Stadt Müncheberg/M. zur Verfügung. Nach Auskunft des Rates der Stadt Müncheberg fiel das Museum und das gesamte Gut den Kriegereignissen 1945 zum Opfer.
- 6 Th. Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißeig“, siehe Anmerkung 1, Seite 71.
- 7 Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißeig“, Seite 135.
- 8 Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißeig“, Seite 137.
- 9 Christa Schultze, „Zur Datierung von Fontanes Brief an Wilhelm Wolfssohn vom Sommer 1843“, in: Fontaneblätter, Band II, Heft 4, Seite 303.
- 10 Veröffentlicht in: Fontaneblätter, Band II, Heft 7, Seite 500.
- 11 Fontaneblätter, Band II, Heft 7, Seite 501.
- 12 Brief Philippine Fontane an Wilhelm Wolfssohn vom 26. 8. 1843 in: Fontaneblätter, Band II, Heft 4, Seite 303.
- 13 Zeugnis des Vaters L. H. Fontane über die Arbeit Th. Fontanes, datiert: Letschin den 2. April 1844, Theodor-Fontane-Archiv Potsdam (F 6).
- 14 Zeugnis des Vaters L. H. Fontane über die Arbeit Th. Fontanes, datiert: Letschin den 2. Juli 1845, Theodor-Fontane-Archiv Potsdam (F 7).
- 15 Th. Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißeig“, siehe Anmerkung 1, Seite 345.
- 16 Das Prüfungsreglement vom 1. Dezember 1825 baut auf das allgemeine Landgesetz „Revidierte Apotheker-Ordnung“ vom 11. Oktober 1801 und die Ministerialverfügung (v. Altenstein) vom 7. Februar 1825 auf. In: Zentrales Staatsarchiv der DDR, Historische Abteilung II, Merseburg, Rep. 76, VIII Nr. 1717.
- 17 Th. Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißeig“, siehe Anmerkung 1, Seite 358.
- 18 Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißeig“, Seite 368.
- 19 Rudolf Bellin, „Fontanestätten in Neuruppin“, in: Fontaneblätter, Band II, Heft 7, Seite 483.

- 20 Th. Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißig“, siehe Anmerkung 1, Seite 369.  
 21 Fontane, „Von Zwanzig bis Dreißig“, Seite 398–399.  
 22 Willi Puchta, „Letschin – Geschichte des Ortes in Einzeldarstellungen“, Letschin 1934, Seite 116.  
 23 Auszug aus dem Hypothekenbuch, siehe Anmerkung 2.  
 24 Erna Kretschmann, „Auf Fontanes Spuren“, in: Heimatkalender für den Kreis Bad Freienwalde/Oder, 1969, Seite 53.  
 25 Th. Fontane, „Briefe“, Aufbauverlag Berlin-Weimar, 1968, Band I, Seite 150.  
 26 Jutta Neuendorff-Fürstenau, „Fontane und die Märkische Heimat“, siehe Anmerkung 4, Seite 192.  
 27 Jutta Fürstenau, Seite 193.  
 28 Jutta Fürstenau, Seite 63.  
 29 Willi Puchta, „Letschin – Geschichte des Ortes in Einzeldarstellungen“, siehe Anmerkung 22, Seite 109.

Bernd Rühle (Erkner)

### **Der junge Gerhart Hauptmann und seine Beziehungen zur literarischen Welt seiner Zeit \*)**

Im Laufe der vergangenen rund acht Jahrzehnte, die seit Hauptmanns Erscheinen in der literarischen Welt vergangen sind, überstieg die Zahl der Publikationen über ihn und sein Werk bei weitem die seiner Dichtungen; sie ist heute kaum noch zu überblicken, zumal wenn man außer den Büchern auch noch die unzähligen Zeitungsabschnitte und Zeitschriftenartikel mit heranzieht. Im Gegensatz dazu aber ist die Reihe derjenigen Veröffentlichungen relativ klein, die den kurzen Zeitraum der vier Jahre betreffen, die Hauptmann in Erkner verlebt hat (1885–1889). Nicht sehr umfangreich ist auch die Literatur über die Beziehungen, die den jungen Hauptmann – etwa bis zur Erknerzeit und kurz danach – mit dem literarischen Geschehen jener Jahrzehnte verbinden.

Von wenigen Zeitungsaufsätzen abgesehen, stellt W. Requardt's Arbeit „Erkner im Leben und Werk Gerhart Hauptmanns“ unter besonderer Berücksichtigung der Novelle „Fasching“ (1957) die erste und umfangreichste wissenschaftliche Bearbeitung dieser Thematik dar.

Die vorliegende Arbeit will nun versuchen, das Leben und literarische Werk des jungen Hauptmann in einigen Beziehungen zur literarischen Welt jener Zeit aufzuzeigen; freilich kann das innerhalb der hier gebotenen Beschränkung nur unvollkommen geschehen und muß sich daher vor allem auf die herausragenden Momente dieser Beziehungen konzentrieren: den Verein „Durch“, Theodor Fontane und den Friedrichshagener Dichterkreis. Diese Gruppen und Einzelpersonen haben Haupt-

\*) Siehe Gotthard Erler: Fontane und Hauptmann. – In: Fontane-Blätter. Bd. 2, 1972, S. 393–402.

mann von seinen ersten nennenswerten dichterischen Schritten an Jahre und Jahrzehnte kritisch-beobachtend, fast ausnahmslos aber freundschaftlich-wohlwollend und fördernd begleitet. An ihren wissenschaftlichen und weltanschaulichen Maßstäben und Wertbegriffen orientierte sich der junge Dichter; aus dem stillen Zuhörer in den „Durch“-Sitzungen wurde aber innerhalb weniger Jahre der große Dichter, der, so sieht es Wilhelm Bölsche in seinen Erinnerungen, dann nur noch „ein gewisser Segensstern über Friedrichshagen“ blieb.<sup>1</sup>

So gingen die entscheidenden Impulse für die grundlegende Erneuerung der deutschen Literatur von einer Dichtergruppe aus, die im östlichen Vorfeld Berlins ihre Wahlheimat gefunden hatte; die Begrenzung bildeten Erkner und Friedrichshagen. Hier erdacht und konzipiert, fand das Neue sein Wirkungsfeld in Berlin.

Daß der Naturalismus, wie die neue Literaturrechtung sich nannte, in seinen fortschrittlichen Elementen seitens der vergangenen literarischen Epoche nur allein von dem alten Fontane voll anerkannt wurde, rechtfertigt es, ihn trotz seines Alters dennoch zu den „Jüngstdeutschen“ jener Tage zu zählen. Es disqualifizierte aber gleichzeitig diejenigen seiner Kollegen, die in völliger Verkennung des Neuen in der Literatur am Ewig-Gestrigen festhielten und, entgegen ihren Prophezeiungen, heute nahezu völlig vergessen sind.

Bis Gerhart Hauptmann in Erkner seinen dichterischen Durchbruch erlebte, vergingen einige Jahre, in denen seine poetische Veranlagung sich nur gelegentlich zeigte und zeigen konnte. Dem am 15. 11. 1862 geborenen Sohn des Hotelbesitzers Robert Hauptmann, dessen Vater noch selber am häuslichen Webstuhl gesessen hatte, boten sich in den Jahren der Kindheit und frühen Jugend kaum Gelegenheiten zu literarischer Betätigung. Die heimatliche Dorfschule mit dem ewig mißgelaunten Lehrer Brendel konnte ihm nichts bieten. „Lesen habe ich nicht in der Schule gelernt, sondern am Robinson Crusoe und Coopers Lederstrumpf“, erzählt er in seiner Autobiografie. An Goethe erinnert seine erste Begegnung mit „höherer“ Literatur: Während einer längeren Krankheit spielen die älteren Geschwister dem Achtjährigen auf einem Pappfigurentheater den „Hamlet“ vor, und das dürfte der entscheidende Impuls gewesen sein: „Das Ganze kam der feierlichen Grundsteinlegung eines Baues gleich, der durch siebzig Jahre gewachsen ist“.<sup>2</sup>

Von nun an ist die Literatur aus Hauptmanns Leben nicht mehr wegzudenken; bis zu den ersten anspruchsvolleren eigenen Produktionen ist es nun nicht mehr allzuweit: Als Schüler der Realschule (1874–1878) in Breslau (Wroclaw) flüchtet er sich in jeder freien Minute in schulfremde Disziplinen. Aus dem Herbst 1876 datieren die ersten erhaltenen Gedichte, und der Besuch einiger Theateraufführungen, so z. B. des „Julius Cäsar“ und „Wilhelm Tell“ durch die Meininger, riefen in ihm ein „ungeheures, ein blitzhaftes Aufleuchten“ seiner eigenen, eigentlichen Berufung hervor. Niemand außer einem einzigen Schulkameraden zeigte irgend ein Interesse für die ersten Gedichte und kleinen Dramaszenen des Schülers

Hauptmann, bis dann nach den Zwischenstationen des Stabreimepos „Hermann“ und des „Schreckens in Knitteln“, eines Gedichts an eine Verwandte, aus dem unbedeutenden poetischen Wirrwarr das erste wirklich klangvolle, gedanklich ausgereifte Gedicht hervorleuchtet, das auch heute noch als bedeutender lyrischer Versuch des jungen Hauptmann gilt: „Ich kam vom Pflug der Erde...“.

Und dann folgt jenes kuriose Ereignis, bei dem der Bildhauerschüler Gerhart Hauptmann 1881 „wegen schlechten Betragens und unzureichenden Fleißes“ von der Breslauer Kunstschule verwiesen und dann zwei Monate später nicht etwa wegen seiner bildnerischen Begabung wieder aufgenommen wird, sondern weil er mit der Vorlesung seines Epos „Hermann“ einen starken Eindruck auf Mitschüler und Professoren, vor allem Prof. Haertel, gemacht hatte.

Diese ersten größeren Dichtungen Hauptmanns, das Stabreimepos „Hermann“, die Entwürfe „Falkner“, „Conradin“ und auch das Drama „Germanen und Römer“ entsprechen in Inhalt und Form noch weitgehend der Literatur jener Zeit nach den Gründerjahren. Und da sich hierbei erstmals literarische Vergleichsmöglichkeiten anbieten, seien kurz die Wesenszüge jener Zeitepoche skizziert.

Das neue deutsche Reich, 1870/71 durch Blut und Eisen zusammengezwungen, reich geworden durch unerhört hohe Kontributionen, die es aus dem besiegten Frankreich herauspreßte, bedurfte einer entsprechenden Selbstdarstellung in Kunst und Literatur. Berauscht vom allgemeinen Siegestaumel umwob man das Herrscherhaus der Hohenzollern mit dem Glorienschein der Unfehlbarkeit, der den eben beendeten Raubkrieg als eine schicksalhafte nationale Großtat erscheinen ließ und im übrigen die nun anbrechende Gründerzeit mit ihren Spekulationen und ihrem wirtschaftlichen Barbarismus hinter der Maske der Goldschnittlyrik und der hohlen dramatischen Phrasen verbarg. Felix Dahn und Gustav Freytag schufen in ihren Historienromanen und -schauspielen ein verfälschtes Bild der Vergangenheit des deutschen Volkes; Wildenbruch, Voss, Heyse und andere sorgten ihrerseits dafür, daß die deutsche Literatur, auf den überholten Formen der klassischen Epoche verharrend, inhaltlich zu einem willfährigen Werkzeug der herrschenden Großbourgeoisie und des preußischen Junkertums wurde, weit davon entfernt, die wahren Probleme und brennenden Fragen der Zeit zur Diskussion zu stellen.

Hauptmanns erste dichterische Versuche, die ja ungeachtet aller schülerhaften Dichterei schon bemerkenswert hoch stehen, sind nichtsdestoweniger noch eng an Inhalt und Form der Gründerzeit-Literatur gebunden. Schon die Titel zeigen, daß auch er dem Hang zur Verherrlichung des Germanentums folgte. Die Anwendung des Stabreims ist auch in diesen Zusammenhang zu stellen. So klingt der „Hermann“ wie eine Freytagsche Episode aus „Die Ahnen“:

Von der Höhe ertönte  
Das Horn der Hirtin,  
Die droben am Hügel  
Die Herde bewachte  
Und erweckte den Mann  
Im waldigen Tale.  
Er schaute auf und  
Schritt dann schweigend zur Lichtung  
Um stille zu lauschen,  
Als wieder erklangen  
Die Weisen des Horns ... usw.

Nichts ist hier noch zu spüren von den bahnbrechenden neuen Elementen der Literatur, wie sie wenige Jahre später, ja eigentlich schon zu dieser Zeit von der jungen oppositionellen Kritik gefordert wurden (s. Gebr. Hart „Kritische Waffengänge“ 1882).

Das Drama „Germanen und Römer“ greift diese zentrale Thematik noch einmal auf, und während der Jenaer Studentenzeit (1882–1883) kommen noch ein Entwurf „Karl der Große“ und „Lykophron“ hinzu.

Im Sommer 1885 erscheint dann „Promethidenlos“, von dem Karl Bleibtreu erklärte, es „überrage“ an „Größe der Konzeption, Adel und Schwung der Sprache das verkrüppelte Knieholz der üblichen Poetasterei titanenhaft“. Dieses Urteil ist zwar von recht zweifelhaftem Wert, es ist wie viele Bleibtreusche Expertisen übertrieben und daher unsachlich, zeigt aber doch, daß Hauptmann nun mit seinem – noch recht unbekanntem und eigentlich noch gar nicht vorhandenen – Werk präsent geworden war. Das Epos bildet einen gewissen Abschluß im „Schaffen“ des jungen Dichters, was den Inhalt als auch die sprachlichen Mittel angeht.

Es folgt nun, kurz nach der „Entdeckung“ Hiddensees, der große Umbruch im Leben Hauptmanns, die Übersiedlung nach dem Kurort Erkner, damals noch einsam am Rande unabsehbarer Kiefernwälder gelegen. Am 20. September 1885 zog Hauptmann mit seiner jungen Frau Marie, geb. Thienemann, in das Haus am Waldrand, das dem Rentier Nicolaus Lassen gehörte, und mietete dort die untere Etage. Hauptmann, der an den Nachwirkungen einer schweren Typhuserkrankung aus seiner römischen Bildhauerzeit litt, schätzt den Wert dieser, auf ärztlichen Rat erfolgten Übersiedelung so ein:

„Diesem Wechsel des Wohnortes verdanke ich nicht nur, daß sich mein Wesen bis zu seinen ersten Geistesleistungen entwickeln konnte, sondern daß ich überhaupt noch am Leben bin“, und „Ich weiß, daß die Flucht in die märkische Waldeinsamkeit meine Rettung war. Ich fühlte das bei jeder Wanderung, die ich unternahm, spürte es, wenn ich als einziger auf dem verlassenen Karutzsee Schlittschuh lief.“<sup>3</sup>

Diese Erkenntnis, zunächst einmal dem drohenden physischen Untergang, aber auch dem unendlich strapaziösen Leben der studentischen Bohème und der Ziellosigkeit entronnen zu sein, beherrscht ihn damals ganz,

obwohl die Sorge um die eigene Zukunft trotz des „Sich selber nur leben!“ des „Eislauf“-Gedichtes noch lange nicht überwunden ist. Sie klingt immer wieder einmal auf: „Ich rang mit dem Gespenst des Bluthustens. Es verfolgte mich überall. Stundenlange einsame Wege führten mich ... durch den Kiefernforst: mein Leben, meine Lage, meine fernere Möglichkeit zu überdenken die beste Gelegenheit. Oft mitten im Forst richtete sich das grauenvolle Gespenst vor mir auf. Zitternd nahm ich da etwa auf einem Baumstumpf Platz, einen Blutsturz und mein vermeintliches Ende erwartend.“<sup>4</sup>

Doch die Freude über das gesunde Leben in märkischer Waldeinsamkeit siegte letztenendes über Sorgen und Pessimismus, und als dann die ersten Freunde und andere Besucher kamen, als sich Familienzuwachs einstellte, war das Schlimmste überwunden.

„Hinter seiner Wohnung dehnte sich der Wald ... Es war damals das letzte Haus im Ort, schon halb im Walde, die Figuren des Biberpelzes bewegten sich im Halbdunkel um das verwunschene Lokal. Hinter den Fenstern aber brannte die blutrote Calunaheide ... Der schwere Duft von blühendem Labkraut drang ... in die weiten, ländlichen Stuben“, schreibt Wilhelm Bölsche.

Hauptmann trug sich mit Plänen, diese herbe Landschaft zu seiner zweiten Heimat zu machen. So veranlaßte er seine Freunde, mit ihm eine Nacht auf der Werlseeinsel zu verbringen, um, wie Bruno Wille schreibt, zu begutachten, ob „Hauptmanns Plan, sich dort ein Haus zu bauen, keinen klimatischen Bedenken begegne.“ Auch der Schützenhügel unmittelbar am Ortsrand von Erkner war gelegentlich als Bauplatz im Gespräch. Doch aus diesen Plänen wurde nichts. Immerhin aber blieb das Erlebnis der Erknerzeit für Hauptmann so gravierend, daß es immer und immer wieder in seinem dichterischen Werk wie in seinen brieflichen Äußerungen auftaucht. „Erkner, dem Ort, dem ich unendlich viel verdanke“, schrieb der Dichter noch 1936 auf ein Bild, das er dem Bürgermeister übersandte.

Das Landschaftserlebnis war so stark, daß Hauptmann 1942 in seiner Autobiographie „Das Abenteuer meiner Jugend“ mehrfach darauf zu sprechen kommt. So heißt es da beispielsweise:

„Unser Leben war schön. Natur und Boden wirkten fruchtbar auf uns.“ „Die märkische Erde nahm uns an, der märkische Kiefernforst nahm uns auf...“, oder an anderer Stelle: „Mehr und mehr nahm ich die märkische Landschaft in mich auf und empfand ihre zarten Schönheiten.“<sup>5</sup> Diese Zeugnisse vom Eindruck der Erkner-Landschaft ließen sich noch erheblich erweitern, ja sie gäben sogar Stoff für eine längere Abhandlung, wenn man noch die vielen Beispiele solcher Naturschilderungen aus den Novellen „Fasching“ und „Bahnwärter Thiel“ hinzunähme.

Von gleicher, wenn nicht noch größerer Wichtigkeit für die Entwicklung des Dichters Hauptmann sind jedoch die Menschengestalten, die er in Erkner antraf und die er vielfach in seinen nun in rascher Folge entstehenden Werken auftreten läßt.

Der kleine Luftkurort Erkner hatte seinerzeit eine Bevölkerung, die sich vorwiegend aus Ackerbürgern, Fischern, Schiffbauern und Rentiers zusammensetzte, wobei letztere kaum eine Rolle spielten. Hauptmann sagt, er machte sich „mit den kleinen Leuten bekannt, Förstern, Fischern, Kätnerfamilien und Bahnwärtern“, er unterhielt sich „mit den Arbeitern einer nahen chemischen Fabrik über ihre Leiden, Freuden und Hoffnungen und fand hier, in nächster Nähe Berlins ... ein Menschenwesen, das sich seit einem halben Jahrtausend und länger unverändert erhalten hatte“.<sup>6</sup>

Auf langen Spaziergängen hatte er genügend Gelegenheit, diese Menschen zu beobachten, ihre Lebensgewohnheiten aufmerksam zu studieren, und, dank seiner „Notizbuch-Methode“, auch ihre Sprache für den literarischen Gebrauch festzuhalten. So ist es verständlich, daß schon die literarischen Gestalten seiner ersten Erkneraner Werke in jedem Wort und in jeder Bewegung lebenswahr, unverwechselbar in ihren spezifischen Eigenarten und Lebensgewohnheiten gezeichnet sind. Das war zunächst zweifellos ganz im Sinne der Forderungen der naturalistischen Literaturtheorie, geht aber zugleich weit darüber hinaus. Denn nicht die Äußerlichkeiten dieser dem Leben entnommenen Gestalten und ihrer Umwelt sind für Hauptmann entscheidend, sondern ihm liegt die Gestaltung der inneren Konflikte, Zweifel, Sorgen, Nöte und Kämpfe dieser Menschen am Herzen. So kommt es, daß schon die erste Novelle „Fasching“ ein kleines Meisterwerk konfliktgeladener Personendarstellung ist. Den Stoff entnahm Hauptmann der Wirklichkeit: Der Tod des Erkneraner Schiffbauers Eduard Zieb (Segelmacher Kielblock), seiner Frau und seines Kindes am 13. 2. 1887 im Flakensee. Mit großem Geschick führt der 25jährige Dichter den Leser zunächst in die ausgelassenen Faschingsvergnügungen Erkneraner und Woltersdorfer Einwohner, um dann im Verlauf der weiteren Handlung blitzartig erregende Momente aufleuchten zu lassen, die zeigen, mit welcher zwingender Notwendigkeit die Katastrophe herannaht. Der Segelmacher Kielblock – und das ist wieder ein typisch naturalistisches Element – wird mit unerbittlicher Folgerichtigkeit in die scheinbar vorgezeichneten Bahnen seines Schicksals hineingezwungen. Diese Novelle wirkt nicht zuletzt aber deshalb so unmittelbar und überzeugend, weil hier ein realistisches Menschenschicksal, trotz zuweilen stark naturalistischer Prägung, nicht im luftleeren, unverbindlichen Raum angesiedelt ist, sondern weil konkrete gesellschaftliche Verhältnisse und konkretes Landschaftserlebnis, gestaltet durch sprachliche Meisterschaft, ein Stück Lebenswahrheit und -problematik entstehen ließen.

1888 erschien in der Zeitschrift „Die Gesellschaft“ die zweite Novelle Hauptmanns, „Bahnwärter Thiel“. Hauptmann las sie seinen Freunden in Erkner vor, als Hauptmanns die Geburt ihres zweiten Sohnes Eckart feierten. Die Freunde anerkannten: hier ist ein wirklicher Dichter am Werk.

Wieder gab Hauptmann ein stark naturalistisch gefärbtes Werk: der Bahnwärter Thiel, getrieben von dunklen Mächten und Leidenschaften, denen er keinen Widerstand entgegenzusetzen vermag, zerbricht daran, daß seine zweite Frau mit ihrer physischen und psychischen Brutalität in seine eigene Welt einbricht, die er sich in seiner einsamen Wärterbude an der Bahnstrecke errichtet hat und deren Inhalt ganz von der Erinnerung an seine erste Frau und von der Liebe zu seinem Jungen geprägt ist. Der Tod dieses Jungen, von der Stiefmutter verschuldet, zerbricht das Leben des Bahnwärters.

Die Handlung ist frei erdacht; Motive dazu entnahm der Dichter Gesprächen mit einem Bahnwärter an der Strecke bei Erkner, die auch als meisterhaft gezeichneter Hintergrund des Geschehens stets gegenwärtig ist.

In Erkner stellte Hauptmann 1888 seinen ersten Gedichtband „Das Bunte Buch“ zusammen, hier arbeitete er außerdem an Vorstudien zu einem Jesusroman, die aber erst viel später in den „Narr in Christo Emanuel Quint“ eingeflossen sind; aus seinen Notizbüchern entnehmen wir erste Skizzenentwürfe zu den „Ratten“ und dem „Biberpelz“ und anderen später entstandenen Werken.

Im Sommer 1889, kurz vor Hauptmanns Wegzug aus Erkner, entstand hier noch sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang“, auf das noch nachher einzugehen sein wird. Ihm folgten 1889/90 die Familiendramen „Das Friedensfest“ und „Einsame Menschen“, die beide Friedrichshagen bzw. Erkner als Kulisse verwenden, ohne daß jedoch die Handlungen irgend etwas mit dem Ort und seinen Bewohnern zu tun haben.

1893/94 folgt dann, nach der Übersiedlung nach Schreiberhau (Slarska Poreba), das Lustspiel „Der Biberpelz“, das noch einmal und am stärksten von allen Werken des Dichters die Erknerzeit des Dichters heraufbeschwört vor dem politisch hochbrisanten Hintergrund des Sozialistengesetzes und des Septennatskampfes. Es erübrigt sich hier, auf die allgemein bekannte Handlung einzugehen, vielmehr sollen die Hintergründe des Werkes und seine Beziehungen zu Erkner dargestellt werden. Hauptmann schrieb dazu: „Ich habe alle Personen des ‚Biberpelz‘ in Erkner kennengelernt“. Die Urbilder fast aller Personen des Stückes konnten in Erkner ermittelt werden. So findet sich das Vorbild zum Rentier Krüger in dem Besitzer der Villa, in der Hauptmann wohnte, dem Rentier Nicolaus Lassen; für Motes hat z. T. der Forstschriftsteller Hermann Hasché Modell gestanden, und hinter Dr. Fleischer und seinem „Philippchen“ verbergen sich unzweifelhaft Hauptmann und sein Sohn Ivo.

Originalgetreu nachgezeichnet und durch Hauptmann selbst einwandfrei als Urbild gekennzeichnet ist jedoch der Amtsvorsteher Oskar von Busse, das Urbild des Wehrhahn. Des Dichters Auseinandersetzungen mit diesem bornierten und im Grunde unfähigen kaiserlichen Paladin, der in Erkner „die höchsten Güter der Nation“, wie er sie verstand, verteidigen zu müssen glaubte, gaben Motiv und Anstoß für die Komödie.

Diese hat ihre zweite Hauptgestalt in der diebischen Mutter Wolffen. Ihr Modell ist nach Hauptmanns eigener Aussage die schlagfertige, robuste, aber grundehrliche und fleißige Frau Marie Heinze, Waschfrau der Familie Hauptmann. Die dichterische Freiheit, ihrem Konterfei im Stück einen so kriminellen Anstrich gegeben zu haben, hat sie dem Verfasser der unsterblichen Diebeskomödie nie verziehen.

Auch in der so bezeichneten Fortsetzung des „Biberpelz“, der Tragikomödie „Der rote Hahn“, ist die Erknerzeit Hauptmanns allgegenwärtig. Die in diesem Stück der Frau Fielitz zugeschriebene Brandstiftung hat sich tatsächlich in dem Dorf Kienbaum bei Kagel (Grünheide) zgetragen. Moritz Heimann, Hauptmanns Schwager, und der Kageler Dorfschmied Dalibor haben dem Dichter den Stoff mitgeteilt, wofür sie, wie aus Dankbarkeit, von ihm ein literarisches Denkmal gesetzt bekamen in den Gestalten des Dr. Boxer (Heimann) und des Schmieds Langheinrich (Dalibor). In Erkner und seiner weiteren Umgebung spielen auch Teile des Romans „Wanda“ (1928), des Dramas „Herbert Engelmann“ (1928) und des Romans „Atlantis“ (1912). In dem Versepos „Till Eulenspiegel“ (1922) bildet die Alte Poststraße im Kiefernwald bei Erkner den Hintergrund für eine kurze Szene.

Die Vorstudien zu einem „Jesusroman“ und zu einem Testament des „Judas Ischariot“ sind nur Studien geblieben. Erst 1928, in seinem Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“, kam der Dichter wieder dazu, auf seine diesbezüglichen Erkneraner Anfänge zurückzugreifen.

Einige Motive aus den „Ratten“ finden sich ebenfalls in den Erkneraner Skizzenbüchern, so z. B. das Stichwort Alexander Heßler. So hieß der damalige Schauspieldirektor, der sich mit seinem Fundus in einer Mietskaserne in der Berliner Alexanderstraße etabliert hatte und bei dem Hauptmann Schauspielunterricht nahm. Er ist das Urbild des Harro Hassenreuter in dem Drama „Die Ratten“.

Der Höhepunkt des frühen Hauptmannschen Schaffens in Erkner aber ist das Schauspiel „Der Saemann“, von Arno Holz „Vor Sonnenaufgang“ genannt. Die Aufführung war die zweite Vorstellung der eben gegründeten „Freien Bühne“, in deren Vorstand auch die Gebr. Hart saßen. Mit der Veröffentlichung und schließlichen Uraufführung des Stückes am 20. 10. 1889 durch die „Freie Bühne“ im „Lessingtheater“ tritt der junge Dichter voll in den Gesichtskreis des greisen Theodor Fontane, des seinerzeit berühmten Theaterkritikers der „Vossischen Zeitung“. Dieser Kontakt mit dem erfahrenen, klugen und weitblickenden Senior der deutschen Dichtung jener Tage ist für Hauptmanns weitere literarische Entwicklung schlechthin entscheidend und wegweisend geworden.

Fontane war in jenen Jahren durchaus eine Autorität, wozu Paul Heyse in einem Brief an Fontane vom 12. 12. 1889 von dem Respekt schreibt, „mit dem die grünen Jüngsten zu Dir aufblicken...“. Er war den „Jüngsten“ gegenüber kein vorbehaltloser Bewunderer, sondern stand ihnen kritisch-wohlwollend gegenüber: „Geget. Die meisten ist viel zu sagen ... ich kann sie nicht talentlos finden.“ (was Paul Heyse ihnen

vorgeworfen hatte, d. Verf.). „Und jedenfalls sind einige, die den kritischen Faden spinnen, sehr geschickt.“ In dieser Feststellung, die acht Wochen nach der eklatanten Erstaufführung des „Vor Sonnenaufgang“ gemacht wurde, haben ohne Zweifel auch das Erlebnis dieser Aufführung und die daraus gewonnenen Erkenntnisse beigetragen. Fontane bemühte sich um Verständnis und richtige Einschätzung der Bestrebungen der jungen Naturalisten und kam in der ihm eigenen Art im März 1890 zu der Erkenntnis: „... Sie ... geraten... dadurch ins Ridiküle, daß sie den Gedanken, es käme nun eine ganz neue Zeit, vor der alles Zurückliegende völlig nichtig dastehe, bis zur fixen Idee ausbilden. Mich darüber zu ärgern..., fällt mir nicht mehr ein.“<sup>7</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Haltung Fontanes gegenüber den Naturalisten ist auch sein Verhältnis zu Hauptmann und dessen Erstlingsdrama zu sehen. Ihm war ein Rezensionsexemplar zugestellt worden, das er zunächst mit Skepsis beiseite legte, nach einigem Drängen eines Bekannten aber doch las und dies mit wachsender Faszination und Bewunderung: „... ich bin noch garnicht zum Arbeiten gekommen, so hat mich der Stoff gepackt. ... Ich bin noch ganz von diesem fabelhaften Stück benommen, eine kolossale Leistung. Das ist viel, viel besser als Ibsen. ... Ich habe gleich heute Nachmittag an Brahm und Mauthner geschrieben und sie auf diesen Hauptmann der schwarzen Realistenbande hingewiesen.“<sup>8</sup>

Und dann erschien in der „Vossischen Zeitung“ vom 21. 10. 1889, also einen Tag nach der Aufführung, jene historisch gewordene Kritik zu dem neuen Stück, deren Signum Th. F. dem Leser für größtmögliche Objektivität und weitblickende Urteilskraft bürgte. Fontane berichtet darin kurz, wie er zu dem Stück kam, wie er dann nach anfänglichem Zögern las und las, bis er ganz in seinen Bann geriet. Er gibt dann eine ausführliche Inhaltsangabe, bevor er es näher beleuchtet. Fontane kommt dabei zu dem grundlegenden Erkenntnissatz: „Gerhart Hauptmann aber darf aushalten auf dem Felde, das er gewählt, und er wird aushalten... Alles, was ich ... an Ibsen bekämpft hatte ... alle diese Fehler fand ich bei Hauptmann nicht.“<sup>9</sup> Und in einem Brief an die Tochter Mete vom 14. 9. 1889 heißt es, schon vorbereitend dazu: „Dieser Hauptmann, ein wirklicher Hauptmann der schwarzen Realistenbande ... ist das wirklich, was Ibsen bloß sein will, aber nicht kann ... usw.“<sup>10</sup> Und auf dieser soliden Grundlage erwuchs zwischen Hauptmann und Fontane, trotz des großen Altersunterschiedes, eine Lebensfreundschaft, deren wertvolle Bestandteile, helfende Kritik einerseits und vertrauensvolle Zuneigung andererseits, für die folgenden Schritte des aufstrebenden jungen Dichters so überaus bedeutsam werden sollten.

Hauptmann, durch die positive Beurteilung seines ersten, noch in Erkner geschriebenen Dramas „Vor Sonnenaufgang“ ermutigt, widmete sein zweites Schauspiel „Das Friedensfest“, das er „in einem Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner“ spielen läßt, Fontane, worauf Fontane mit dem berühmten Satz reagiert:

„Es wird mir eine Freude und Ehre sein, meinen Namen auf dem Widmungsblatt zu finden, auch wenn das Stück mir nicht gefallen sollte, was ich keinen Augenblick glaube.“<sup>11</sup>

In seiner Kritik wertet Fontane auch das zweite Stück Hauptmanns „als einen vollen Beweis für das dichterische Talent Hauptmanns“. Dennoch stellt er „Vor Sonnenaufgang“ eindeutig über das „Friedensfest“, er findet jenes „genialer, kühner, unterhaltlicher, dramatischer, dieses dagegen zwar äußerst realistisch (Und in der Tat, es sieht in Tausenden von Familien nicht anders aus), doch das Ganze, trotz einigem Mustergültigem, nicht befriedigend“. In dem ganzen Stück sieht Fontane nur „ein schwarzes Gekrabble, das mit seinen ewig beweglichen Scheren sich untereinander kneipt und sticht. Luft, Licht und Freude fehlen“.<sup>12</sup> Mit einem Wort: Fontane hat ein sehr aktuelles Kriterium eines Theaterstücks vermißt: die wegweisende, vorwärtstreibende Lösung eines Konflikts. Er kommt dennoch aber zu dem optimistischen, für den Dichter aufmunternden Schluß:

„Wenn einer die natürliche Fähigkeit mitbringt, dem Niederdrückenden ein Ende zu machen und lichtere Wege zu gehen, so ist es Gerhart Hauptmann.“

In „Einsame Menschen“, dem dritten Schauspiel Hauptmanns, das sich zugleich noch auf die Erkner-Landschaft bezieht — es spielt in Friedrichshagen — sei hier nur Fontanes Tagebuchnotiz von 1891 zitiert:

„... ‚Einsame Menschen‘ von Gerhart Hauptmann; sehr respektabel, aber es befriedigt mich künstlerisch doch weniger als seine voraufgegangenen Stücke.“<sup>13</sup>

Noch einmal erweist Fontane dem jungen Dichter einen Dienst in der Kritik zu „Die Weber“ von 1894. Gemessen an der ausführlichen Besprechung des „Vor Sonnenaufgang“ wirkt diese Kritik allerdings etwas knapp. In einem kommentierenden Brief an Otto Brahm tritt Fontanes Wertschätzung des Stückes dennoch offen zutage:

„... Das Stück ist vorzüglich, epochemachend. Ob jemand daran herumtadelt, meinerwegen selbst mit Recht, ist gleichgültig... Mit dem Wunsche, daß die deutsche Literatur ein Prachtstück ... gewonnen haben möge, unter schönsten Grüßen ... usw.“<sup>14</sup>

Die Folgezeit hat bewiesen, daß Fontanes Urteile über die Stücke des jungen Hauptmann richtig waren. Diese Beurteilungen waren ein wesentlicher Bestandteil der soliden Grundlage, auf der sich nun das gewaltige Gebäude des Hauptmannschen Lebenswerkes erheben konnte.

Noch im Sommer 1885 gab es erste Kontakte zwischen dem jungen Gerhart Hauptmann und dem „Jüngsten Deutschland“, jener avantgardistischen Literaturrichtung, die für Hauptmann in seiner Frühzeit so bedeutungsvoll war. Aber erst ein Jahr später, im Sommer 1886, nimmt Hauptmann enge Kontakte zu den späteren Freunden auf; er lernt Bruno Wille und Wilhelm Bölsche kennen. Im Januar 1887, noch war die erste Novelle „Fasching“ nicht geschrieben, noch Hauptmann literarisch völlig

unbekannt, macht er auf Einladung Hansteins erste Besuche in dem Dichterverein „Durch“, der, 1886 gegründet, seine Zusammenkünfte in einem kleinen Restaurant in der Berliner Alten Poststraße abhielt. Hier traf er u. a. mit Paul Ernst, Max Kretzer, Carl Bleibtreu, den Gebrüdern Julius und Heinrich Hart, Bruno Wille und Wilhelm Bölsche zusammen. Bruno Wille schreibt dazu:

„Mir fiel an ihm zunächst das Goetheprofil auf und das seltsame Blicken der wasserblauen Augen, ein Gemisch von Beobachtung und melancholischer Träumerei – als ob eine Seele, die im Innersten daheim ist, von Zeit zu Zeit hinausspäht in die umgebende Wirklichkeit.“<sup>15</sup>

Auch Julius Hart äußert sich ähnlich:

„In Erkner wohnte als einer unserer jüngsten Bekannten ein Poet von zarter äußerer Erscheinung und mit einem ausgesprochenen Idealistenkopf.“<sup>16</sup>

Doch dieses labile und blasse äußere Bild trog. Bald erfuhren die „Durch“-Genossen, daß in diesem scheinbaren Träumer ein energischer Arbeitswille und ein scharfer Verstand zu Hause waren, die gelegentlich bei knappen, fast schüchternen und etwas gehemmt wirkenden Äußerungen in der Diskussion zum Vorschein kamen. Julius Hart berichtet darüber:

„Gerhart Hauptmann lernte ich zuerst in einem der zahlreichen Dichterklobchen kennen ... Im Verein ‚Durch‘ war es, wo ich Hauptmann zum erstenmal traf, in einem kleinen, engen und dunstigen Wirtshausstübchen an der Gertraudtenbrücke, das dennoch bequem die Handvoll Menschen umfaßte, die sich dort allwöchentlich zum Kampf der Gesänge zusammenzufinden pflegte ...“<sup>17</sup>

Bruno Willes Erinnerungen geben ein anschauliches Bild der Durch-Atmosphäre, in der Hauptmann also offiziell mit einer literarischen Richtung und Gruppe Verbindung aufgenommen hatte. Wille schreibt: „Ich ... nahm Platz. Neben einem schwächtigen Jüngling, den die blonde Mähne und die Jägersche Reformtracht ... extravagant erscheinen ließ. ... Während der Vorlesung ... starrte Gerhart Hauptmann ... versunken auf sein Cognacglas, ohne auch nur ein einzigesmal davon zu nippen ... Er ließ durchblicken, daß er nur zerstreut zugehört habe, woraus ich folgerte: also bezog sich seine Versunkenheit auf die eigene Welt ...“<sup>18</sup>

Man konnte mit diesem schüchternen jungen Mann zunächst noch nicht viel anfangen, wenn sich auch sein Inneres zuweilen im persönlichen Gespräch, nach Schluß der offiziellen Vereinsdebatte, überraschend offenbarte. Er hinterließ zunächst auch geistig noch einen recht zwiespältigen Eindruck, wie Adalbert von Hanstein, einer der „Durch“-Leute, schreibt: „Er wurde damals noch hin und her geschleudert von einem Gegensatz zum anderen. Hatte ich ihn heute verlassen als einen Kretzerschwärmer, so kam er mir morgen in seinem Garten mit einem Band Byron entgegen und glaubte hier den rechten Lehrmeister gefunden zu haben. Auf seinem Tische lag Bleibtreus Revolutionsbroschüre neben der Antho-

logie ‚Moderne Dichtercharaktere‘ und dem Holzschen ‚Buch der Zeit‘.<sup>19</sup> Der 8. Mai 1887 nun ist ein gewissermaßen historisches Datum, denn an diesem Tag fand sich in Erkner zum ersten Mal jener Kreis von Männern zusammen, von denen viele für Hauptmann Lebensfreunde werden sollten. An diesem Tag feierte der Verein „Durch“ auf Hauptmanns Einladung in Erkner sein erstes Stiftungsfest. In den Protokollen wird dieser Tag ausführlich beschrieben und am Schluß in für die soziale Situation der Vereinsmitglieder bezeichnender Weise hinzugefügt, man sei bei Herrn Hauptmann in Erkner zu Gast gewesen, der in seinem Hause ein „lukullisches Mahl und eine hochfeine Bowle“ angeboten habe, sodaß sich der Abend zu „bachantischen Freuden“ gesteigert haben dürfte. Auch Bruno Wille weiß in ähnlicher Weise zu berichten:

„Wo man vom hölzernen Aussichtsturme der föhrenbestandenen Kranichberge auf den Flakensee und das schilfige Löcknitztal, auf die blauenden Forste um Erkner schaut, begrüßt von einer ganzen Gruppe großer Seen, dort am moosigen Hügelhange unter hohen Kiefern feierte im Frühling 1887 die Dichtergruppe ‚Durch‘ ihr erstes Stiftungsfest. Mit einem Mittagspicknick bei einer Tonne Bier. Statt zu reden, lauschte man dem fernen Lachen des Spechts und dem wogenden Sausen der Nadelwipfel. Nachmittagskaffee tranken wir bei Gerhart Hauptmann, der zugleich ein Familienfest feierte: die Geburt seines zweiten Sohnes Eck(eh)art. Vor dem Abendessen, dessen Hummer-Mayonnaise und köstlicher Wein die Bohèmiens erquickte, las Gerhart Hauptmann, den viele ‚Durch‘-Genossen bisher für einen Amateur ohne sonderliche Eigenheit gehalten hatten, seinen ‚Bahnwärter Thiel‘ vor.“<sup>20</sup>

Dieses Vorlesen und gemeinsame Besprechen neuer literarischer Arbeiten war, wie schon hier in Erkner, so auch später im Friedrichshagener Dichterkreise, ein charakteristisches Merkmal für die häufig kollektiven Arbeitsformen, deren sich die Dichter der naturalistischen Epoche bedienten und die ihnen zum Bedürfnis geworden waren. So liest Hauptmann den Freunden Wille und Bölsche am 8. 4. 1889 in Erkner die Jesus-Szenen aus seinem unausgeführt gebliebenen autobiographischen Roman vor, und im Sommer desselben Jahres findet sich der Freundeskreis wiederum in Erkner zusammen, um das erste große Werk des Dichters „Vor Sonnenaufgang“ zu beurteilen.

„An einem solchen Sommertag im Freien, zwischen Wacholder und Heidekraut, las uns Hauptmann sein eben entstandenes Drama ‚Vor Sonnenaufgang‘ vor. Im engsten Kreis erschien es wie die Tat zu unseren Gedanken“, schreibt Wilhelm Bölsche,<sup>21</sup> und auch für Wille war dieser Tag bedeutsam:

„Im Hochsommer war's, als Gerhart neben Bölsche und mir im Walde zwischen Wacholderbüschen lag und sein eben vollendetes Drama ‚Vor Sonnenaufgang‘ vorlas.“<sup>22</sup>

Doch bereits im Juni 1887, knapp einen Monat nach dem schon erwähnten Stiftungsfest des Vereins in Erkner, war Hauptmann im „Durch“ selbst aktiv geworden. Er hielt dort einen Vortrag über Georg Büchner

und hat damit diesen Dichter des Vormärz nach langen Jahrzehnten wieder zur Diskussion gestellt, eine Tatsache, die für die Literaturgeschichte als bedeutsam angesehen werden darf.

In dem betreffenden Vereinsprotokoll heißt es dazu:

„Genosse Hauptmann (ergriff) das Wort zu seinem Vortrag über Georg Büchner. Nach kurzer Angabe der wichtigsten Lebensdaten des Dichters (derselbe ist in Darmstadt im Jahre 1813 geboren und 1837 in Zürich als Privatdozent der Naturwissenschaft gestorben) und einem kurzen Zitat aus Gutzkows Besprechung von Büchners ‚Dantons Tod‘ in der Zeitschrift ‚Phönix‘ trägt uns G. Hauptmann einige Stellen aus Büchners Dichtungen vor. Zunächst aus dem Novellenfragment ‚Lenz‘, alsdann einige Szenen aus ‚Dantons Tod‘. Die kräftige Sprache, die anschauliche Schilderung, die naturalistische Charakteristik des Dichters erregen allgemeine Bewunderung. Der Vortrag(ende) erntet für seine ausgezeichnete Deklamation und in Anerkennung dafür, daß er uns mit dem Kraftgenie Büchners bekannt gemacht hat, den Dank der Durcher.“<sup>23</sup>

In den Jahren 1888 und 1889 verstärkten sich die Kontakte Hauptmanns zur jungen literarischen Generation, nicht zuletzt während seiner Zürich-Reise, die ihn vor allem in der dortigen Wohnung seines Bruders Carl mit vielen Literaten zusammenführte, denen wir im späteren Friedrichshagener Kreis wiederbegegnen.

Doch die Bindungen Hauptmanns zu den „Jüngstdeutschen“, Wille, Gebr. Hart, Bölsche, reichten über den Rahmen der Tätigkeit im Verein „Durch“ hinaus.

Julius Hart erzählt darüber in seinen Erinnerungen: „Wir Friedrichshagener“ (und diese Begebenheit dürfte sich etwa 1887, möglicherweise noch vor dem offiziellen 1. Stiftungsfest des „Durch“ am 8. 5. 1887, in Erkner abgepielt haben):

„Gerhart Hauptmann hatte uns herzlich zu einem Besuch bei sich eingeladen und an einem schönen hellen Sonnentag überfielen wir, Bruno Wille, Willi Bölsche, von früher her schon seine Freunde, mein Bruder Heinrich und ich, auf einer gemeinsamen Landpartie ihn in Erkner in der schmucken Villa, die er dort ... mit seiner Familie bewohnte. Er lebte noch in seiner ersten Ehe, noch nicht lange verheiratet, war aber bereits glücklicher Familienvater ... Mich selber ... befremdete es dennoch ein wenig, als er einmal in einer vertraulichen Stunde sich selbst als ein Vorbild aufstellte und er mir ... als einen ... Künstlerrat auf den Lebensweg gab, daß der Poet vor allem nach einer reichen Heirat zu trachten habe, um ... vor aller materiellen Not und Sorge befreit zu sein und sich ... seiner Arbeit und Kunst hingeben zu können.“<sup>24</sup> Dieser letzte Satz ist insofern interessant, wenn man die kärglichen und zeitlebens labilen wirtschaftlichen Umstände bedenkt, unter denen die Gebr. Hart auszukommen hatten.

Lebhaft in der Erinnerung Harts ist auch noch die Vorlesung des „Bahnwärter Thiel“ am 8. 5. 1887 in Erkner, an dem Abend, als Hauptmanns die Geburt des zweiten Sohnes Eckart feierten. Julius Hart erwähnt

auch, daß er und sein Bruder 1889 zwecks Aufführung in der „Freien Bühne“, zu deren Begründern sie gehörten, das Drama „Vor Sonnenaufgang“ „in diesen Tagen zugesandt“ bekommen haben. Die Gebr. Hart gehörten also offensichtlich nicht zu denen, die im Sommer 1889 draußen im Kiefernwald bei Erkner Hauptmanns Vorlesung des Stückes zuhörten. Die Besuche bei Hauptmann in Erkner haben nun aber zweifellos dazu beigetragen, daß sich die Sehnsucht der jungen Literaten nach einem Leben in natürlicher, landschaftlich reizvoller Umwelt mehr und mehr verstärkte. Zunächst bestand zumindest bei Bölsche und Wille der Plan, sich in Erkner endgültig niederzulassen. Sie planten das „in guter alter Erinnerung“, wie Bölsche schreibt. Denn abgesehen von den häufigen Besuchen im gastfreundlichen Erkneraner Haus Hauptmanns band sie an die Landschaft auch noch ihr Aufenthalt in der näheren Umgebung, wozu es bei Bölsche heißt: „Wille und ich quartierten sich für den Sommer 1889 in Fangschleuse, einem damals von der Kultur noch völlig unberührten Dörfchen im Kiefernwalde hinter Erkner, bei Bauersleuten ein.“<sup>25</sup>

Und Wille schreibt:

„Den nächsten Sommer verlebte ich in Fangschleuse, einem damals einsamen Dorf am Werlsee, eine Meile von Erkner zwischen Kiefernforsten und schilfigen Moorfließen gelegen. Sonst mit Bölsche in Alt-Berlin wohnhaft, hatte ich's, als der liebe Juni begann, in der steinernen Großstadt-Wüste nicht länger ausgehalten und war mit ihm in ein Schifferhäuschen am Werlsee übersiedelt, wo wir idyllisch hausten, im See schwammen, auf dem Löcknitzfluß kahnten, durch die weiten Forste und Moorwiesen schweiften, schauend, sinnend, dichtend – gelegentlich auch mit Gerhart Hauptmann verkehrten und mit seinem... Freunde, dem Maler Schmidt, der nahe bei uns mit seiner jungen Frau Sommerwohnung hatte.“<sup>26</sup>

Hier sei noch einmal an Hauptmanns schon erwähnten Plan erinnert, sich auf der Werlseeinsel ein Haus zu bauen, und so wäre es beinahe zur Bildung eines „Erkneraneschen Dichterkreises“ gekommen, wenn die jungen Dichter nicht eben Friedrichshagen, sondern statt seiner Erkner als ständigen Wohnsitz erkoren hätten. Doch sie zogen die größere Nähe der Weltstadt vor, die ihnen Friedrichshagen bot, haben jedoch ihre enge emotionale Bindung an die Löcknitzlandschaft zwischen Erkner und Grünheide/Fangschleuse immer wieder betont, wofür sich in den Erinnerungen der „Friedrichshagener“ zahlreiche Beispiele finden. Sogar in ihrer Poesie ist dieses Landschaftserlebnis eingegangen.

So findet sich in Willes autobiographischem Roman „Der Glasberg“ folgende Stelle im Kapitel „Hainlin heiratet“:

„In Grünheide fand sich der alte Pfarrer bereit, das Paar zu trauen... im Kirchlein, das auf einem Hügel am Werlsee lag... Eine Kahnfahrt erfolgte, zur Liebesinsel. Vom ‚ollen Schiffer Krause‘ kauft Hainlin ein kleines Häuschen, ein ganz schlichtes, doch gemütliches Heim mit hübschem Garten.“<sup>27</sup>

Und in Bölsches großem zweibändigen Spreewaldroman „Die Mittagsgöttin“ taucht unvermutet im Verlauf eines Gesprächs dasselbe Landschaftsbild auf:

„Übrigens, kennst Du die Mark, die kleinen Seen, jenseits Erkner?“

„Wenig. Warum?“

„Dachte. Es ist meine Gegend. Grünheide. Ich bin dort zu Hause, mein ich. Ich bin lange nicht mehr dort gewesen ... Sieh Dir den Ort an, wenn Du mal hinkommst. Rechts und links ein blauer See, wie zwei Augen. Der Ort dazwischen. Oben steigt die Landzunge bergan. Da ist der Kirchhof, ein paar Birken, die der Wind zerzaust, die Gräber ganz am Scheitel, liegen so, daß man beide Seiten überschaut. Etwas tiefer, schon am Kiefernwald, ist das Schulhaus ... Du mußt im Spätsommer hingehen, wenn die Erika blüht. Den Bahndamm lang ist's am schönsten, ein einziger flammender Streif...<sup>28</sup>

Diese Landschaftsbilder sind so intensiv gezeichnet, daß man, selbst wenn die Ortsnamen fehlten, deutlich spürt: diese Landschaft ist im Kreis der Freunde um Gerhart Hauptmann persönlich konkret erlebt worden. Mit Hauptmanns 1889 erfolgtem Wegzug aus Erkner gingen auch die Wege der Freunde mehr und mehr auseinander. Hauptmann kehrte zwar in den 90er Jahren noch mehrmals besuchsweise zurück, wohnte dann bei seinem Freund Dr. Georg Ashelm in unmittelbarer Nachbarschaft zu seinem ehemaligen Wohnhaus — er hat Ashelm als Georg Rasmussen in „Atlantis“ ein Denkmal gesetzt —. Er erfuhr von seinem späteren Schwager Moritz Heimann, der in Kagel bei Grünheide wohnte, das Motiv zum „Roten Hahn“, doch die so hoffnungsvoll gewesene literarische Epoche des Ortes Erkner und seiner Umgebung war unwiderruflich zu Ende, und die bekanntere Zeit des Friedrichshagener Dichterkreises begann schon 1890.

Mit leiser Wehmut unternahm es Bölsche Jahrzehnte später, Rückschau zu halten, und er beschwört noch einmal die Erkneraner Anfangszeit Hauptmanns, wenn er schreibt:

„Wenn ich in den folgenden Jahren (nach 1889, d. Verf.) meinen Schritt gelegentlich wieder zu dem einsamen Hause der fortgewanderten Sonne in Erkner richtete, so amüsierte mich der Witz des Weltkobolds. In den Räumen, wo die große Philippika gegen den Alkohol ‚Vor Sonnenaufgang‘ entstanden war, hauste ein Restaurant, und just da, wo der Schreibtisch im Arbeitszimmer gestanden hatte, verschenkte man vom Büffet... alle ... jene Getränke, die das furchtbare Schicksal des Bauern Krause und seiner Tochter ... unzweifelhaft verschuldet hatten.“<sup>29</sup>

Kaum überschaubar ist in den folgenden fünf Jahrzehnten der Kreis von Dichtern, Schriftstellern und Künstlern geworden, mit denen Hauptmann Freundschaft oder zumindest geistigen Austausch verbunden hat. Wie ein roter Faden jedoch zieht sich durch sein ganzes Leben der enge Kontakt mit den ehemaligen naturalistischen Stürmern und Drängern, die ihn in der Erknerzeit auf dem mühevollen und doch so überraschend erfolgreichen Aufstieg begleitet haben, den er von dem ein-

samen Erkneraner Haus am Rande der märkischen Kiefernheide aus angetreten hat. In diese energiegeladene, zielbewußt vorwärtsstrebende Schar der Erneuerer der deutschen Literatur vor der Jahrhundertwende reihte sich auch der alte Fontane ein. Diese Tatsache allein würde schon genügen, um jener Epoche in der Literaturgeschichte ihren fortschrittlichen Charakter zu sichern.

#### Anmerkungen

- 1 W. Bölsche: „Auf dem Menschenstern“. Gersbach-Verlag, Bad Pyrmont 1931, S. 329.
- 2 G. Hauptmann: „Das Abenteuer meiner Jugend“, 1. Buch, 13. Kapitel.
- 3 G. Hauptmann „Das Abenteuer meiner Jugend“, 2. Buch, 36. Kapitel.
- 4 Ebenda, Kapitel 36.
- 5 Ebenda, Kapitel 36.
- 6 Ebenda, Kapitel 37.
- 7 Fontane an P. Heyse, 9. 3. 1890.
- 8 Varus: „Zur Geschichte von G. Hauptmanns ‚Vor Sonnenaufgang‘“, in „Das Sprungbrett“, 1/2 – 1912.
- 9 In „Vossische Zeitung“ vom 21. 10. 1889.
- 10 Fontane an seine Tochter Mete vom 14. 9. 1889.
- 11 Fontane an Hauptmann vom 1. 1. 1890.
- 12 Th. F.: „Krit. Caus. üb. Theater“. Hrsg. P. Schlenker, S. 310–313.
- 13 In E. Heilborn „Das Fontane-Buch“, Berlin 1921, S. 182.
- 14 In Briefwechsel Fontane. 2. Sammlung. Bd. 2 (1910), S. 325. Brief an O. Brahm vom 27. 9. 1894.
- 15 Br. Wille: „Erinnerungen an G. Hauptmann und seine Dichtergeneration“, in W. Heynen „Mit G. H.“, Berlin 1920, S. 90.
- 16 Julius Hart: „Friedrichshagen“, in „Velhagen u. Klasings M. H.“, 33. Jg., 1918/19. S. 652–656.
- 17 Julius Hart: „Wir Friedrichshagener“, in „Berl. Ill. Nachtausgabe“ v. 7. 7. 1930.
- 18 Br. Wille, a. a. O., S. 90.
- 19 A. v. Hanstein: „Das jüngste Deutschland“, Leipzig 1901, S. 164.
- 20 Br. Wille, a. a. O., S. 104.
- 21 W. Bölsche, a. a. O., S. 320.
- 22 Br. Wille, a. a. O., S. 106.
- 23 Zitiert aus E. Hilscher „G. Hauptmann“, Berlin 1969, S. 83.
- 24 Julius Hart: „Wir Friedrichshagener“, in „Berl. Ill. Nachtausgabe“ v. 7. 7. 1930.
- 25 W. Bölsche, a. a. O., S. 320.
- 26 Br. Wille: „Aus Traum und Kampf“, Berlin 1920.
- 27 Br. Wille: „Der Glasberg“, S. 451.
- 28 W. Bölsche: „Die Mittagsgöttin“, Diederichs, Jena 1905, Bd. 2, S. 308.
- 29 W. Bölsche: „Auf dem Menschenstern“, S. 341.

Renate Hoyer (Berlin [W.] )

## Theodor Fontane und Paula Conrad

„Endlich ein Talent, eine Natur, ein Erfolg! Eine wahre Erquickung nach den Kleiderpuppen, die die modischste Modistin zur zehnten Muse machen möchten.“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten unverhohlener Begeisterung begrüßte Theodor Fontane in seiner Eigenschaft als Rezensent der „Vossischen Zeitung“ im Jahre 1880 den ersten Auftritt der Schauspielerin Paula Conrad auf der Bühne des Königlichen Schauspielhauses in Berlin.

Um das Einmalige einer solchen vorbehaltlosen Zustimmung Fontanes einem Gast gegenüber würdigen zu können, erscheint eine Betrachtung des vorangegangenen Dezenniums seiner Kritikertätigkeit angebracht.

Seit Fontane im Jahre 1870 als Nachfolger von Friedrich Wilhelm Gubitz<sup>2</sup> Kritiker der „Vossischen Zeitung“ für das Referat „Königliches Schauspiel“ geworden war, hatte er schon im Verlaufe von wenigen Jahren resignierend einsehen müssen, wie wenig die kritische Äußerung das Dargebotene auf der Bühne zu beeinflussen vermag. Die Erkenntnis, „Der dabei Verlierende ist freilich immer nur der Kritiker selbst, da erfahrungsgemäß weder seine Wahrnehmungen, noch seine Begründungen irgend etwas zu ändern pflegen“<sup>3</sup>, mußte doppelt bitter sein für einen Menschen wie Fontane, der seine Aufgabe mit tiefem Verantwortungsbewußtsein versah und sie so klar und unmißverständlich zu definieren wußte: „Wir sind nicht dazu da, öffentliche Billets doux zu schreiben, sondern die Wahrheit zu sagen oder doch das, was uns als Wahrheit erscheint.“<sup>4</sup>

Dieser Pflicht zur Wahrheit – Fontanes häufiger Gebrauch des Wortes „Pflicht“ in seinen Theaterkritiken ist bezeichnend für seine Einstellung seinem Metier gegenüber – oft gleichbedeutend mit der Pflicht zum Tadel, hat sich Fontane in den langen Jahren seiner Tätigkeit als Kritiker nie zu entziehen versucht.

Die vielen minderwertigen und mangelhaften Leistungen, die er in dieser Zeit zu bewerten hatte, ließen ihn oftmals Zweifel an der eigenen Urteilsfähigkeit, an der Richtigkeit seiner Ansprüche und Maßstäbe äußern, die er seinen Lesern nicht vorenthielt: „Das viele Tadeln – wenn sich der, der den Tadel ausspricht, nicht für unfehlbar hält – macht zuletzt den Tadler selber unsicher und legt ihm die Frage nahe, ob er nicht Unmögliches verlange...“<sup>5</sup>

Wie gern gab er dagegen seiner Freude und Dankbarkeit Ausdruck, wenn ihm wieder einmal bewiesen wurde, daß Talent und Fähigkeiten eines Künstlers das fast Unerreichbare möglich machten und den – nach Fontanes eigener Aussage – „Querulant in aestheticis“<sup>6</sup> seiner Selbstkritik enthoben.

Immer im Bemühen, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, pflegte Fontane eine Aufführung ein zweites Mal zu besuchen, wenn ihm Zweifel an der Richtigkeit seines ersten Eindruckes gekommen waren oder von anderer Seite an ihn herangetragen wurden. Ein treffendes Beispiel für seine Bereitschaft, berechnete Interessen zu wahren und Äußerungen zu überprüfen, bildet seine zweite Kritik der Erstaufführung von Henrik Ibsens „Frau vom Meere“ 1889 im Königlichen Schauspielhaus, von der noch zu sprechen sein wird.

Fontanes innerste Überzeugung, daß die „Kunst mehr Wahrheit... als das Leben selber...“<sup>7</sup> zu gewähren habe und seine Forderung nach Verdeutlichung dieser Wahrheit, nach unmittelbarer natürlicher Wirkung und echter Kraft der Gestaltung, stehen leitmotivisch über Wertung und Wirkung seiner Rezensionen. Trotz aller strengen Maßstäbe, die er an seine und der Künstler Aufgabe legte, war er sich durchaus bewußt, daß die Leserschaft der „Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen“ – im Berliner Jargon kurz „Tante Voss“ genannt – von seiner journalistischen Tätigkeit neben Urteil und Unterrichtung auch Amusement und Zerstreuung erwartete.

„Unseren Kritiken, neben unserer amtlichen Lord-Oberrichterschaft, auch noch ein außeramtliches, unterhaltliches Element zu geben, ist wenigstens unser Bestreben.“<sup>8</sup>

Die Verbindung von ernsthafter kritischer Wertung und geistvoll-ironischem Plauderton machen Fontanes „Causerien über Theater“<sup>9</sup> zu einem Werk, das unabhängig von seiner Aktualität, über seinen Zeitwert hinaus, in seiner Frische und Lebendigkeit eine unerschöpfliche Quelle des Vergnügens und der Bereicherung für jeden Theaterbegeisterten und für den literarisch interessierten Leser bildet. Fontane war niemals der „Theaterfremdling“, wie Spötter, seine Initialen Th. F. deuteten, mit denen er seine Kritiken zu unterzeichnen pflegte, im Gegenteil, seine besondere kritische Begabung, die im Laufe der Jahre immer deutlicher in seinen Rezensionen zu Tage tritt, machen ihn mit seinen profunden Kenntnissen, seiner Originalität und seinem unverwechselbaren Stil, zu einer einmaligen Erscheinung in der Geschichte der Theaterkritik. Die Unbeirrbarkeit seiner Meinung und seine klare Stellungnahme, die zwar Irrtum und Berichtigung einschlossen, aber nie gegen die Überzeugung ihres Verfassers geäußert wurden, führte Fontane selbst als das Plus seiner Theaterkritiken ins Treffen, als er in einem Brief 1891 an seine Tochter schrieb: „Ich habe mich nie für einen großen Kritiker gehalten..., habe das auch immer ausgesprochen. Aber doch muß ich für natürliche Menschen mit meinen Schreibereien ein wahres Labsal gewesen sein, weil jeder die Antwort auf die Frage ‚weiß oder schwarz‘, ‚Gold oder Blech‘ daraus ersehen konnte...“<sup>10</sup>

In die Kategorie „Blech“ gehörten zu Fontanes Bedauern die meisten der im Königlichen Schauspielhaus stattfindenden Gastspiele.<sup>11</sup> Diese brachten oft Darsteller auf die Szene, die zwar in der Enge ihrer heimatischen Provinzbühnen als erste Kräfte angesehen wurden, diesen Titel

auf dem Königlichen Theater der Hauptstadt aber niemals verteidigen konnten. Auch eine allseits gefeierte Schauspielerin wie die Heroine Klara Ziegler<sup>12</sup>, deren Name über Deutschland hinaus bekannt geworden war, vermochte in ihrem Manierismus und der statuarischen Eintönigkeit ihres Spiels vor Fontanes kritischen Augen nicht zu bestehen. Trotz aller Verlegenheit, in die sich der Kritiker in einem solchen Augenblick gebracht sah, überwogen in ihm die Verpflichtung zur Aufrichtigkeit und das Gefühl der Verantwortung seiner Aufgabe gegenüber: er tadelte. „Es ist mir leid, einem berühmten Gast, einer liebenswürdigen Dame gegenüber immer wieder und wieder diese Sprache führen zu müssen; aber ich halt' es andererseits für meine Pflicht, gegen den Ziegler-Enthusiasmus zu protestieren und die Vorstellung, soweit es in meiner Kraft liegt, nicht aufkommen zu lassen, als habe man in unserer Mitte, hundert Jahre nach Goethe, schöne, plastische Stellungen von hoher dramatischer Kunst nicht zu unterscheiden gewußt...“<sup>13</sup>

Bei besonders schlechten Leistungen aber überwog bisweilen der Groll des Kritikers alle eigenen Bemühungen um Rücksichtnahme und Schonung. Fontane wurde dann beißend und sarkastisch: „Ich hatte von der Antigone Frau Clara Zieglers auch nicht den geringsten Eindruck... Keine Spur von Innerlichkeit, und als sie zuletzt, mit übergeworfenem grauen Schleier, in ihre Felsengruft abgeführt wurde, dacht' ich weniger an des Sophokles Antigone als an die Theodor Stormsche ‚Regentrude‘...“<sup>14</sup>

Wiederholt wandte sich Fontane gegen die zahlreichen Auftritte junger Mädchen, die „auf Engagement“ im Schauspielhaus gastierten. Deutlich bewiesen sie ihm und einem aufmerksamen Publikum, wie wenig ein angenehmes Äußere fehlendes Talent und mangelhafte Ausbildung zu ersetzen vermochte. So äußerte er unmißverständlich seinen Ärger anlässlich des Gastspiels einer jungen Schauspielerin aus Magdeburg<sup>15</sup>, die im Mai 1878 zum ersten und auch letzten Mal die Königliche Bühne betrat: „Eine junge, wohlgewachsene Dame ... arrangiert ihre dunkelblonde Haarfülle, setzt einen modernen Sommerhut auf und spricht einige gleichgültige Sätze. Was die Kritik damit machen soll, ist schwer erfindlich...“<sup>16</sup>

Fontane warnte vor dem Engagement einer „Kollektion von jungen Damen ... deren niemand recht froh wird“<sup>17</sup>, weil er nicht nur Nachteile für das Königliche Theater darin sah, sondern auch die Unbill empfand, die die Darstellerinnen durch die negative Kritik bei Presse und Publikum erfahren mußten.

Am 13. Mai 1880, nach der Premiere eines Schauspiels des Dänen Mølbech<sup>18</sup>, sah sich Fontane wieder einmal gezwungen, seiner Empörung Ausdruck geben zu müssen über die Minderwertigkeit ausländischer Stücke, die auf der Königlichen Bühne zur Aufführung kamen: „Der dänische Gast, der gestern spielte res. gespielt wurde, stand ganz auf der heurigen Gastspielhöhe. Wie kann man sich so vergreifen! Wie kann man den Geschmack, den guten, berechtigten Geschmack unseres Publikums so total verkennen!“<sup>19</sup>

In sein kritisches Resümee der fast beendigten Spielzeit schloß Fontane auch die gastierenden Schauspieler ein: „Wir haben, seit Jahresfrist, mit allen Einheimischen Glück gehabt, aber mit dem Fremden (wohin ich auch die Gäste rechne) nicht. Es ist nötig, auf diesen Sachverhalt... hinzuweisen...“<sup>20</sup>

In Anbetracht dieser Situation und bei Kenntnis der verständlichen Skepsis Fontanes angesichts von Gastspielen, überrascht der enthusiastische Beifall, mit dem er zwei Wochen später die junge Paula Conrad vom Stadttheater in Brünn, dem heutigen Brno, als Gast auf der Bühne des Königlichen Schauspielhauses willkommen hieß.

Auf dem Theaterzettel stand „Die Grille“<sup>21</sup> – Paula Conrad spielte darin die Rolle der Fanchon Vivieux, genannt Grille – eines jener vielgespielten Bühnenwerke der Charlotte Birch-Pfeiffer<sup>22</sup>, die dem Geschmack der Zuschauer nach oberflächlicher Unterhaltung mit Herzschmerz-Effekten und dem Verlangen der Schauspieler nach einem Höchstmaß an Publikumswirksamkeit ihrer Rollen in besonderer Weise entgegenkamen. Die Birch-Pfeiffer, selbst Schauspielerin, war mit ihren zahlreichen Gebrauchsstücken, durch ihre theaterpraktischen Erfahrungen und die kluge Erkenntnis der literarischen Bedürfnislosigkeit breiter Publikumsschichten zu einer unentbehrlichen Repertoire-Stütze der deutschen Bühnen des 19. Jahrhunderts geworden.

Hatte Theodor Fontane 1872 bei seiner ersten Bekanntschaft mit einem Schauspiel der Birch-Pfeiffer – es handelte sich um „Mutter und Sohn“ – die Verfasserin in seiner amüsiert-spöttischen Rezension mit dem unausweichlichen Fatum verglichen („Niemand entgeht seinem Schicksal. Früher oder später bricht es herein! Ein Vierteljahrhundert lang waren wir, in Dienst und außer Dienst, unsern Theaterweg gegangen, gnädiglich bewahrt vor einem Äußersten; da kam der 18. Januar, ein düsterer Tag... und siehe ‚Mutter und Sohn‘ stellte sich uns mit zwei Abteilungen und fünf Akten in den Weg... und – streckte uns nieder. O Birch-Pfeiffer...! Ist das ein Stück!“<sup>23</sup>), so hatte er doch in den folgenden Jahren in zahlreichen Birch-Pfeiffer-Schauspielen den sicheren Blick der Autorin für theatergemäße Notwendigkeiten und ihr „natürliches Talent für dramatische Wirkung“<sup>24</sup> erkannt und die Legitimität ihrer Produktionen für den Spielplan akzeptiert.

Auf Grund der Beliebtheit gerade der Grille-Figur bei den gastierenden Schauspielerinnen, war er im Laufe der letzten acht Jahre verschiedenen Vertreterinnen des naiven Faches, darunter der berühmten Hedwig Niemann-Raabe<sup>25</sup> begegnet, so daß er sich in der Lage sah, als ihm Paula Conrad in dieser Rolle auf der Bühne des Königlichen Schauspielhauses entgegentrat, bei der Wiedergabe seines unmittelbaren kritischen Eindruckes auch gezielte Vergleiche anstellen zu können. „Es hat mir an der gestrigen ‚Grille‘ keineswegs alles gefallen, aber gerade der Umstand, daß ich, trotz mannigfachen Unbefriedigtseins im einzelnen, im ganzen nicht bloß befriedigt, sondern geradezu hingerissen wurde, gilt mir als Beweis einer weit über das Alltägliche hinaus-

gehenden Begabung. Die Grille zählt freilich zu den dankbaren, vielleicht zu den allerdankbarsten Rollen, und ein direktes Scheitern darin ist fast unmöglich, der Erfolg indessen, den Fräulein Conrad errang, war kein Durchschnittserfolg, kein Erfolg des Exerzitiums oder der Routine, sondern umgekehrt einer starken Innerlichkeit.<sup>26</sup> Nach einer Aufzählung der schwachen Stellen und Mißgriffe im Spiel der Schauspielerin, die für Fontane in einer bisweilen undeutlichen und nachlässigen Sprechweise, in einer gewissen Übertreibung der Grundtendenzen der Rolle und einer allzu starken Betonung der Gegensätze in der Entwicklung der Figur lagen, ging er in weiteren Einzelheiten auf seinen überraschenden positiven Eindruck ein: „Dies die Fehler und Mängel im Spiel der jungen Künstlerin, die glücklicherweise neben ihren Vorzügen verschwinden. Sie hat Feuer, Leidenschaft, Selbstvergessen. Sie vergißt ihr Ich und geht in ihrer Rolle auf... Sie hat eine Seele, und ihr an und für sich nicht bevorzugtes Organ empfängt dadurch einen Beisatz von Edelmetall und erhebt sich zum Rang einer Stimme. Solche gewordenen Stimmen pflegen im Drama immer die wirksamsten zu sein. Einzelnes gab sie mit absoluter Meisterschaft... Aber auch ganze Szenen kamen bis zur Perfektion, und ich habe die Liebeszene zwischen Grille und Landry ... nie besser spielen sehn, auch von den in dieser Rolle gefeiertsten Künstlerinnen nicht. Der Beifall war von Anfang an sehr lebhaft und wiederholte sich, immer steigend, nach Schluß jedes Aktes. Unter dem vielen, was mir an der jungen Künstlerin gefiel, war auch die Art, wie sie dankte. Sie scheint eben in allem apart. Hab' ich darin recht, so suche man sich eines solchen Talentes doch ja zu versichern...“<sup>27</sup>

Zwei Tage später, am 28. Mai 1880, betrat Paula Conrad in ihrer zweiten Gastspielrolle die Bühne des Schauspielhauses. Sie spielte die Hedwig in dem damals sehr beliebten Einakter „Sie hat ihr Herz entdeckt“ von Wolfgang Müller von Königswinter. Daß Fontane seine in der ersten Kritik geäußerte ungestüme Begeisterung selbst suspekt erschien, gab er in seiner zweiten Rezension ehrlich zu: „Ich war nach dem reichlichen und beinahe enthusiastischen Lobe, das ich ihrer Grille gespendet, einigermaßen in Sorge. Denn nichts häufiger, als daß der ‚Rugklaas‘ (wie die Plattdeutschen sagen) nachkommt. Und dann sitzt man verlegen da, als wäre man schuld an der Enttäuschung, die sich auf allen Gesichtern spiegelt. Aber diese Verlegenheit blieb mir erspart, alle Sorge war umsonst gewesen, und an den großen Mittwocherfolg schloß sich gestern ein noch größerer Freitagserfolg. Ich habe so was Reizendes noch gar nicht gesehn; es stellt selbst die Besten in den Schatten. Zu diesen Besten zählt doch unbedingt Frau Niemann-Raabe<sup>28</sup>. Und es soll zugestanden sein, daß das Maß ihrer Kunst ebenso groß oder meinetwegen auch noch größer ist. Oder meinetwegen auch noch viel größer. Aber es ist eben Kunst und wieder Kunst, die, so groß sie sein mag, den Weg zur Natur doch nicht absolut zurückgefunden hat... es muß... gesagt werden, daß es dem Spiele der Frau Niemann, all seine Vorzüge zugestanden, an einem letzten Etwas, an jenem undefinierbaren Charme

gebricht, der aus dem vollkommenen Zusammenklange/ von Kunst und Natur erblüht. Und diesen Charme hat Fräulein Conrad. Es ist das denkbar glücklichste Mischungsverhältnis, das sich im ganzen und im einzelnen ihres Spieles ausspricht. Ich höre, sie soll nicht hübsch sein, aber in ihrer Bühnenerscheinung ist sie voll Reiz und Anmut. Eine Stupsnasenbeauté comme il faut. Und ihre Figur, auf den ersten Blick unbedeutend, erweist sich bald als von wundervoller Proportion und gefälligster Kontur. Ich muß diese Dinge hervorheben, weil ihr Spiel aus ihrem ganzen äußerlichen Menschen so reich, so nachhaltig unterstützt wird, daß es mir an manchen Stellen zweifelhaft war, ob das anmutige Menschenbild die Kunst oder die Kunst das anmutige Menschenbild geschaffen habe... Ihrem Spiel entsprechen ihre Bewegungen und ihre schönen Arme (bekanntlich ein Allerseltenstes), und ich mußte dem lokalgefärbten Satze, der mir auf dem Foyer begegnete, zustimmen: „Schöne Arme sind noch schöner als ein Talent“. Und dabei kleidet ihr alles. Und dies ist mir recht eigentlich der Beweis ihrer eminenten Begabung... Wird Fräulein Conrad engagiert, so kann ihr weder Haß noch Liebe den Weg zur Lieblichkeit versperren. Um das zu prophezeien, braucht man nicht zu den Großpropheten zu gehören...“<sup>29</sup>

Wer war nun diese zwanzigjährige Schauspielerin, die von dem sechzigjährigen erfahrenen Kritiker in geradezu jugendlicher Begeisterung mit soviel rückhaltlosem Lob und entzückter Zustimmung bedacht wurde?

Paula Conrad wurde als Pauline Conrad am 27. 2. 1860 in Wien geboren. Ihr Vater, von Beruf Sattler, hegte eine leidenschaftliche Neigung für das Theater, der er aber seiner großen Familie wegen nicht ausschließlich nachgehen konnte. So hatte er sich mit Anstellungen als Souffleur, „Anmelder“, Theaterdiener und als Schauspieler in unbedeutenden Nebenrollen begnügen müssen, wobei es ihm gelungen war, seine Töchter Marie, Amalie und Pauline auf die Bühne zu bringen. Sie trafen in vielen Kindervorstellungen auf, die damals in Wien sehr beliebt waren und einen großen Zuspruch hatten. Nach unbestreitbaren Erfolgen in verschiedenen Kinderrollen, die sogar von der Presse bestätigt wurden, faßte die kaum zwölfjährige Pauline den Entschluß, Schauspielerin zu werden.

Mit sechzehn Jahren erhielt sie ihr erstes festes Engagement als „naive Liebhaberin“ im Volkstheater in Rudolfsheim. Nach weiteren Engagements in Baden bei Wien, an der „Wiener Neustädter Bühne“ und in Olmütz, heute Olomouc, kam die junge Schauspielerin für die Spielzeit 1879/80 als erste jugendliche, muntere und naive Liebhaberin an das Stadttheater in Brünn (Brno).

Hier wurde sie von einer aufmerksamen Presse besonders gelobt, von einem guten Regisseur schauspielerisch gefördert und vom „Tagesboten aus Böhmen und Mähren“ zum „anerkannten Liebling des hiesigen Publikums“<sup>30</sup> erklärt. Ein Gastspiel der berühmten Aktrice Auguste Wilbrandt-Baudius<sup>31</sup>, der Gattin des Schriftstellers Adolf Wilbrandt<sup>32</sup> an der Brüner Bühne, ebnete Paula Conrad den Weg nach Berlin.

Wie es damals üblich war, reisten nicht ganze Ensembles im Land umher, sondern nur die jeweiligen Protagonisten. Die Partner eines Gastes wurden dann aus den vorhandenen Ensemblemitgliedern rekrutiert. Daß, je nach der Qualität des Schauspielerpotentials, das eine Bühne besaß, die Aufführungen unterschiedlich ausfielen, war unvermeidlich, wurde aber in Kauf genommen, da sich die Aufmerksamkeit des Publikums in erster Linie dem Gast zuwandte. Paula Conrad hatte das Glück, neben Auguste Wilbrandt-Baudius auf der Bühne stehen zu dürfen. Diese wurde auf den begabten Nachwuchs aufmerksam und empfahl die vielversprechende Kollegin dem Generalintendanten der Königlichen Theater in Berlin, Botho von Hülsen<sup>33</sup>. Auf diese Weise gelang der jungen Schauspielerin, die bis dahin kaum eine theoretische und systematische Lehre, sondern nur eine praktische Ausbildung in Sachen Theater erhalten hatte, „irgendwo aus Mähren her“<sup>34</sup> der Sprung auf die erste Bühne Deutschlands.

Der unerwartete Widerhall ihres Gastspielauftrittes in der Berliner Presse, allen voran Fontanes unüberhörbare Zustimmung, veranlaßte den Generalintendanten, die Conrad in einem Schreiben an den Kaiser zum Engagement vorzuschlagen. Die Anstellung wurde „allerhöchsten Ortes“ genehmigt, und Paula Conrad wurde noch in der alten Spielzeit, sechs Tage nach ihrem ersten Auftritt, am ersten Juni 1880, Mitglied des Königlichen Schauspielhauses in Berlin. Sie trat zunächst mit großem Erfolg als jugendliche Naive in Backfisch- und Hosenrollen auf.

Fünf Monate später, die Conrad spielte die Rolle der Hildegard in einem Schauspiel von Paul Lindau<sup>35</sup>, nahm Fontane die Gelegenheit wahr, in seiner Rezension auf seine ersten Eindrücke zurückzugreifen. „In Fräulein Conrad erfüllten sich meine guten Meinungen. Ihr Spiel ist ein wenig outriert und muß sich mäßigen und verfeinern, aber alles an ihr hat einen gewissen Genialitätsstempel, der auch dem Unbedeutenden und Alltäglichen einen Reiz zu leihen weiß...“<sup>36</sup>

Als nächste Aufgabe übernahm Paula Conrad den Puck in einer Neueinstudierung von Shakespeares „Sommernachts Traum“. In dieser Rolle, die die Schauspielerin im Laufe ihres langjährigen Engagements am Königlichen Schauspielhaus noch viele hundert Male spielen sollte, wurde Paula Conrad und mit ihr diese „Sommernachts Traum“-Inszenierung zu einem wirklichen Begriff in der Theaterwelt Berlins. Nur Fontane war mit der Verkörperung des Puck durch die Conrad nicht einverstanden. „Fräulein Conrad gab den Puck. Ich kann nicht sagen, mir sonderlich zu Dank, obschon ich glaube, sie könnt' es. Ihrer ganzen Persönlichkeit nach, äußerlich wie innerlich, ist sie wie für den Puck prädestiniert, und doch mißlang es ihr, etwas Tüchtiges daraus zu machen... Er ist nicht eigentlich ein Fehlgriff, aber ein schwacher Griff...“<sup>37</sup>

Fontane hatte während seines Englandaufenthaltes (1855–1859) in London die zehnjährige Ellen Terry<sup>38</sup> als Puck gesehen und war von der Darstellung des Kindes so beeindruckt worden, daß er sich „einen erwachsenen Puck mit vollem Nacken und runden Armen“<sup>39</sup> nicht mehr vorstellen konnte. Obwohl die Neueinstudierung des Schauspielhauses

bewußt mit der traditionellen Vorstellung brechen sollte, der „Sommer-  
nachtstraum“ sei ein „heiteres, phantastisches Ballett mit einiger  
Opernzutat...“<sup>40</sup> und der Puck ein Elfenwesen in Tanzpose, schien  
Fontane diese Aufgabe nicht gelungen. Er vermißte den Geist der  
Dichtung ebenso wie die rein akustische Verdeutlichung des Shakespeare-  
Wortes. „Und nun frag' ich, was hab' ich, nach der poetischen Seite  
hin, von einem Puck oder einer Titania, die mir nichts als ein rotes  
Hütchen oder eine goldne Haarflut in der Erinnerung lassen? Um sich,  
von der Bühne her, an einer Dichtung erheben zu können, muß man sie  
doch in erster Reihe verstehen. Dies war einfach nicht der Fall... Und  
das ist der Hauptvorwurf, den ich ihr (Paula Conrad) zu machen habe.  
Sie hat sich viel zu sehr mit ihrem Kostüm, ihren Bewegungen, ihrem  
Sprung- und ihrem Trippelschritt beschäftigt und hat dabei die Shake-  
speareschen Verse zu kurz kommen lassen...“<sup>41</sup>

Paula Conrad sah ein, wie berechtigt dieser Tadel Fontanes war. Sie,  
die schon seit ihren Engagements in den Provinz jede ernstgemeinte  
Kritik aufgegriffen und zum Gegenstand der erneuten Auseinander-  
setzung mit der jeweiligen Figur gemacht hatte, beschäftigte sich noch-  
mals eingehend mit der Puck-Rolle und erarbeitete sich auch das geistige  
Fundament dieser Aufgabe.

Vorerst aber sah Fontane weiterhin Grund zur Kritik. Er beklagte sich  
auch über die akustische Unverständlichkeit ihrer nächsten Rolle.  
„... (sie gibt ein kleines Mulattenmädchen)... ich verstand kein Wort  
von ihrem Vortrag. Und das ist mir doch zu mulattisch.“<sup>42</sup>

Hatte Fontane Anfang 1881 in einer Rezension noch bekannt: „Sie hat  
einen glücklichen Anflug von Genialität und interessiert mich auch da  
noch, wo sie mir nicht gefällt...“<sup>43</sup>, so sah er sich schon vier Wochen  
später veranlaßt, die Schauspielerin zu ernsthafter Arbeit aufzurufen  
und zur Vervollkommnung ihrer künstlerischen Möglichkeiten: „... Sie  
hat ein glückliches Naturell, ein die Sinne gefangennehmendes Tempe-  
rament. Aber das sind alles nur Mittel, und sie leistet damit nicht das,  
was ihr Gastspiel versprach. Sie spielt wie das Mitglied eines Liebhaber-  
theaters, angesichts dessen sich die ganze Männerwelt unter Bravo-  
klatschen einander zuruft: ‚Wetter, hat die Talent‘; aber damit ist es  
nicht getan. Eine Schauspielerin soll nicht bloß das Gefühl wecken, sie  
könnte vielleicht eine sehr gute Schauspielerin werden, sie soll es  
schließlich doch auch sein.“<sup>44</sup>

Zwei Wochen nach dieser Kritik Fontanes bat Paula Conrad den  
Generalintendanten um ihre Entlassung. Sie fühlte den Vorwurf Fon-  
tanes und verstand seine Enttäuschung nur zu gut, sah sie sich doch  
selbst getäuscht. Sie hatte mit der Aufnahme in den Verband des  
Königlichen Theaters auf Förderung und Entwicklung ihrer Anlagen  
gehofft, mußte aber bald erkennen, daß eine fachliche und ausbildungs-  
mäßige Unterstützung nicht im Rahmen der Möglichkeiten dieses Theaters  
lag. Das vielgerühmte Schauspielerensemble bestand aus einer Anzahl  
hervorragender Einzeldarsteller, deren Leistungen auf der Bühne kein  
Regisseur zu einem einheitlichen Darstellungsstil zu verschmelzen ver-

mochte. Jeder Neuankömmling wurde daher weitgehend sich selbst überlassen und oft sogar durch die fortwährende Beschäftigung in einem bestimmten Rollengenre an seiner Entwicklung gehindert. Die Erkenntnis dieser Sachlage ging aus dem Schreiben Paula Conrads an den Generalintendanten klar hervor: „Ich sehe aber nun, wie das erste Contractjahr zu Ende geht, daß ich mich in meinen Hoffnungen getäuscht. Ich habe außer meinen... Debütrollen nur noch den ‚Puck‘ gespielt, der für mich eine künstlerische Aufgabe war; alle übrigen Rollen waren 2. und 3. Ranges und Exz. werden wohl einsehen, daß mich eine solche Unthätigkeit herabstimmen muß, denn ich sage mir, daß Exz. wohl meine Fähigkeiten besser taxiren als ich, und ich also noch viel lernen muß, bis ich die Berechtigung habe, eine bessere Beschäftigung am Berliner Hoftheater zu erhoffen. In der Rolledomane aber, in welcher ich mich jetzt hauptsächlich bewege, fühle ich, daß ich Nichts zulernen kann, und statt vorwärts, rückwärts gehen könnte. Ich bin daher entschlossen, meine Wanderschaft wieder anzutreten, da meine Lehrjahre noch sehr im Anfange sind...“<sup>45</sup>

Botho von Hülsen lehnte das Entlassungsgesuch sehr bestimmt ab. Er hatte längst erkannt, welche schauspielerische Kraft er mit der jungen Künstlerin gewonnen hatte. Die Conrad war in der kurzen Zeit ihrer Zugehörigkeit zum Schauspielhaus zu einem wichtigen Faktor geworden, der sowohl zum künstlerischen als auch zum finanziellen Erfolg des Theaters entschieden beigetragen hatte. Finanziell versuchte er daher die Schauspielerin zu entschädigen, wenn er ihr künstlerisch nicht in ausreichender Weise entgegenkommen konnte.

Es ist anzunehmen, daß Fontane bald nach dem Engagementsbeginn der Conrad die Schauspielerin persönlich kennengelernt hatte. Es gehörte zu den Gepflogenheiten, daß neuengagierte Mitglieder großer Bühnen bei den zuständigen Kritikern Antrittsbesuche machten, gewissermaßen eine „good-will-tour“ absolvierten.

Sicher ist Paula Conrad der erste Weg zu Fontane besonders leicht gefallen, konnte sie doch seines Interesses und seiner Sympathie in besonderem Maße gewiß sein. Fontane dagegen hatte Gelegenheit, sich von der Richtigkeit seines Eindruckes, den er auf seinem Parkettplatz gewonnen hatte, zu überzeugen. „In der Regel schnopere ich richtig an den Menschen herum. Denn auf solche sinnlichen Eindrücke läuft all unser Urtheil hinaus...“<sup>46</sup>

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Paula Conrad auch mit ihren Problemen, die ihre künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten und die Ablehnung ihres Entlassungsgesuches betrafen, zu Fontane kam. Die Kenntnis dieser Hintergründe brachte er in seiner Kritik vom Juni 1881 deutlich zum Ausdruck, als Paula Conrad in der Rolle der „Hermance“ in dem Birch-Pfeiffer-Schauspiel „Ein Kind des Glücks“ einen glänzenden Erfolg errang. „Eine... ganz aparte Begabung hat nun aber Fräulein Conrad, die die Hermance spielte. Sie ist selber ‚ein Kind des Glücks‘. Denn so begabt zu sein, ist ein Glück und ein sehr großes und sehr

seltenes. Fräulein Conrad wurde auf die Rolle der Hedwig hin, in ‚Sie hat ihr Herz entdeckt‘, engagiert. Und mit Recht. Ich bekenne mich auch heute noch zu dem Satze, ‚daß ich etwas so Reizendes noch nie gesehn‘. Allerdings kam dann ein Stillstand, ein scheinbarer Rückgang, an dem aber die liebenswürdige Künstlerin sehr unschuldig war... Rollen, in denen sie sich betätigen konnte, hatte sie vielleicht nur zwei: die... Hildegard... und den Puck... Aber mit dem Puck (in dem sie übrigens sehr gefiel) ist hierlandes, infolge falscher Auffassung, nicht viel zu machen. Und so bot ihr denn diese Hermance zum ersten Male wieder eine Gelegenheit, ihr bedeutendes und ganz eigenartiges Talent zu zeigen. Beides, ihre Bedeutung und ihre Eigenart, liegt darin, daß sie jegliches aus der Sphäre der Gleichgültigkeit herauszuheben weiß... Sie macht alles interessant, sie belebt jede Szene, sie erzwingt und fesselt die Aufmerksamkeit auch da noch, wo man ihr nicht zustimmt, ja wo sie einem mißfällt, und gehört alles in allem so recht eigentlich zu den Erscheinungen, an denen man die Macht einer Persönlichkeit studieren kann. Sie hat einen Charme, und dieser Charme wächst dadurch, daß er von einer ganz leisen unfreiwilligen Komik begleitet ist. Naive Persönlichkeiten von Geniestempel haben diesen Anflug sehr oft, und in ihren ernstesten Momenten und Auseinandersetzungen kann man über sie lachen. Aber es ist ein rührendes und erquickendes und beinah erhebendes Lachen, kein Auslachen. Auch Fräulein Conrad gehört in diese Kategorie; sie hat etwas von einem poetisch graziösen Stehauf! Ihre Wirkung auf mich ist ganz unmittelbar, und hierin birgt sich das Geheimnis... sie... tangiert... meine Gefühlsnerven so stark... daß die Wirkung auf mich auch schon das Urteil selber ist. Alle Zwischenstationen fallen fort. Ich glaube, daß das Talent der jungen Künstlerin ein Talent ist, dem die liebevollste Förderung und, soweit wie möglich, ein Entgegenkommen gebührt. Entgegengesetzten Falles kann, so mein' ich, der Zeitpunkt nicht ausbleiben, wo sie mit zwölf oder vielleicht nur mit sechs Rollen im Koffer ihre Züge beginnt, die sich dann, wenn mich meine Kenntnis des menschlichen Herzens nicht total irreführt, notwendig zu Siegeszügen gestalten müssen. Indessen, das alles steht nur gezwungen und faute de mieux in Sicht. Sie weiß sehr wohl, daß dies Siege sind, die die Kraft erschöpfen und das Talent trivialisieren, und daß stille, bescheidene Triumphe das Wünschenswertere sind, zumal für ‚ein Kind des Glücks‘.<sup>47</sup>

Die Unterstützung und Beachtung, die Fontane für die Schauspielerin forderte, konnte Hülsen nicht gewähren. In seiner militärisch straff geführten Verwaltung, unter der die Mitglieder des Schauspielhauses als „königliche Darstellungsbeamte“<sup>48</sup> fungierten, war es ihm unmöglich, die Rangordnung zu durchbrechen, in der Alter und Verdienst den Platz vor künstlerischer Beweglichkeit und produktiver Gestaltungskraft einnahmen.

Im März 1882 unternahm Paula Conrad einen zweiten Versuch, das Königliche Schauspielhaus zu verlassen. Sie gastierte auf Engagement an drei Abenden am Hofburgtheater ihrer Heimatstadt Wien und wurde

von Publikum und Presse als „beste Grille... seit vielen Jahren...“<sup>46</sup> gefeiert. Ein Anstellungsvertrag kam jedoch zur bitteren Enttäuschung der Schauspielerin nicht zustande. Es ist anzunehmen, daß der Widerstand von Seiten Hülsens zu groß war. Er war keinesfalls bereit, eine seiner besten Kräfte freizugeben und sich damit gegen die öffentliche Meinung der Theaterkundigen Berlins zu stellen. Fontane, der Paula Conrads Sorgen kannte, machte kein Hehl aus seiner Meinung, als er anlässlich des Gastspiels der Schauspielerin Charlotte Basté<sup>50</sup> in einer Rezension zu der Frage eines möglichen Abganges der Conrad eindeutig Stellung bezog: „Ich weiß nicht, ob es beabsichtigt ist, Fräulein Basté an Stelle von Fräulein Conrad, von deren Abgang so viel gesprochen wird, zu engagieren. Sollt' es wirklich der Fall sein, nun so wird es auch so gehn, und die Königliche Bühne, die den Tod Döhrings und das Ausscheiden Kleins ertragen mußte, wird auch den Verlust Fräulein Conrads ertragen können. Aber ein Verlust ist es, ein Verlust, den Fräulein Basté ganz außerstande ist zu balancieren. An Fräulein Conrad ist eigentlich nur eines zu tadeln, wenn man es einen Tadel nennen kann: ein naiver, übrigens durchaus nicht aus Unbescheidenheit hervorgehender Glaube, daß ihr eine Mission zugefallen und die deutsche Bühne zu nicht unwesentlichen Teile für sie da sei. Sie hat sich nicht richtig einrangiert und der einfachen Tatsache nicht genugsam Rechnung getragen, daß schließlich Lear und Macbeth oder Götz und Egmont, um das mindeste zu sagen, ähnliche Ansprüche zu erheben haben, wie Puck oder das ‚Kind des Glücks‘ oder ‚Sie hat ihr Herz entdeckt‘. Es mag dies übertrieben klingen und ist es auch, aber im wesentlichen trifft es die Sache. Fräulein Conrad berechnete nicht scharf genug die Kleinheit des Kreises, in dem ihr Talent steht. Aber, und dies muß immer wieder gesagt werden, innerhalb ihres Kreises ist sie groß. Sie gehört zu den ganz wenigen, die nicht durch Zufall oder Schlimmeres in die Kunst hineingeraten sind; sie hat ein ganz bestimmtes Gepräge, das ihr eigenes Eigentum ist, und das sie vor Verwechslung mit ihren Konkurrentinnen sichert. Alles an ihr ist apart, pikant, graziös, und zwar von jener das Humoristische, ja fast das Komische streifenden Grazie, die nicht nur am meisten interessiert, sondern auch am längsten dauert. Fräulein Conrad ist eine künstlerische Schöpfung der Natur und nur einmal da; Fräulein Basté ging aus dem Kunsthandwerklichen hervor und findet sich in einer Menge von Exemplaren.“<sup>51</sup>

Die Conrad blieb am Schauspielhaus. Ihr ungewöhnlicher Schaffensdrang, ihre intensive Beschäftigung mit der kleinsten Rolle fanden unvermindert Anklang und Anerkennung. Im Laufe der nächsten Jahre erschloß sich ihr trotz aller Hindernisse ein neues Betätigungsfeld durch die Übernahme der klassischen Dienstboten- und Zofenrollen.

Sie spielte die Maria in Shakespeares „Was ihr wollt“ – nach Fontanes Meinung „so gut, daß man das Wort nicht vermißte“<sup>52</sup> –, die Dorine in Molières „Tartuffe“, die Franziska in Lessings „Minna von Barnhelm“ und nach dem Tode Hülsens unter dessen Nachfolger Hochberg<sup>53</sup> unter anderem die Toinette in Molières Lustspiel „Die gelehrten Frauen“;

darüber hinaus zahlreiche Dienstmädchenrollen in zeitgenössischen Lustspielen, die sie durch treffende Charakterisierung, durch Temperament und Humor zu unverwechselbaren Gestalten machte. Ihre besondere Domäne waren die Hosenrollen, in denen ihre künstlerische Vielseitigkeit, ihre mitreißende Frische und Natürlichkeit, gepaart mit unerschöpflicher Phantasie und nie versagender Gestaltungskraft, immer neue Triumphe feierten.

Die Unentbehrlichkeit der Conrad für den Spielplan des Schauspielhauses, machte sich die Intendanz durch die besonders häufige Beschäftigung der Schauspielerin finanziell zunutze. Belanglose und minderwertige Theaterstücke wurden durch die Mitwirkung der Conrad lebendig und interessant. Die Künstlerin war zum „Schwarm aller Schauspielhausbesucher“<sup>54</sup> geworden, und um Paula Conrad in ihren berühmten Rollen als Puck, als Franziska, als Dorine oder Toinette, als Wildenbruchs „Lachegott“<sup>55</sup> oder als Shakespeares „Lanzelot Gobbo“<sup>56</sup> zu sehen, strömte das Berliner Publikum in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in das Hoftheater am Gendarmenmarkt.

Wiederholt wies die Presse auf die Unstimmigkeit zwischen den hervorragenden künstlerischen Leistungen der Conrad und den oft unerheblichen dramatischen Vorlagen hin. Längst war Fontane durch die persönliche Bekanntschaft mit der Schauspielerin zu der Überzeugung gelangt, daß nur die starre Haltung und der mangelnde künstlerische Unternehmungsgeist auf Seiten der Generalintendanz für die Conrad Barrieren waren, die es ihr unmöglich machten, „die Kleinheit des Kreises, in dem ihr Talent steht“<sup>57</sup> zu überwinden. Seine Begeisterung über die ausgezeichnete Verkörperung des Wolfgang in dem Lustspiel „Gegenüber“ von Roderich Benedix<sup>58</sup> nahm er zum Anlaß, um eine Erweiterung des Rollenkontingents für seinen „Liebling“<sup>59</sup> zu fordern: „Den Wolfgang... gab Fräulein Conrad und mehrte durch ihre vorzügliche Darstellung dieser Partie die Zahl ihrer Verehrer. Die junge Künstlerin in übermütigen und strudelköpfigen Backfischrollen à la ‚Sie hat ihr Herz entdeckt‘ bewundert zu sehen, ist längst herkömmlich geworden; immer wiederkehrende derartige Triumphe aber umschließen eine Gefahr, weil sie die Vorstellung von einem begrenzten und nur nach einer Seite hin liegenden Talente wecken. Das Talent Fräulein Conrads aber ist keineswegs auf ‚Tilli‘ und was ihm anverwandt und zugetan ist beschränkt, wofür diese höchst gelungene Knabenrolle mal wieder den vollen Beweis erbrachte. Fräulein Conrad kann in der Tat viel andres noch (beispielsweise Kätchen, ja selbst Rollen aus der leidenschaftlichen Sphäre), und man sollte nur mal, auch nach dieser Seite hin, den Mut des Versuches haben. Wenn man mit sechs Fuß Material Versuche macht, kann man es auch mal mit vier Fuß wagen. Die Dänen haben ein Nationallied ‚Der Kleine‘ oder ‚Das Lob des Kleinen‘; dessen sollte man sich auch zugunsten des Fräulein Conrad entsinnen und zugleich der Tatsache, daß es nicht heißt: ‚Jeder Fuß ein König‘, sondern: ‚Jeder Zoll ein König‘.“<sup>60</sup>

Die Rolle des „Kätchen von Heilbronn“ in Kleists gleichnamigem Schauspiel, eine Lieblingsrolle der Conrad, mit der sie schon in Brünn, heute Brno, durch poetische Grazie und naive Anmut das Publikum bezaubert hatte, wurde ihr in Berlin vorenthalten<sup>61</sup>, ein Versäumnis, das umso größer war, als das klassische Rollenrepertoire für die Schauspielerin ihrer geringen Körpergröße wegen ohnedies beschränkt war.

Genau wie Hülsen erkannte Hochberg die Bedeutung der Conrad für das Schauspielhaus und wie sein Vorgänger war er bemüht, der Künstlerin finanziell so weit wie möglich entgegenzukommen. „Die Königliche Schauspielerin Conrad... welche unbestritten zu den ersten und besten Mitgliedern des Schauspiels zählt, hat sich im Laufe ihrer künstlerischen Thätigkeit immer mehr zu dem erklärten Liebling des Publikums und der gesammten Presse emporgearbeitet. Die letztere betont bei jeder Gelegenheit einstimmig, welchen Schatz das Königl. Schauspiel in dieser jungen Künstlerin besitze und ich kann mich diesem Urtheil nur in jeder Beziehung anschließen. Die resp. Conrad ist durch ihre liebenswürdigen und genialen Darstellungen eine Kraft, welche auf der deutschen Bühne wenig Konkurrentinnen haben dürfte und welche in Folge ihrer ganz besonderen Veranlagung und ihrer Persönlichkeit zu der Hoffnung berechtigt, nicht nur in dem jetzt vertretenen Fache der Naiven noch sehr lange mit Erfolg thätig sein zu können, sondern auch dereinst einmal eine vortreffliche ‚komische Alte‘ zu werden. Aus diesem Grunde und in dem Bestreben, ein solches Mitglied dem Kgl. Theater zu erhalten, habe ich es für meine Pflicht erachtet, wenn der Contract der resp. Conrad auch erst am 1. Juni 1889 zu Ende geht, dieselbe schon jetzt auf längere Zeit zu binden. Ich sah mich auch deshalb schon jetzt dazu veranlaßt, um den zweifellos an die Künstlerin herantretenden verlockenden Anträgen von anderen Bühnen vorzuzukommen und habe damit auch die Wünsche der resp. Conrad selbst erfüllt, in dem ich zugleich den Forderungen bezüglich ihres Einkommens im Vergleich zu den Bezügen anderer erster Mitglieder gerecht zu werden, keinen Anstand genommen habe...“<sup>62</sup>

Die in dem Brief an den Kaiser vom 29. Mai 1888 ausgesprochene Bitte einer vorzeitigen Verlängerung des Vertrages der Schauspielerin auf weitere zehn Jahre wurde ohne Einwände genehmigt.<sup>63</sup>

Eine gewisse Verbesserung der künstlerischen Situation der Conrad ist allgemein seit dem Jahre 1890 zu konstatieren, als die Schauspielerin, seit mehreren Jahren mit Paul Schlenther<sup>64</sup> bekannt, ihre Verlobung mit dem Schriftsteller und Theaterkritiker öffentlich anzeigte.

Hoherfreut über diese Verbindung reagierte Theodor Fontane: „In unsere Gebirgseinsamkeit herauf konnte keine frohere Nachricht steigen als die Verlobung von Paul Schlenther und Paula Conrad. Alles stimmt, zum Zeichen dessen auch schon die Namen, Männlein und Weiblein. In unserer Zeit, wo sich alles um Besitz und Zeremonie dreht, ist es doppelt erquicklich, statt zweier Goldsäcke zwei Herzen sich finden zu sehen. Und zugleich zwei Intellekte und zwei Charaktere, was zum

Glücklichwerden mit zugehört. Das erst gibt die solide Grundlage. Die Urteile über Mischehen sind geteilt, soll heißen über solche Ehen, wo beide Teile Kunst ‚miteinbringen‘; wenn alles ist, wie's sein soll und die Kunst einfach Kunst und nicht auch ein Freibrief der Bummelei ist dann sind Künstlerehen die besten, weil man sich gegenseitig versteht.“<sup>65</sup> Auch zu Paul Schlenther, der seit 1886 neben Fontane an der „Vossischen Zeitung“ als Kritiker für die Privattheater fungierte, hatte der Dichter eine herzliche Beziehung entwickelt. Von ihm fühlte er sich in seinen dichterischen Absichten und Zielrichtungen bis ins Detail begriffen und schon zu einer Zeit verstanden, als er von Paul Schlenther nicht mehr als dessen Namen kannte und diesen Namen noch für ein Pseudonym Otto Brahm<sup>66</sup> ansah. So schrieb er an Brahm, den Jugendfreund und Weggefährten Schlenthers, anlässlich einer Besprechung Schlenthers von Fontanes Roman „L'Adultera“ im Juni 1882: „Sind Sie selbst P. Schlenther (von dem ich schon früher Einiges in der ‚Tribüne‘ gelesen habe) ... – gleichviel, ich bin, so oder so, dem Träger dieses Namens sehr zu Danke verpflichtet. Das nenn ich kritisieren! Es wird mir nichts geschenkt, oder wenigstens nicht viel, und die schwachen, angreifbaren und namentlich auch die sehr in Frage zu stellenden Seiten meiner Arbeit werden herausgekehrt. Aber nebenher läuft doch zweierlei: das Anerkenntniß, daß man es mit einem ordentlichen und anständigen Menschen, und zweitens das Anerkenntniß, daß man es mit einem sein Metier ernsthaft übenden, anständigen Künstler zu tun hat. Den Künstler nehm ich noch mehr für mich in Anspruch als den Dichter... Ich bin nun seit beinahe vierzig Jahren Schriftsteller, aber unter den mehr als tausend Kritiken, die sich mit mir beschäftigt haben, sind keine zehn, vielleicht keine sechs, die dieser gleichkommen, und ist nicht eine, die dieser den Rang ablauft...“<sup>67</sup>

Während der langjährigen persönlichen Bekanntschaft und Freundschaft mit Paul Schlenther fand Fontane seine gute Meinung von dem jungen Kritikerkollegen bestätigt: „Ich freue mich herzlich, daß Sie sich selbst geben und ein Programm in der Brust und nicht bloß in der Brusttasche haben.“<sup>68</sup>

- Wenn Fontane „die natürliche Konsequenz eines frischen, gesunden und starken Empfindens“<sup>69</sup> als einzige Legitimation für den Kritikerberuf gelten ließ, so sah er diese Forderung bei Paul Schlenther erfüllt. Schlenther besaß den „sicheren Hammerschlag“<sup>70</sup> und war von einer Fontane „unendlich wohlthuenden Kraft und Fähigkeit, den Nagel auf den Kopf zu treffen.“<sup>71</sup>

Schlenthers Begabung zur klaren Definition von Ursache und Wirkung und die Prägnanz seines Stils lobte Fontane auch in einem Brief an Friedrich Stephany vom April 1886: „... Zu gleicher Zeit aber leb' ich und sterb' ich der Überzeugung, daß wir in Brahm-Schlenther die besten Nummern der jungen Schule ... haben. Von Natur gescheit, gut geschult und gebildet, fleißig, klar und gute Stilisten und in ihren besten Momenten auch mit Witz ausgestattet, sind sie all den andern, die ich kenne, literarisch ... überlegen.“<sup>72</sup>

In das Faible, das Fontane für Paula Conrad empfand, konnte er guten Gewissens ihren Verlobten einbeziehen. Die Beziehung Fontanes zu der Schauspielerin war mit den Jahren noch enger und herzlicher geworden. Paula Conrad sandte kleine Aufmerksamkeiten zu den jeweiligen Geburts- und Feiertagen und wurde zu Dinern und Festlichkeiten im Hause Fontane geladen. Schon 1881 hatte die Künstlerin Fontane zum Geburtstag mit einer Fotografie, die sie in der Rolle der „Hedwig“ zeigte, eine seiner „glücklichsten Theaterstunden ins Gedächtnis zurückgerufen“<sup>73</sup> und mehrmals bedankte sich der Dichter für Blumen- und Pralinen-sendungen:

„Herzlichsten Dank für das schöne Einbindsel. Wie die Zeit fortschreitet! Früher band man sich sein Stück Brot ins Tuch und ging in die Welt hinaus. Jetzt kommt einem das Tuch ins Haus und mit Blumen drin...“<sup>74</sup> „Ihr wundervolles Bouquet zu meinem Geburtstage hat mich geradezu beschämt; herzlichsten Dank. Ihn mündlich, wenn Sie uns hoffentlich bald durch Ihren Besuch erfreuen, wiederholen zu können, wird mir eine große Freude sein. Heute Abend wird das Schauspielhauspublikum viel Beifall und Liebe für seinen Liebling haben und so soll es bleiben durch das neue Jahr hin...“<sup>75</sup> „Den ‚promessi sposi‘ dieser Saison meinen Dank und die herzlichsten Glückwünsche zum neuen Jahr, die meine Frau vorhat (Martha reist Sonntag) in der nächsten Woche zu wiederholen... Hoffentlich kommen jetzt für Sie etwas ruhigere Tage, ‚etwas‘ sag ich, denn zu ruhige sind auch nicht gut, am wenigsten für die Hochzeits- und Ausstattungskasse. Dem Herrn Bräutigam meinen Dank für seine freundlichen Zeilen; er wird einverstanden sein, daß ich einen Umweg wähle, der dem einfachen Worte noch seinen Charme leiht...“<sup>76</sup>

Die Frische und Lebendigkeit, mit der Paula Conrad Fontane von der Bühne herab entzückte, machte sie ihm auch privat zu einer angenehmen Gesprächspartnerin. In einem Brief an den Freund Paul Heyse<sup>77</sup> entschuldigte sich Fontane wegen der Kürze seines Schreibens mit der Gesprächigkeit der Künstlerin: „Frl. Conrad, die sogenannte ‚kleine Conrad‘ vom Kgl. Theater, war eben bei uns, runde drei Stunden nach der Uhr von Shrewsbury, und hat mir diesen für mehrere Briefe bestimmten Abend beinah total weggeplaudert. Übrigens sehr nett und liebenswürdig wie immer, so daß von Ärgerlichsein keine Rede sein kann. Sie sprach von Gott und der Welt und so denn natürlich auch vom Weltuntergang...“<sup>78</sup>

Hatte Fontane noch 1871 zu Beginn seiner Kritikertätigkeit in einer Rezension leichten Herzens versichern können, „daß wir ohne Voreingenommenheit, ohne jegliche Sympathie oder Antipathie (was die Personenfrage angeht) an diese Dinge herantreten, daß wir keine Freunde und keine Feinde haben und daß uns lediglich die Sache am Herzen liegt!...“<sup>79</sup>, so hätte er zehn Jahre später diese Erklärung im Hinblick auf Paula Conrad nicht mehr so ohne Einschränkungen abgeben können. Die allgemein bekannte Vorliebe Fontanes für „die kleine Conrad“ und

das Vergnügen, das er in ihrer heiteren, geselligen Gegenwart empfand, wurde von seiner Tochter Martha mit leichtem Argwohn betrachtet. Es ist zu vermuten, daß Mete Fontane die urwüchsige, humorvolle und temperamentvolle Art der Conrad nicht wie Fontane als echt und ursprünglich empfand, sondern immer unter dem Gesichtspunkt der Wirkung einer Schauspielerin auf ihr Publikum sah. Hinzu kam auf Martha Fontanes Seite sicher eine gewisse Eifersucht auf die gleichaltrige junge Künstlerin, die sich so mühelos einen sicheren Platz im Herzen des geliebten Vaters erobert hatte. Paula Conrad dagegen war empfindsam genug, diese Vorbehalte zu spüren, die sie bisweilen unsicher und gehemmt erscheinen ließen.

„Die kleine Conrad war sehr nett, vielleicht weil sie sich ohne Deine Kontrolleuraugen fühlte...“<sup>80</sup> kommentierte Fontane in einem Brief 1889 an seine Tochter ein großes Diner in seinem Hause, das ohne Martha Fontane stattgefunden hatte. Metes Erwiderung ist nicht erhalten, aber aus Fontanes unmittelbar folgendem Schreiben geht deutlich hervor, mit welchen Einwänden Martha gegen die Schauspielerin argumentiert hatte: „Mit der Conrad hast Du ganz unrecht. Du... nimmst Dein Urteil und Dein Sentiment als das normale. Ich habe auch Urteil und auch Sentiment und bin gar nicht einzufangen. Am wenigsten kann ich durch Lob bestochen werden. Übrigens lobt sie mich nicht, sondern ist eine kleine leidenschaftliche, kratzbürstige Person, die mir, nach der ersten Ibsenaufführung, einen vier Bogen langen Brief schrieb, der sich kaum mit sonst üblicher Artigkeit deckte...“<sup>81</sup>

Der erwähnte Brief Paula Conrads an Fontane ist leider ebenfalls nicht erhalten, da aber die humorige und verständnisvolle ausführliche Antwort des Dichters an die Schauspielerin vorliegt, ist eine Rekonstruktion des vorangegangenen Geschehens ohne weiteres möglich.

Paula Conrad hatte in der am 5. März 1889 erfolgten Aufführung von Henrik Ibsens Schauspiel „Die Frau vom Meere“ die Rolle der Hilde Wangel gespielt, eine Figur aus dem Werk eines umstrittenen, modernen Dramatikers, die ihr endlich eine neue Perspektive für ihre Gestaltung von Backfisch- und Naivenrollen zu eröffnen schien. Für die mit hingebungsvollem Eifer und intensivem Bemühen gespielte Rolle erwartete die Schauspielerin daher mit besonderem Interesse die Reaktion der Presse, das hieß in erster Linie: das Urteil Fontanes. Dessen ausführliche Kritik aber bezog sich – bei einem noch weitgehend unbekanntem Stück durchaus verständlich – auf den Inhalt des Werkes, so daß die Wertung der schauspielerischen Leistung zu kurz kam. Die begreifliche Erregung der Conrad über die nichtssagende Beurteilung „Daß die Damen Frau von Hohenburger und Fräulein Conrad als Bolette und Hilda reizend waren, bedarf keiner Versicherung...“<sup>82</sup> wußte Fontane mit seiner liebenswürdigen und sachlichen Antwort zu beschwichtigen.

„Mein gnädigstes Fräulein.

Es ist mir sehr leid, Sie nicht selbst gesehn und gesprochen zu haben. Denn was meine Damen, besonders meine Tochter, Ihnen gesagt haben

und was ich aus deren Munde so eben wieder erfahre, ist ein sehr schwacher und sogar sehr falscher Ausdruck dessen, was ich über Ihre Hilde denke... Zunächst müssen Sie durchaus vergessen, daß ich am Schlusse meiner Kritik geschrieben habe: ‚Frau von Hohenburger und Frl. Conrad waren reizend‘. Es ist nicht ganz falsch. Denn die lebenden Bilder, die man empfing, waren anmuthig, gefällig. Dennoch ist ‚reizend‘ ein ganz dummes Wort, das Sie in seinem Nichts, in seiner Phrasenhaftigkeit ganz richtig erkannt und sich mit Recht darüber ärgert haben. Aber wie kommt dergleichen? Es ist ein Verlegenheitswort. Weiter nichts. Da setzt man sich hin und hat in drei Stunden eine ellenlange Kritik zu schreiben über eine, wie ich Ihnen nicht erst zu sagen brauche, sehr schwierige Materie. Das Mädchen, eingemummelt, steht schon hinter einem, mit einem Markstück in der Hand, um sich sofort auf eine Droschke erster Klasse stürzen zu können. Alles ist in Hast, Angst und Aufregung, und noch immer sitzt der unglückliche alte Mann an seinem Schreibtisch und fegt über die Seiten hin und ist immer noch nicht fertig. Endlich. Aber da sind ja noch die Schauspieler! Meyer phänomenal. Ludwig dito. Vollmer verfehlt, Conrad reizend – abgemacht, weg. Es ist alles ehrlich gemeint. Auch der ungefähre Ausdruck, aber alles grob, ungehobelt, unvollständig, auch im Lob angreifbar, übertrieben, alles schönen Maßes entbehrend. Das beklage ich am meisten. Aber es ist nicht zu ändern... Alles bleibt unvollkommen.

Und nun zur Rolle. Ich finde die Hilde eine ganz köstliche Figur, echt ibsensisch und von der besten Sorte. Ein junges Ding mit dem ganzen Bachfischübermuth, hartherzig, grausam, insolent und doch mit einem herrlichen Fond echten, tiefen Gemüths, schwärmerisch... liebebedürftig, keck, humorvoll – eine reizende Person, ein ganzer Mensch. Aus diesen Elementen hat Ibsen seine Hilde gemischt, und Sie haben die Mischung gegeben, aber, nach meinem Gefühl, nicht nach den richtigen Prozentsätzen... Und so ist nicht das herausgekommen, was sonst Ihre Stärke ausmacht: Anmuth, Gefälligkeit, Temperament, Witz, Gute Laune. Von all dem ist was da, aber nicht genug... So haben Sie die beiden Elemente der Rolle bis auf einen gewissen Grad gegenseitig tot gemacht, und das soll nicht sein. Es ist fraglich, ob solche Balancirkunststücke auf der Bühne überhaupt ausführbar sind. E i n s muß immer das Prädominierende bleiben, und wenn eine Künstlerin von Ihrer Natur und Eigenart die Wahl hat, ob sie nach der Seite des liebenswürdigen, anmuthigen Schelms oder nach der Seite des herben Backfisch-Balges sich neigen soll, so bin ich bis auf Weiteres für das Erstere...

Und nun spielen Sie heute, wie Sie neulich spielten, und dann wollen wir, wenn es Ihnen paßt, n a c h h e r weiter darüber reden.

Wie immer Ihr

Th. Fontane<sup>83</sup>

Fontane hat es nicht bei der persönlichen Aussprache bewenden lassen. Mit der Begründung, „eine Spielschuld“<sup>84</sup> abtragen zu müssen, die aus der unterlassenen Beurteilung der Schauspieler resultierte, besuchte er

ein zweites Mal die Aufführung des Stückes im Königlichen Schauspielhaus und schrieb eine ergänzende Kritik, die wie immer in der „Vossischen Zeitung“ veröffentlicht, neben der Bewertung der übrigen Schauspielerleistungen, Paula Conrads Darstellung in gewohnter Weise gerecht wurde.<sup>85</sup>

Das Ende des Jahres 1889 brachte auch Fontanes Abschied von seinem Parkettplatz Nr. 23 in der „Zug-Ecke“<sup>86</sup>, den er zwanzig Jahre lang als Berichterstatter für das Königliche Schauspielhaus innegehabt hatte. Er habe nicht die Absicht, um diesen Platz für sich privat zu ersuchen, da er nicht mehr oft ins Theater zu gehen beabsichtige, schrieb er an seinen Nachfolger Paul Schlenther: „Ich bin nicht ungerne ins Theater gegangen, und wenn ich mal da war, habe ich mich immer amüsiert, auch wenn es scheußlich war. Fällt aber der Zwang fort, so werde ich von nun an wohl lieber zu Hause bleiben und meine Kenntnis am andern Morgen aus P.S.'s Bericht nehmen. Ich bin bereits so weit, daß ich am liebsten meine zwei Daumen drehe oder zusehe, wenn meine Frau Strümpfe stopft. Alles Strampeln abgetan...“<sup>87</sup>

Daß Fontane dieses „Daumendrehe“ nicht lange beschäftigt haben kann, davon zeugt sein umfangreiches Spätwerk, der wertvolle dichterische Ertrag seiner letzten Lebensjahre. Sicher ist, daß die Beendigung seiner Kritikertätigkeit ihm mehr Zeit gewährte für seine eigentliche Aufgabe, die er sich und seinem Können stellte und daß er diese gewonnene Zeit nun doppelt zu nutzen suchte.

Die schwere gesundheitliche Krise, die ihn Ende 1891 befiel, schien seiner Schaffenskraft und seiner Lebensfreude ein Ende zu machen. „Von mir ist nicht viel zu sagen; ich gehe so allmählich ein und werde immer welker und magerer. Dazu beim Gehen immer in einem Schwindelzustand... es kann nichts mehr werden...“<sup>88</sup> schrieb er an Georg Friedlaender, dem er von dem Vorhaben eines „Fontane-Abends“ in der „Freien Literarischen Gesellschaft“ berichtete, bei dem Schlenther einen Vortrag halten und seine Frau Paula Conrad Balladen rezitieren sollte. Auch die Vorstellung einer solchen Ehrung schien ihn nicht mehr zu ermuntern: „...alles sehr nett und lieb und gut, aber es kommt ein bisschen zu spät. Die rechte Freudefähigkeit ist hin...“<sup>89</sup>

Von dem Ausgang des „Fontane-Abends“, dem der Dichter selbst nicht beigewohnt hatte, konnte ihm seine Frau erzählen: „...und unter dem Berichte, den sie mir gab, fielen Alter und Krankheit auf Augenblicke von ihr ab. In all dem freundlichen, das sie hören durfte, lag so vieles, was sie beim Rückblick auf unser Leben hatte fühlen lassen: es war doch gut so, wie's war. Seien Sie herzlich bedankt für das Bild in verklärendem Abendschein, in das zu blicken zu Frieden und Versöhnung stimmt und manches Schwere leichter zu tragen macht. Schönste Grüße und Empfehlungen an die teure und verehrte junge Frau. Mögen Ihnen beiden lange glückliche Tage beschieden sein.“<sup>90</sup>

Zu Fontanes Freude hatten Paula Conrad und Paul Schlenther im Sommer 1892 geheiratet. „Ein angenehmer Besuch, den wir empfangen,

war der vom jungen Schlenterschen Paare, beide klug und liebenswürdig wie immer; ihre Hochzeitsreise, die bis Venedig ging, war glatt verlaufen...<sup>91</sup>

Die innere Übereinstimmung, die Fontane mit diesen beiden Menschen empfand, die absolute Wahrheit und Echtheit ihrer Gefühle und Intentionen, brachte der Dichter immer wieder in Briefen an die Freunde zum Ausdruck: „Zu Hause traf ich dann Schlenters und freute mich ihrer. Beide, er wie sie, haben ein Recht zu sein, sie sind etwas und bieten etwas...“<sup>92</sup>

Fontanes Erkenntnis „ich bin die originellere Natur und stehe mehr auf eignen Füßen“<sup>93</sup> hinderte den Dichter nicht, in seinem Selbstvergleich mit Schlenther, dessen Können und Talente, fast in Unterschätzung der eigenen Fähigkeiten, zu würdigen: „Schlenther ... ist mir doch in den meisten Stücken sehr überlegen, an Wissen und Gewandtheit im Ausdruck gewiß, auch wohl an Witz und Schärfe...“<sup>94</sup>

Bezeichnend für die innere Haltung Fontanes ist seine neidlose Anerkennung, mit der er den raschen und mühelosen Aufstieg des jungen Kollegen verfolgte: „... es mag in Deutschland drei oder vier Literaturprofessoren geben, die angesehen, einflußreicher und besser bezahlt dastehen, jedenfalls sind es wenige; die Mehrzahl steht an Einfluß und Lebensfreude weit hinter Schlenther zurück, der gerade, durch seine Stellung, ein höchst interessantes großstädtisches Leben führt...“<sup>95</sup>

Es fiel Fontane nicht ein, gemessen an seinem eigenen ermüdenden Streben nach literarischer Bestätigung und seinen Kämpfen um finanzielle Unabhängigkeit, die Relativität von Wert oder Unwert von schriftstellerischer Alltagsproduktion und dichterischem Schaffen in Betracht zu ziehen.

Als „... unendlich liebenswürdig und geradezu herzlich...“<sup>96</sup> empfand der Dichter Besprechungen seiner Werke durch Paul Schlenther, in dessen Kritiken er sich „wie in einem Spiegel“<sup>97</sup> sah.

Im Herbst 1892 hatte Fontane, „kaum wieder Mensch“<sup>98</sup>, mit der Aufzeichnung seiner Kinderjahre begonnen und „unter dem Antrieb einer zur Eile mahnenden Stimme“<sup>99</sup> war er nicht nur mit seiner Niederschrift gut vorangekommen, auch seiner Gesundheit hatte die konzentrierte Arbeit wohlgetan. So sprach aus seinem Geburtstagsgruß an Paula Schlenther-Conrad vom Februar 1893 fast schon wieder der alte Kavalier:

„Hochverehrte Freundin.

Das wäre nun eine wundervolle Gelegenheit mich mit einem Veilchenstrauß in der Hand bei Ihnen einzuführen und unter Handkuß und Gratulation zugleich meine Neugier über eine Doppel-Künstlerwohnung mit Papagei und leider nicht mehr Zwergeule zu befriedigen. Aber es hapert überall, die Beweglichkeit stockt und selbst die Plauderhaftigkeit versagt. So empfangen Sie denn schriftlich meine herzlichsten Geburtstagswünsche, voran den, daß Ihnen das Glück verbleiben möge, das das letzte Jahr für Sie aufgebaut...“<sup>100</sup>

Mit der Beendigung von Fontanes Kritikertätigkeit fehlen seine verlässlichen Urteile über den weiteren schauspielerischen Werdegang Paula Conrads. So gibt es keine Äußerung des Dichters über den großen Erfolg der Künstlerin als Katharina in „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Shakespeare mit Adalbert Matkowsky<sup>101</sup> als Partner, keine Zeile über ihre Lotte Balzer in Wildenbruchs Schauspiel „Meister Balzer“, ebenfalls mit Matkowsky, und auch kein Wort Fontanes über Paula Conrads erste große dramatische Rolle als Martha Bode in Viktor Naumanns „Ikarus“, einem Stück, das trotz der unbestrittenen schauspielerischen Glanzleistungen von Paula Conrad und Maximilian Ludwig<sup>102</sup>, aus sogenannten sittlichen Erwägungen, kurz nach der Premiere für immer vom Spielplan verschwand. Auch einer ihrer größten Triumphe, den die Künstlerin als Lanzelot Gobbo in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ im Schauspielhaus feiern konnte und der für viele Jahre eine Neubelebung des alten Schauspiels zur Folge hatte, wurde von Fontane nur indirekt in einem Neujahrsbillet erwähnt: „Mit herzlicher Freude haben wir von dem gelungenen ‚Kaufmann von Venedig‘ und dem noch gelungenen Lanzelot Gobbo gehört und gelesen...“<sup>103</sup>

Da Fontane mehrmals äußerte, er sei „froh, keine Kritiken mehr schreiben zu müssen...“<sup>104</sup>, ist auch anzunehmen, daß er seinen Vorsatz wahr machte und in den letzten Jahren seines Lebens kaum noch Premieren besuchte. Andererseits ist aber sicher, daß er sich hin und wieder einzelne, ausgewählte Aufführungen ansah. Abgesehen von allen bildungsmäßigen Aufgaben des Theaters, betonte Fontane den reinen Unterhaltungswert, den ein Schauspielhaus zu bieten imstande ist.

„Ich ... räume aber ein, daß das Theater unter den guten Zerstreungen und Erquickungen doch obenan steht. Die Sache hat einen Reiz und auch die Personen. Ein Geheimrat muß schon sehr gut sein, wenn er so interessant sein soll wie Frau Kahle oder die kleine Conrad...“<sup>105</sup>

Die wichtigste Rolle Paula Conrads in jenen Jahren war die des Hannele in der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Traumstück „Hanneles Himmelfahrt“, die am 14. November 1893 im Königlichen Schauspielhaus stattfand. Fontane hat diese Inszenierung gesehen. Wie er die Verkörperung der Titelrolle durch Paula Conrad beurteilt hat, die nach der Meinung der Kritik „mit dem sterbenden und träumenden Dorfkind Hannele den Höhepunkt ihrer künstlerischen Laufbahn erreichte...“<sup>106</sup>, ist nicht bekannt. Es bleibt zu vermuten, daß seine unbedingte Ablehnung des Stückes, das er trotz seiner Hauptmann-Anhängerschaft „verfehlt und verwerflich“<sup>107</sup> fand und das in ihm „nicht den geringsten Eindruck“<sup>108</sup> hinterließ, auch seine Aufnahmebereitschaft für die schauspielerischen Leistungen vermindert hat.

Das gewonnene Terrain, das sich Paula Conrad durch die große Resonanz ihrer Hannele-Rolle bei Presse und Publikum erobert hatte, vermochte sie in den folgenden Jahren kaum weiter zu befestigen. Eine schwere Kehlkopferkrankung – Folge der dauernden Überforderung der Künstlerin – machte die Conrad vom Herbst 1894 bis zum Sommer 1895 arbeitsunfähig.

Fontanes Rat, an ihrem Kurort San Remo langsam gesund zu werden, um den Aufenthalt im Ausland richtig auszukosten, „denn Italien sieht man nicht gleich wieder, und da heißt es denn ‚Halte, was du hast‘ ...“<sup>109</sup>, mußte die Schauspielerin zu ihrem großen Kummer genau befolgen, da ihre Genesung nur sehr geringe Fortschritte machte. Die erzwungene Schaffenspause, die sich viel länger als vorausgesehen hinzog, war für einen so tätigen Menschen, wie es Paula Conrad war, überaus belastend und niederdrückend. Fontanes Brief vom April 1895 mit seinen ausführlichen humorigen Schilderungen der hauptstädtischen Ereignisse und seinem sehnsuchtsvollen Hinweis auf den italienischen Frühling wirkte tröstend und aufmunternd: „Seit drei, vier Tagen haben wir hier das schönste Wetter. Der Tiergarten hat einen grünen Schimmer – wie muß es da erst in San Remo aussehen! Alles muß blühen und Glanz und Farbe sein. Wenn die Gesundheit schon vorher wiedergewonnen war, so muß sie sich jetzt festigen. Und in sechs Wochen haben wir Sie wieder hier, und Ihre tausend Verehrer können sich Ihrer freuen und Ihre Freude bezeigen ...“<sup>110</sup>

Die gegenseitigen freundschaftlichen Besuche wurden nach der Rückkehr der Conrad aus San Remo wiederaufgenommen. „In zwei Stunden bin ich bei Schlenther zu einem interessanten Diner, wo ich die ‚Spitzen‘ treffen werde: Sudermann, Hauptmann, Fulda, Rodenberg ...“<sup>111</sup>

„Über den Abendbesuch (five o'clock tea) Ihrer theuren Frau haben wir uns letzten Sonntag sehr gefreut ...“<sup>112</sup>

„Hochgeehrter Herr.

Mit herzlicher Freude wie immer / Dienstag d. 9. März die Ihrigen. Unter Gruß und Empfehlungen an die verehrte Frau, mit Knixen wie die 5 Barrisons, Ihre  
3 Fontanes“<sup>113</sup>

Die etwas gespannten Beziehungen von Martha Fontane und Paula Conrad hatten sich in den letzten Jahren gebessert. Fontane, dessen feinem Gespür die latenten Gegensätzlichkeiten zwischen seiner Tochter und der geschätzten Schauspielerin nicht verborgen geblieben waren, nahm die offensichtliche Harmonie befriedigt zur Kenntnis, wie sein amüsiertes Brief an seine Frau, wenige Tage vor der Verlobung Marthas mit dem Architekten Fritsch, verriet: „... Mete macht einen Besuch bei der kleinen Conrad, die sich zweimal legitimiert hat, erst mit einem selbstgezogenen Myrtenbaum und einen Tag darauf mit einem Rosenbukett. Mein Liebchen, was willst Du noch mehr? Das Ganze wirkt wie eine Darstellung der 24 Stunden von Braut zu Frau ...“<sup>114</sup>

Auch der Verlobungsfeier, die am 16. September 1898, vier Tage vor dem Tode des Dichters, stattfand, wohnte das Ehepaar Schlenther bei. Fontane berichtete von den Feierlichkeiten an seine abwesende Frau: „... Das Zauberfest schien mir gelungen, und was wichtiger ist, auch die Gäste schienen dieser Ansicht zu sein ... Schlenther sprach wieder sehr reizende Worte, Toast auf Mete und Fritsch, und war für einen Ostpreußen kolossal herzlich und gemütlich ...“<sup>115</sup>

Für Paul und Paula Schlenther war die Verlobungsfeier von Martha Fontane die letzte Begegnung mit dem Dichter, den sie noch einmal im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte erlebten: „Voller Entwürfe, voll regsten Interesses für alles und jedes, so sah ich ihn noch Freitag, den 16. September, abends in seinem Arbeitsstübchen zwischen Erich Schmidt und meiner Frau sitzen. Zur Feier der Verlobung seiner ihm geistesverwandten einzigen Tochter war ein kleines, feines Essen bereitet worden. Nur neun Personen. Der Alte in seiner herrlichen, lieben Greisesschönheit Mittelpunkt und Seele der Unterhaltung.“<sup>116</sup>

Zu diesem Zeitpunkt hielt sich Schlenther nur noch vorübergehend in Berlin auf. Seit Anfang 1898 war er Direktor des Hofburgtheaters in Wien geworden. In das Für und Wider, mit dem in literarischen Kreisen die mögliche Annahme eines so umstrittenen Postens durch Schlenther erörtert worden war, hatte sich auch Fontane mit grundsätzlichen Erwägungen eingeschaltet: „Daß er nach Wien geht, glaub ich nicht; die Gegenströmung dort ist zu stark. Er hat mir selbst erzählt, daß er der Gegenstand unausgesetzter, heftigster Angriffe ist. Aber wenn er auch siegen sollte, so wäre das kein Glück für ihn. Er hat ja hier eine beneidenswerthe Stellung; die vielen Feinde, deren er auch hier in Berlin genugsam hat, schaden ihm nichts, da alle anständigen Leute ... auf seiner Seite stehn. Er ist als Mensch geachtet. Die Berliner Presse hat ihn zu ihrem Vorsitzenden gewählt. Sein Einfluß ist groß; jeder umwirbt ihn. Dazu hat das Paar hier eine Gesamt-Einnahme, die nicht viel unter 30.000 Mark sein wird...“<sup>117</sup>

Einen Beweggrund Schlenthers, der aller Wahrscheinlichkeit nach dessen Entscheidung für Wien nicht unmaßgeblich beeinflußt hat, hatte Fontane schon fünfzehn Jahre zuvor mit erstaunlicher Klarsichtigkeit aufgedeckt, als er über die Hülsen-Polemik<sup>118</sup> des jungen Schriftstellers urteilte, die Schlenther 1883 veröffentlicht hatte: „Das Büchelchen Schlenthers ist merkwürdig gut... Es ist überreich... an scharfen und richtigen Beobachtungen... Trotzdem ist das Ganze... ein Überfluß, ein Schlag ins Wasser, eine Ungerechtigkeit. Denn aller Mängel Hülsens unerachtet ist seine Verwaltung und sein Verwaltungs-Resultat um kein Haar breit schlechter als das, was Wien oder München, oder Dresden oder Hamburg seit 20 Jahren geleistet haben. Hinter all' dem lauert nur der Wunsch, auch irgendwo 'mal die Rolle von Heinrich Laube zu spielen...“<sup>119</sup>

Der Faszination, die von der Vorstellung ausging, als Nachfolger namhafter Direktoren und Regiepersönlichkeiten die Geschicke eines berühmten alten Theaters mit einem Stamm hervorragender Schauspieler leiten und lenken zu können, war auch Schlenther erlegen. „Er wird so beneidet“, schrieb Fontane an Friedrich Stephany, den Chefredakteur der „Vossischen Zeitung“, „Ich beneide ihn nicht. Es muß ein Hundevergnügen sein, und manche Schwierigkeiten spotten aller Klugheit...“<sup>120</sup> Die absolute Richtigkeit der Meinung Fontanes wurde durch die Zeit bestätigt. Den „Sturm, der allmählich, Mann und Verdienst vergessend,

über Paul Schlenther herkam...<sup>121</sup> hat Fontane nicht mehr erlebt. Schlenther reichte nach zwölf Jahren voller Querelen seinen Rücktritt ein und kehrte nach Berlin zurück. Hier arbeitete er bis zu seinem Tode im Jahre 1916 als Kritiker am „Berliner Tageblatt“.

Seiner Frau war es gelungen, sich eine zweite Karriere am Schauspielhaus in Berlin aufzubauen. Als sie 1895 nach fast einjähriger Krankheit an das Königliche Theater zurückgekehrt war, hatte sie unerfreuliche Veränderungen hinnehmen müssen. Ihre lange Abwesenheit und der Zweifel an ihrer endgültigen Genesung hatten die Intendanz veranlaßt, eine zweite, jüngere Vertreterin für das eigentliche Rollenfach der Conrad zu engagieren. Die Künstlerin war gezwungen worden, ihr ohnehin schon begrenztes Rollenkontingent mit der Kollegin zu teilen und lieb gewordene Rollen ohne Widerspruch abzugeben. Aus diesem Grunde hatte sie sich an den Gedanken gewöhnen können, das Theater zu verlassen und dem Gatten nach Wien zu folgen. Ihre künstlerische Tätigkeit beschränkte sich auf einige Gastspiele, die sie in Prag, Berlin, Brünn (heute Brno) und Graz absolvierte, unter anderem mit großem Erfolg als Madame Sans-Gêne in Sardous<sup>122</sup> gleichnamigen Lustspiel und auf einen Gastvertrag an Brahms<sup>123</sup> Deutschem Theater in Berlin. Hier spielte sie neben den großen Schauspielern des Naturalismus, neben Else Lehmann<sup>124</sup>, Oscar Sauer<sup>125</sup>, Albert Bassermann<sup>126</sup> und Rudolf Rittner<sup>127</sup> die Rolle der Frau Flamm in der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd“ am 31. Oktober 1903.

Ihr Comeback am Berliner Hoftheater feierte sie im Februar 1914 in einer Gastrolle als Mutter Ase in Ibsens Schauspiel „Peer Gynt“. Bis zu ihrem Abschied von der Bühne im Jahre 1932 bewies Paula Conrad am Königlichen Schauspielhaus und dem späteren Staatstheater ihre ungewöhnliche schauspielerische Wandlungsfähigkeit in zahlreichen Mütterrollen und in legitimer Nachfolge ihrer einstigen Naiven in der Darstellung der komischen Alten. Auf diese Weise „gehörte sie zu den wenigen, die einer berühmten Jugend noch ein ruhmvolles Alter folgen lassen konnten“<sup>128</sup>.

Paula Conrad starb am 9. August 1938 nach längerer Krankheit im Alter von 78 Jahren in einem Altenheim in Berlin-Friedenau.

Theodor Fontane ist nicht mehr dazu gekommen, sein Urteil über Wesen und Wirken der Schauspielerin Paula Conrad in einer gesonderten Niederschrift zu formulieren. Seine Absicht „Ich muß dann die Theaterkritiken ... durchsehen und dann die Hauptmomente herausgreifen: die Franzosen, die Italiener, die Engländer, dann Paula Conrad, die Ziegler, Döring...“<sup>129</sup> konnte der Dichter nicht mehr realisieren. Die Erinnerung an Paula Conrad hat aber in Fontanes literarischem Werk ihren Platz gefunden. In seinem 1896 erschienenen Roman „Die Poggenpuhls“ schildert Fontane ein Gespräch zwischen Sophie von Poggenpuhl und Manfred von Klessentin, in dem er den Schauspieler zum Sprachrohr seiner Gedanken macht: „Sie fragte während ihres jetzt beginnenden Geplauders mit ihrem Partner auch nach Fräulein Conrad, von deren Verlobung

sie ganz vor kurzem gehört habe. ‚Der Verlobte‘, so bemerkte sie, ‚soll ein sehr scharfer Kritiker sein. Ich denke es mir schwer, einen Kritiker immer zur Seite zu haben. Es bedrückt und lähmt den höheren Flug.‘ ‚Nicht immer. Wer fliegen kann, fliegt doch.‘<sup>130</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Th. Fontane, Causerien über Theater, in: Sämtliche Werke, Bd. XXII, Teil I und II, München 1964. – C I, S. 900, Auff. v. 26. 5. 1880.
- 2 Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870), Schriftsteller, Theaterkritiker, seit 1823 an der „Vossischen Zeitung“.
- 3 Causerien I, S. 251, Auff. vom 16. 4. 1873.
- 4 C I, S. 66, Auff. vom 30. 9. 1871.
- 5 C I, S. 696, Auff. vom 6. 6. 1878.
- 6 C I, S. 20, Auff. vom 14. 9. 1870.
- 7 C I, S. 439, Auff. vom 25. 9. 1875.
- 8 C I, S. 139, Auff. vom 8. 3. 1872.
- 9 Th. Fontane, Causerien über Theater, erstmals herausgegeben von Paul Schlenther, Berlin 1905.
- 10 Th. Fontane, Briefe an seine Familie, Berlin 1924, II. Bd., S. 242, an Martha Fontane vom 21. 2. 1891.
- 11 Mit wenigen Ausnahmen gastierten reisende Schauspieler „auf Engagement“ im Königlichen Schauspielhaus. Das gilt natürlich nicht für Klara Ziegler (s. Anm. 12).
- 12 Klara Ziegler (1844–1909), Schauspielerin.
- 13 C I, S. 793, Auff. vom 31. 5. 1879.
- 14 C I, S. 787 f., Auff. vom 23. 5. 1879.
- 15 Helene Gräffner vom Neuen Stadttheater in Magdeburg.
- 16 C I, S. 694, Auff. vom 24. 5. 1878.
- 17 C I, S. 680, Auff. vom 10. 5. 1878.
- 18 „Ambrosius“, Schauspiel in vier Akten von Christian Knud Molbech.
- 19 C I, S. 896, Auff. vom 13. 5. 1880.
- 20 C I, S. 897.
- 21 „Die Grille“, ländliches Charakterbild in fünf Akten.
- 22 Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868), Schauspielerin, Verfasserin zahlreicher Bühnenstücke.
- 23 C I, S. 125 f., Auff. vom 18. 1. 1872.
- 24 C I, S. 710, Auff. vom 23. 10. 1878.
- 25 Hedwig Niemann-Raabe (1844–1905), Schauspielerin.
- 26 C I, S. 900, Auff. vom 26. 5. 1880.
- 27 C I, S. 901.
- 28 C I, S. 902 f., Auff. vom 28. 5. 1880.
- 29 Die einmalige Reaktion Fontanes machte die Verfasserin dieses Artikels, vor einigen Jahren noch Studentin der Theaterwissenschaft, auf die Künstlerpersönlichkeit Paula Conrad aufmerksam und war der Anlaß für die Entstehung der Dissertation über die Schauspielerin Paula Conrad unter der Ägide von Professor Hans Knudsen.
- 30 „Tagesbote aus Böhmen und Mähren“, vom 26. 6. 1880, Jg. 30, Nr. 145.
- 31 Auguste Wilbrandt-Baudius (1843–1937), österr. Schauspielerin, verheiratet mit Adolf Wilbrandt (s. Anm. 32).
- 32 Adolf Wilbrandt (1837–1911), Schriftsteller, Dramatiker, 1881–1887 Direktor des Hofburgtheaters in Wien.
- 33 Botho von Hülsen (1815–1886), 1851–1886 Generalintendant der Königlichen Schauspiele, Berlin.
- 34 Paul Schlenther, Botho von Hülsen und seine Leute, Eine Jubiläumskritik über das Berliner Hofschauspiel, Bln 1883, S. 98.
- 35 Paul Lindau „Verschämte Arbeit“, Schauspiel in drei Akten.
- 36 C I, S. 938, Auff. vom 23. 10. 1880.
- 37 C I, S. 942, Auff. vom 18. 11. 1880.
- 38 Ellen Terry (1847–1928), engl. Schauspielerin.
- 39 Th. Fontane, Gesammelte Werke, hrsg. von Paul Schlenther, Berlin 1908, Bd. VIII, Die Londoner Theater, 3. Kap., S. 521.
- 40 C I, S. 941, Auff. vom 18. 11. 1880.
- 41 C I, S. 941.
- 42 C I, S. 960, Auff. vom 20. 12. 1880.
- 43 C II, S. 21, Auff. vom 29. 1. 1881.
- 44 C II, S. 32 f., Auff. vom 28. 2. 1881.

- 45 Brief Paula Conrads an Botho von Hülsen vom 17. 3. 1881, Deutsches Zentralarchiv, Merseburg, H. A. Rep. 119, neu C 41.
- 46 Otto Pniower in „Die neue Rundschau“, Jg. 21, 4. Bd. Berlin 1910, An Paul Th. Fontane, Briefe an Otto Brahm, Paul und Paula Schlenther, hrsg. von Schlenther vom 14. 9. 1894.
- 47 C II, S. 73 f., Auff. vom 11. 6. 1881.
- 48 Heinz Ullstein, Spielplatz meines Lebens, Erinnerungen, München 1961, S. 83.
- 49 „Wiener Allgemeine Zeitung“ vom 12. 3. 1882, o. Jg. Nr. 732 MB.
- 50 Charlotte Basté (1867–1928), Schauspielerin.
- 51 C II, S. 159, Auff. vom 24. 5. 1882. Theodor Döring (1803–1878), Schauspieler. Adolf Klein (1847–1931), Schauspieler, Theaterleiter.
- 52 C II, S. 276, Auff. vom 24. 1. 1884.
- 53 Graf Hans Heinrich XIV. Bolko von Hochberg (1843–1926), 1886–1902 Generalintendant der Königlichen Schauspiele, Berlin.
- 54 „Neue Preußische Zeitung“ (Kreuz-Zeitung), Berlin, vom 20. 5. 1902, o. Jg. Nr. 230 AA.
- 55 Ernst von Wildenbruch „Das heilige Lachen“, Märchenschwank in 6 Bildern, Auff. vom 16. 2. 1892.
- 56 William Shakespeare „Der Kaufmann von Venedig“, Auff. vom 27. 12. 1890.
- 57 S. Anm. 51.
- 58 Roderich Benedix (1811–1873), Bühnenautor.
- 59 Th. Fontane, Plaudereien über Theater, Zwanzig Jahre Königliches Schauspielhaus (1870–1890), Neue, vermehrte Ausgabe, besorgt von seinen Söhnen Theodor und Friedrich, Berlin 1926, S. 570.
- 60 C II, S. 455, Auff. vom 16. 2. 1887.
- 61 Ein einziges Mal, am 29. 1. 1893, hat Paula Conrad diese Rolle für eine erkrankte Kollegin spielen dürfen. Kritiken gibt es davon nicht, da es sich um keine Neueinstudierung handelte.
- 62 Brief Hochbergs an den Kaiser vom 29. 5. 1888, Deutsches Zentralarchiv Merseburg, H. A. Rep. 119, neu C 41.
- 63 Alle Kontraksänderungen und Vertragsabschlüsse mußten dem Kaiser unterbreitet werden, eine Handhabung, die im Grunde pro forma erfolgte, da der Monarch sich auf die Entscheidungsfähigkeit seiner Intendanten verließ.
- 64 Paul Schlenther (1854–1916), Schriftsteller, Theaterkritiker, 1883–84 Redakteur an der „Deutschen Literatur-Zeitung“, 1886–1898 Schauspielkritiker und Leiter der Sonntags-Beilage der „Vossischen Zeitung“, 1898–1910 Direktor des Hofburgtheaters in Wien, 1910–1916 Kritiker am „Berliner Tageblatt“. Mitbegründer der „Freien Bühne“, Berlin.
- 65 Th. Fontane, Briefe an die Freunde, Letzte Auslese, hrsg. von Friedrich Fontane und Hermann Fricke, Berlin 1943, 2. Bd. An Paul Schlenther, aus Krummhübel vom August 1890 (Entwurf).
- 66 Otto Brahm (1856–1912), Schriftsteller, Theaterkritiker, Theaterleiter, Mitbegründer der „Freien Bühne“, Berlin.
- 67 S. Anm. 46, An Otto Brahm vom 23. 6. 1882.
- 68 Th. Fontane, Briefe, 2. Sammlung, 2. Bd. Berlin 1910, An Paul Schlenther vom 10. 2. 1886.
- 69 Th. Fontane, Briefe, 2. Sammlung, 2. Bd. Berlin 1910, An Paul Schlenther vom 10. 2. 1886.
- 70 Th. Fontane, Briefe, 2. Sammlung, 2. Bd. Berlin 1910, An Paul Schlenther vom 10. 2. 1886.
- 71 Th. Fontane, Briefe, 2. Sammlung, 2. Bd. Berlin 1910, An Paul Schlenther vom 10. 2. 1886.
- 72 Ebenda, An Friedrich Stephany vom 16. 4. 1886.
- 73 Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam, Abschrift, An Paula Conrad vom 26. 12. 1881.
- 74 Fontane-Archiv, An Paula Conrad ca. 1882, Abschrift.
- 75 Fontane-Archiv, An Paula Conrad vom 31. 12. 1888, Original im Gerhart-Hauptmann-Archiv, Radebeul.
- 76 Fontane-Archiv, An Paula Conrad vom 2. 1. 1891, Abschrift.
- 77 Paul Heyse (1830–1914), Schriftsteller, Dramatiker.
- 78 Erich Petzet (Hrsg.), Der Briefwechsel von Theodor Fontane und Paul Heyse, Berlin 1929, An Paul Heyse vom 27. 1. 1889. „Weltuntergang“, Volksschauspiel in fünf Akten von Paul Heyse.
- 79 C I, S. 65, Auff. vom 30. 9. 1871.
- 80 S. Anm. 10, II. Bd., S. 193, An Martha Fontane vom 13. 4. 1889.
- 81 Ebenda, S. 196, An Martha Fontane vom 16. 4. 1889.
- 82 C II, S. 605, Auff. vom 5. 3. 1889.
- 83 Brief Fontanes an Paula Conrad vom (Freitag) März 1889, Original: Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin Dahlem. Clara Meyer (1848–1922), Schauspielerin. Maximilian Ludwig (1847–1906), Schauspieler. Arthur Vollmer (1849–1927), Schauspieler.
- 84 C II, S. 605, Auff. vom 19. 3. 1889.
- 85 C II, S. 605, Auff. vom 19. 3. 1889.

- 86 S. Anm. 46, An Paul Schlenther vom 28. 8. 1888.  
 87 S. Anm. 68, An Paul Schlenther vom 4. 12. 1889.  
 88 S. Anm. 65, An Georg Friedlaender, Mitte Oktober 1892 (Entwurf).  
 89 S. Anm. 65, An Georg Friedlaender, Mitte Oktober 1892 (Entwurf).  
 90 S. Anm. 65, An Paul Schlenther vom 18. 10. 1892.  
 91 Th. Fontane, Briefe an Georg Friedlaender, hrsg. von Kurt Schreinert, Heidelberg 1954, vom 26. 9. 1892.  
 92 Fontane, Briefe an Friedlaender vom 29. 12. 1892.  
 93 Fontane, Briefe an Friedlaender vom 2. 12. 1892.  
 94 Fontane, Briefe an Friedlaender vom 2. 12. 1892.  
 95 Fontane, Briefe an Friedlaender vom 9. 12. 1890.  
 96 Fontane, Briefe an Friedlaender vom 27. 12. 1893.  
 97 S. Anm. 46, An Paul Schlenther vom 10. 1. 1892.  
 98 S. Anm. 46, An Paul Schlenther vom 26. 11. 1892.  
 99 S. Anm. 46.  
 100 S. Anm. 65, An Paula Schlenther-Conrad vom 26. 2. 1893.  
 101 Adalbert Matkowsky (1858-1909), Schauspieler.  
 102 S. Anm. 83.  
 103 Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam, Abschrift, An Paula Conrad vom 2. 1. 1891.  
 104 S. Anm. 68, An August von der Heyden vom 2. 3. 1892.  
 105 Ebenda, Marie Kahle-Keßler (1844-1896), Schauspielerin.  
 106 Julius Bab, Adalbert Matkowsky, Eine Heldensage, Berlin 1932, S. 128.  
 107 S. Anm. 65, An das Deutsche Theater vom 16. 11. 1893.  
 108 S. Anm. 65.  
 109 S. Anm. 68, An Paul und Paula Schlenther vom 6. 12. 1894.  
 110 S. Anm. 68, An Paula Schlenther-Conrad vom 12. 4. 1895.  
 111 S. Anm. 65, An Karl Holle vom 18. 10. 1896.  
 112 S. Anm. 46, An Paul Schlenther vom 27. 10. 1896.  
 113 Ebenda, an Paul Schlenther vom 3. 3. 1897.  
 114 S. Anm. 10, II. Bd., S. 336, An seine Frau vom 12. 9. 1898.  
 115 Ebenda, S. 339, An seine Frau vom 17. 9. 1898.  
 116 Th. Fontane, Von dreißig bis achtzig, Sein Leben in seinen Briefen, hrsg. von Hans-Heinrich Reuter, Leipzig 1959, S. 493 f.  
 117 S. Anm. 91, An Georg Friedlaender vom 5. 1. 1898.  
 118 S. Anm. 34.  
 119 S. Anm. 10, II. Bd., S. 80/81, An seine Frau vom 30. 8. 1883. Heinrich Laube (1806-1884), Schriftsteller, Theaterleiter, Direktor des Burgtheaters in Wien (1849-1867), Leitung des Leipziger Stadttheaters (1869-1870), Direktor des Wiener Stadttheaters (1871-1879).  
 120 S. Anm. 68, An Friedrich Stephany vom 21. 2. 1893.  
 121 Georg Hirschfeld in: Otto Brahm, Briefe und Erinnerungen mitgeteilt von Georg Hirschfeld, Berlin 1925, S. 161.  
 122 Victorien Sardou (1831-1908), französischer Bühnenautor.  
 123 S. Anm. 66.  
 124 Else Lehmann (1866-1940), Schauspielerin.  
 125 Oscar Sauer (1856-1918), Schauspieler.  
 126 Albert Bassermann (1867-1952), Schauspieler.  
 127 Rudolf Rittner (1869-1943), Schauspieler.  
 128 Eckart von Naso, Ich liebe das Leben, Hamburg 1953, S. 288.  
 129 S. Anm. 59, S. 541. Klara Ziegler, s. Anm. 12. Theodor Döring, s. Anm. 51.  
 130 Th. Fontane, Die Poggenpuhls, Sämtliche Werke, Bd. 4, München 1959, S. 326 f.

## Mitteilungen

### Zum 100. Geburtstag Rainer Maria Rilkes (4. Dezember 1975)

Die „Vossische Zeitung“ veröffentlichte 1932 einen bisher unbekanntem Brief Rilkes, der sich bei Theodor Fontane für die lobende Besprechung seiner Gedichtsammlung (1896) bedankte: „Hochverehrter Herr, der Beifall, den Sie meinem Buche „Larenopfer“ zollen, bereitet mir große und innige Freude, zumal er von Ihnen, verehrter Meister kommt. Nur muß ich einen Irrtum beseitigen. Sie haben, hochwerrter Herr, durch meinen zweiten Vornamen verleitet, in mir eine Dame gesehen, dies ist nun nicht der Fall — ich bin *männlichen* Geschlechts und hoffe mich auch im Leben stets männlich im besten Sinne des Wortes zu betätigen.

Nehmen Sie, verehrter Meister, nochmals meinen ergebensten Dank für Ihre freundlichen Worte und gewähren Sie mir das Bewußtsein, mich Ihrer Gewogenheit erfreuen zu dürfen. Dieses Bewußtsein beglückt mich, Rainer Maria Rilke.“ [Zeitungs-Ausschnitt-Sammlung des Fontane-Archivs.]

### Letzte Meldung

Das Reichsarchiv Kopenhagen übersandte dem Fontane-Archiv unter Bezugnahme auf den Beitrag von Dr. Christel Laufer im Heft 20 „Der handschriftliche Nachlaß Theodor Fontanes“ mit Genehmigung des Ministeriums für Kultur des Königreiches Dänemark drei Briefe Theodor Fontanes an seine Frau, die aus dem vermißten Potsdamer Verlagerungsbestand 1943 bis 1947 stammen.

Herr Theo Nietzsche, Hamburg, schenkte dem Fontane-Archiv vier unveröffentlichte Briefe des Dichters an Emilie und Friedrich Fontane sowie an Dr. Ernst Heilborn.

Freiherr Max-Ulrich von Stoltzenberg, Schleswig, offerierte dem Leiter des Fontane-Archivs 41 Katalogkästen mit ca. 25 000 das Werk des Dichters erschließenden Zetteln und übergab eine Ausgabe von „Effi Briest“, die Georg Friedlaender am 19. X. 1895 von Theodor Fontane geschenkt bekam.

**Neuerwerbungen und -Erscheinungen folgen im Heft 23.**

### Inhaltsverzeichnis Heft 22

Theodor Fontane: Zwei unveröffentlichte Briefe . . . . .	401
Dr. Joachim Biener: Alfred Kerr und Theodor Fontane . . . . .	402
E. M. Volkov: Fontane in der russischen und sowjetischen Kritik . . . . .	416
Manfred Gill: Theodor Fontanes Aufenthalte in Letschin . . . . .	430
Bernd Rühle: Der junge Gerhart Hauptmann und seine Beziehungen zur literarischen Welt seiner Zeit . . . . .	438
Dr. Renate Hoyer: Theodor Fontane und Paula Conrad . . . . .	454
Mitteilungen . . . . .	479

**Herausgeber:** Theodor-Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek, (DDR 15) Potsdam, Dortustraße 30/34. Postfach 59. Telefon 47 51, App. 133 (Leiter), 120 (Mitarbeiterin), 129 (Fontane-Zimmer). Chefredakteur: Joachim Schobeß, Leiter des Fontane-Archivs. Satz und Druck: VEB Druckerei Babelsberg. Genehmigt unter Lizenz 1634 des Presseamtes beim Vorsitzenden des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik. EVP in der DDR 2,- Mark.  
I/16/10 663

**Redaktion:** Paul Conrad, Nationalpreisträger Gotthard Erler, Joachim Göbel, Dr. Joachim Krueger, Dr. habil. Hans-Heinrich Reuter, Bibliotheksrat Joachim Schobeß, Dr. Christa Schultze, Dr. Hans-Erich Teitge. Alle Zahlungen bitten wir zu richten an Konto-Nr. 414 beim Postscheckamt Berlin (PSCHA), 1086 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek.

**Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Fontane-Archivs der Deutschen Staatsbibliothek.**