

# **Digitales Brandenburg**

**hosted by Universitätsbibliothek Potsdam**

## **Fontane-Blätter**

**Kreis der Freunde Theodor Fontanes**

**Berlin, 1965**

Heft 27 (1978)

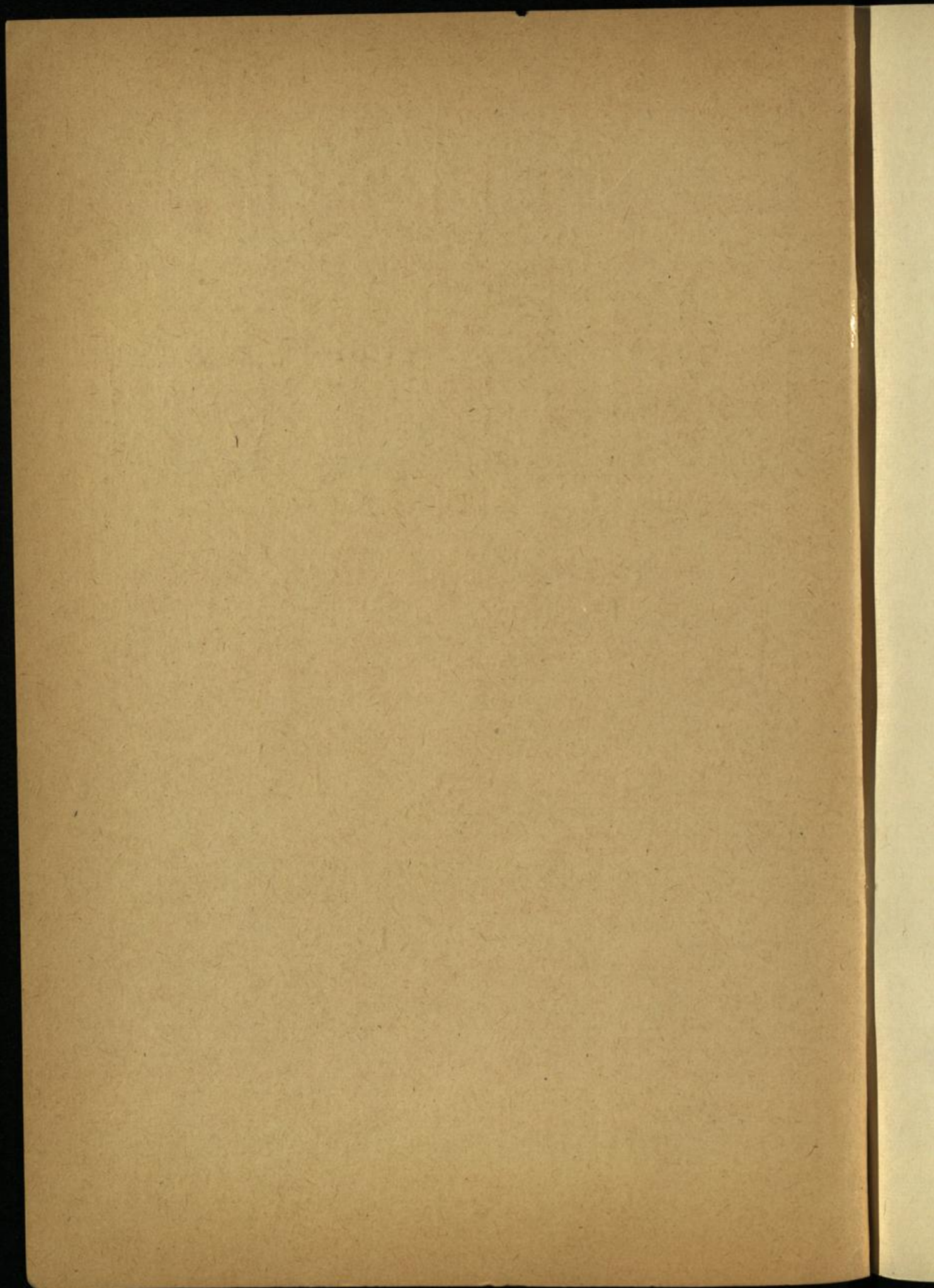
**urn:nbn:de:kobv:517-vlib-196**

# Fontane Blätter

---

1978

Band 4, Heft 3  
(Heft 27 der Gesamtreihe)  
Artikel-Nr. 31782



1978

Band 4, Heft 3  
(Heft 27  
der Gesamtreihe)  
Artikel-Nr. 31782

# Fontane Blätter

## Inhaltsverzeichnis Heft 27

Dr. Sonja Wüsten: Zu kunstkritischen Schriften Fontanes . . . . .	174
Dr. Joachim Krueger: Der Tunnel über der Spree und sein Einfluß auf Theodor Fontane . . . . .	201
Dr. Karsten Jessen: Theodor Fontane und Dänemark . . . . .	226
<i>Buchbesprechung:</i>	
Carin Liesenhoff: „Fontane und das literarische Leben seiner Zeit.“ Eine literatursoziologische Studie. Bonn: Bouvier Verl. Herbert Grundmann 1976. (Rezensent: Dr. Joachim Krueger.)	246
Aus der Arbeit des Theodor-Fontane-Archivs . . . . .	250
Mitteilungen . . . . .	259

## Zu kunstkritischen Schriften Fontanes

Im vierten Kapitel der an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1975 verteidigten Dissertation zum Thema „Theodor Fontanes Verhältnis zu den historischen Denkmälern“ wurde die Beziehung des Dichters zur damals zeitgenössischen bildenden Kunst untersucht. Dieses Kapitel wird im folgenden mitgeteilt. Da es sich um einen in sich relativ geschlossenen Abschnitt handelt, waren nur geringfügige Kürzungen und Umstellungen erforderlich. Er wurde in der Hoffnung ausgewählt, damit Impulse für weitere genauere Erforschung dieser noch kaum bearbeiteten Thematik zu geben. Die bisher dazu veröffentlichten Beiträge, auch die spezielleren von Walter Vogt<sup>1</sup> und Rudolf Fürst,<sup>2</sup> konnten sich nur auf die Kenntnis eines Teiles der Schriften Fontanes zur bildenden Kunst stützen. Daraus mußten sich Einengungen und auch Fehldeutungen ergeben. Die Möglichkeit, bestimmte Entwicklungslinien, die sich in Fontanes Gedanken zur bildenden Kunst abzeichnen, zu erkennen und im Detail zu verfolgen, bietet sich erst, seit mit der Herausgabe der beiden Bände „Aufsätze zur bildenden Kunst“ in der Gesamtausgabe der Werke Fontanes der Nymphenburger Verlagshandlung München ein umfangreiches Quellenmaterial gesammelt vorliegt.

Diese Möglichkeit wurde in der vorliegenden Arbeit bei weitem nicht ausgeschöpft, weil die Untersuchungen sich vorzugsweise auf jene Gedanken Fontanes zur zeitgenössischen bildenden Kunst beschränken mußten, deren Kenntnis sich als notwendige Voraussetzung zum tieferen Verständnis seiner Äußerungen zu historischen Werken der Architektur und bildenden Kunst erwies, zu den Kirchen, Schlössern, Burgen, Herrenhäusern mit ihren Gemälden, Skulpturen usw., die damals größtenteils bereits als Denkmale anerkannt waren.

Zwischen Fontanes literaturtheoretischen Beiträgen, seinen Kunstkritiken und seinen Denkmalsbeschreibungen bestehen enge Zusammenhänge. Sie ergeben sich aus seiner Auffassung vom Realismus und äußern sich in übereinstimmenden Fragestellungen und Interpretationen. In seinen dichtungstheoretischen wie in seinen kunstkritischen Darlegungen stehen immer wieder Fragen nach dem Wesen der Kunst, nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischem Abbild, von Stoff und künstlerischer Gestaltung, dem Schönen und dem Häßlichen im Mittelpunkt des Interesses.

In Kenntnis der Zusammenhänge zwischen Fontanes Literatur- und Kunstkritiken hat Walter Vogt bereits in seinem Aufsatz „Fontane und die bildende Kunst“ verschiedene Hinweise auf Literaturkritisches, vor allem den „Causerien“ entnommen, mit aufgeführt.

Auch im folgenden wird versucht, Parallelen, die sich zwischen Fontanes dichtungstheoretischen Überlegungen und seinen Beiträgen zur Bau- und Bildkunst abzeichnen, durch Hinweise auf literaturkritische Äußerungen aufzuzeigen.

Die uns heute vorliegenden Materialien vermitteln ein differenziertes Bild von der Beziehung, die Fontane zum damals zeitgenössischen bildkünstlerischen Schaffen hatte, in der auch Gegensätzliches nicht fehlte.

Viele Beiträge Fontanes verraten Unsicherheit in der Bewertung und Interpretation von Bildkunstwerken, Kriterien der Literaturkritik wurden vielfach ohne die Besonderheiten der bildenden Kunst hinlänglich zu berücksichtigen, übertragen, Qualitätsunterschiede wurden teilweise nicht empfunden. Daneben enthält das gleiche Material eine ganze Reihe von Äußerungen, die ein sehr feines Qualitätsempfinden beweisen und die zeigen, daß er in der Lage war, spezifische Probleme der bildkünstlerischen Gestaltung zu erfassen und richtig zu beurteilen. Er erweist sich in seinen **Ausstellungsbesprechungen bei der Beurteilung und Interpretation menschlicher Bezüge innerhalb eines Bildkunstwerkes als scharfer Beobachter und Kritiker, so empfindlich in bezug auf Emotionen, die nicht überzeugen, wie in bezug auf Inkonsequenzen und Ungereimtheiten im dargestellten Handlungszusammenhang.** Seine vielfach vom Literarischen hergeleiteten Bewertungsmaßstäbe sind zwar oft nicht ausreichend, um Bildkunstwerke in ihrer gesamten Wirksamkeit zu erfassen, aber sie führen doch – insbesondere in der literarisch konzipierten Bildkunst des 19. Jahrhunderts – zu gültigen Teilerkenntnissen. Auf ein feines Gefühl für die Spezifik der bildenden Kunst deutet die Tatsache, daß Fontane einen so besonderen, seiner Zeit vorausseilenden Künstler, wie Karl Blechen, zu würdigen wußte, daß er Menzels Eigenart und Wollen verstand und die Bedeutung von Max Liebermann erkannte.

Der Hinweis von Helmuth Nürnberger auf Fontanes Laientum auf dem Gebiet der bildenden Kunst ist berechtigt. Es tritt u. a. bei der stilistischen Zuordnung historischer Kunstwerke mehrfach zutage. Hier fehlten ihm die kunsthistorischen Kenntnisse. Bei der Bewertung zeitgenössischer Bildkunstwerke erweist sich die Grenze zwischen Laientum und kunstwissenschaftlichem Fachurteil im allgemeinen als fließender. Fehlte Fontane einerseits eine kunsthistorische Ausbildung und Übung in der Betrachtung von Bildkunstwerken, so hatte er doch andererseits dem durchschnittlichen Laien und auch dem reinen Theoretiker eines voraus: Er war selbst Künstler, sein Kunstsinn war durch eigene Erfahrung geschult. Wenn Ziele und Wege in der Literatur und in der bildenden Kunst auch unterschiedlich sind, so führen doch durch eigenes künstlerisches Schaffen auf einem Gebiet gewonnene Einsichten vielfach auch zum besseren Verständnis anderer Kunstzweige. Und Helmuth Nürnberger geht zu weit, indem er Fontane eine eigentliche Anlage zur Beurteilung von Bildkunstwerken abspricht.<sup>3</sup>

Der Unterschied zwischen der Bewertung zeitgenössischer Werke der bildenden Kunst durch die Fachleute und Fontanes Kunstkritiken ist tatsächlich oft nicht so gravierend.

Unsicherheiten und Irrtümer finden sich in der Bewertung zeitgenössischer Bildkunstwerke auch bei den bedeutendsten und anerkanntesten

Kunsthistorikern. Sie sind eine normale Erscheinung. Qualitätsunterschiede in der Malerei, die heute klar überschaubar sind, waren es damals noch nicht. Die Maßstäbe, nach denen historische Bildkunstwerke beurteilt wurden, reichten zur Beurteilung neu entstandener Werke oft nicht aus, zumal die Malerei im 19. Jahrhundert eine rasche und dynamische Entwicklung erfahren hat. Daß Fontane qualitative Unterschiede zwischen Malern wie William Turner, Eduard Hildebrandt und Oswald Achenbach, um einige Beispiele zu nennen, damals bei weitem nicht so klar erkannt hat, wie sie sich aus heutiger Sicht darstellen, bietet deshalb keinen hinlänglichen Grund, sein Qualitätsempfinden für Werke der bildenden Kunst generell infrage zu stellen.

Für die Bewertung zeitgenössischer Bildkunstwerke bedurfte es auch neuer Maßstäbe, die sich jedoch erst allmählich herausbildeten. Diese Problematik wurde weder in den Beiträgen von Fürst und Vogt noch in Nürnbergers Einschätzung genügend berücksichtigt.

#### *Naturalismus und Realismus*

Das Schöne und das Häßliche — Naturwahrheit und künstlerische Wahrheit

In Fontanes dichtungstheoretischen Äußerungen spielt die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus eine verhältnismäßig bedeutende Rolle. Fontane hat sich damit in verschiedenen Lebensaltern wiederholt befaßt, und im Wandel seines Urteils spiegelt sich die Entwicklung seiner künstlerisch-ästhetischen Vorstellungen und seines Geschichts- und Menschenbildes.

Der Begriff Naturalismus findet auch in seinen Kunstkritiken der sechziger Jahre vielfach Verwendung, hat hier aber eine andere Bedeutung als in seinen späteren dichtungstheoretischen Darlegungen. Der Unterschied ergibt sich aus dem Gegenstande selbst. Die Gemälde, deren „Naturalismus“ er — er bezeichnet ihn auch als mißverstandenen Realismus — in den Berliner Ausstellungsrezensionen kritisierte, haben einen anderen Charakter als der europäische Naturalismus der achtziger Jahre, Gegenstand vieler literaturkritischer Beiträge Fontanes. Jener stellte eine relativ geschlossene historische Erscheinung dar, die als Reaktion auf die Kunstentwicklung in den siebziger Jahren und im Zusammenhang mit den sich verschärfenden sozialen Widersprüchen zu sehen ist. Es war eine Kunst, die protestieren wollte und deren sozialer Protest sich in vielen Werken bis zur sozialen Anklage steigerte. Bei den von Fontane besprochenen Genre-, Historien-, Porträt- und Landschaftsdarstellungen in den sechziger Jahren handelt es sich um Bildwerke von herkömmlicher Thematik, sozialanklägerische Aspekte fanden darin keinen Niederschlag.

Die Historienmaler Karl Becker (1820—1900), Wilhelm von Camphausen (1818—1885), Maksymilian Piotrowsky (1813—1875) und Karl von Piloty (1826—1886), die Genremaler Wilhelm Gentz (1822—1890) und Friedrich Kraus (1826—1894), die Landschaftsmaler Stanislaus Graf von Kalckreuth

(1820–1894), August Wilhelm Leu (1819–1897) und Oswald Achenbach (1827–1905) waren charakteristische Repräsentanten dieser Malerei, deren Werke Fontane wiederholt besprochen hat. In ihrem Bemühen um exakte Wiedergabe des Gegenständlichen folgten diese Maler der Kunst der dreißiger und vierziger Jahre. Der Inhalt der Genre- und Historienbilder war vielfach konservativ. Der Hang zum Theatralischen und zur aufwendigeren reicheren Dekoration, der, gemessen an der realistischen Bildkunst der vorangegangenen Jahrzehnte, viele Werke dieser Künstler kennzeichnet, entsprach dem Geschmack eines zu Geld gekommenen Bürgertums. Künstlerisch handelt es sich größtenteils um relativ schwache Leistungen. Fontane hat die künstlerischen Schwächen vieler in den Berliner Ausstellungen gezeigten Arbeiten oft sehr genau erfaßt. Den damals gebräuchlichen Begriff Naturalismus verwendet er hier im Sinne einer Kunstauffassung, deren alleiniges Ziel die genaue Nachbildung der äußeren Erscheinung der Wirklichkeit war. Er grenzt seine Realismusvorstellungen davon ab und sucht sie in der Relation zu diesem Naturalismus genauer zu bestimmen.

Diese Auseinandersetzungen sind aufschlußreich im Hinblick auf die Entwicklung, die Fontanes Realismusvorstellungen in den sechziger Jahren genommen haben.

Verschiedene 1856 verfaßte englische Kunstberichte befinden sich in Übereinstimmung mit der dichtungstheoretischen Konzeption, die Fontane in dem 1853 veröffentlichten Aufsatz „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“<sup>4</sup> fixiert hat. Er bekannte sich darin zu einer Kunst, die den Stoff der Wirklichkeit des Lebens entnimmt: „Der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja, noch mehr: *er ist die Kunst.*“ Zugleich wendet er sich gegen das „nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten... Aber es ist noch nicht allzu lange her, daß man (namentlich in der Malerei) *Misere* mit Realismus verwechselte und bei Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, oder gar bei Produktion jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dg. m.) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben. Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall.“ Er betrachtet die Wirklichkeit als „Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größern Ganzen, ist noch kein Kunstwerk.“

In dieser frühen Äußerung wird Fontanes realistische Position sichtbar. Gleichzeitig zeichnen sich hier aber auch die Grenzen ab, die seinem Realismusbegriff damals noch gezogen waren. Einerseits verteidigt er die ideellen Aufgaben der Kunst, die Aufgabe des Künstlers, aus der Wirklichkeit absichtsvoll auszuwählen, zu interpretieren, zu gestalten. Er wendet sich gegen ein mechanisches Abbilden der Wirklichkeit. Zum anderen zeigt sich aber auch die Tendenz, bestimmte Daseinsbereiche auszuklammern oder doch zu idealisieren.



In den erwähnten englischen Kunstberichten verlangt er ein Abbild der Wirklichkeit, aber unter Verzicht auf die rohe Wirklichkeit. Die Beschreibung der Genrebilder „Der blinde Fiedler“ und „Das Dorf-fest“ von David Wilkie sind charakteristische Beispiele dafür: „Wir haben in diesen nicht leicht zu überschätzenden Arbeiten die Wirklichkeit ohne Roheit, wir haben den Hauch des Idealen ohne Einbuße an Wahrheit, wir haben schlichte, leibhaftige Menschen, aber wir haben sie in Sonntagsstimmung und in verklärender Freude. Nicht die gewöhnliche häusliche Verrichtung, nicht das Gleichgültige und platt Alltägliche tritt uns entgegen, das nur durch Schärfe der Auffassung uns frappiert, sondern das innerste heiligste Leben des Volkes offenbart sich vor unseren Blicken. Eine Fülle von Gemüt erschließt sich vor uns, und die Heiterkeit, die über uns kommt, ist eine geweihte wie die Heiterkeit des Bildes selbst.“<sup>5</sup>

Fontane vertritt damit eine Kunstauffassung, deren Bemühen um die Wahrung humanistischer Werte noch stark mit Idealisierungstendenzen vermischt ist. Es wird eine spätrömantische Welt mit ihrer realistischen Treue und menschlichen Wärme und Schlichtheit aber auch mit ihrem Hang zur Idylle bejaht. Das einfache Volk erscheint in dieser Welt herausgelöst aus der harten Wirklichkeit des Alltags in einer lebenswürdigen sauberen Sonntags- oder Feiertagsatmosphäre. Neben dem Einfluß dichtungstheoretischer Konzeptionen wirken bei der Beurteilung von Bildkunstwerken auch klassizistische und romantische bildkünstlerische Ideale noch nach.

Eine kaum verhüllte Forderung nach Idealisierung der Realität erhebt Fontane 1856 in der Rezension des Bildes „Marie Antoinettes Abschied von ihrem Sohn“ von Edward Matthew Ward. Er wirft dem Maler vor, er hätte bei der Darstellung der Mitglieder des Revolutionskomitees nach der Seite des Häßlichen übertrieben. Man wisse zwar, daß es Gesindel war, ob es aber solcher Abhub gewesen, sei zweifelhaft, zumindest hätte der Künstler die Pflicht gehabt, zu mäßigen, zu dämpfen.<sup>6</sup> D. h., es wurde dem Künstler anheimgestellt, die Wirklichkeit zu idealisieren, wenn er damit der Häßlichkeit entgehen kann. Die Rezension spiegelt zugleich den engen Zusammenhang zwischen Fontanes politisch-weltanschaulicher Haltung und seinen Kunstinterpretationen. In der Ausdeutung der französischen Revolution zeigt sich dieselbe Anlehnung an konservative Deutungen wie in seinem Gedicht „Ein Ball in Paris“, das 1850 entstand. Robespierre wird darin als „Hyänen-mensch“ und Marat als „Tyrann“ charakterisiert, für den das Messer der Charlotte Cordais noch zu rein gewesen sei.

Die ausgesprochenen Idealisierungstendenzen treten in den Kunstkritiken der sechziger Jahre bereits zurück. Die künstlerischen Erfahrungen, die Fontane durch die Arbeit an den englischen und schottischen Reisebeschreibungen und an den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ gewonnen hatte, führten zu gesicherteren Kunsturteilen.

Das erhellt der Vergleich der Besprechung des Bildes von Ward mit Fontanes Ausführungen zu einem Gemälde von Maksymilian Piotrowsky

zum gleichen Thema. Der Beitrag erschien 1864, das Gemälde ist betitelt: „Der eingekerkerten Marie-Antoinette wird der Dauphin entrissen.“ Auch hier wendet Fontane sich gegen die Häßlichkeit in der Darstellung der Revolutionäre, rät dem Künstler aber nicht wie 1856 Mäßigung an, sondern sucht ihm eine Verzerrung der Wahrheit nachzuweisen. Er schreibt, die Hergänge wären zum Teil pathologisch gewesen, aber wie verrannt die Revolutionäre auch gewesen seien, sie hätten doch unter dem Einfluß einer Idee gestanden „... und diese Idee, phrasenhaft oder nicht, drückte ihnen einen gewissen Stempel auf. Es war ein Irrlicht, was aus ihnen leuchtete, *aber es leuchtete doch*; es war ein *Geistiges* da, das ihre Häßlichkeit verschönte, ihrem Fanatismus momentan eine Weihe lieh.“ Die Interpretation weist auf jene Wandlungen, die sich in den Geschichtsvorstellungen Fontanes in den sechziger Jahren trotz der konservativen Bindungen bereits andeuten. Gemessen an den vielfach extrem schwankenden, von Stimmungen beeinflussten geschichtlichen Vorstellungen der Krisenjahre nach dem Scheitern der Revolution von 1848, ist sein Urteil sachlicher, kritischer, kenntnisreicher. Aus dieser gereiften Erkenntnis heraus, ist er nicht mehr bereit, alle Vorgänge der französischen Revolution in Bausch und Bogen zu verurteilen.

Die Revolutionäre werden nicht mehr als bloßes Gesindel bezeichnet, das man um der Kunst willen milder zeichnen müsse, sondern sie werden als Vertreter einer Idee angesehen, die er zwar nicht billigt, deren Verkündern er aber subjektiv positives Wollen und Wahrheit der Empfindungen zugesteht. Parallel dazu sind auch seine künstlerisch-ästhetischen Ansprüche differenzierter geworden. Die Wirklichkeit als Gegenstand der Kunst wird jetzt als Einheit von Schönem und Häßlichem begriffen und nicht mehr unter dem Aspekt einer Auswahl, die auf den vollständigen Verzicht der Wiedergabe des Häßlichen gerichtet ist.

Darin deuten sich bereits Vorstellungen an, die Fontane in den literaturkritischen Betrachtungen über Zola und Turgenjew zu Beginn der achtziger Jahre formuliert hat. Im einem Brief vom 14. Juni 1883 schreibt er an seine Frau über Zolas „La fortune des Rougon“: „So ist das Leben nicht, und wenn es so wäre, so müßte der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden. Aber dies ‚erst schaffen‘ ist gar nicht nötig, die Schönheit ist *da*, man muß nur ein Auge dafür haben oder es wenigstens nicht absichtlich verschließen. Der *echte* Realismus wird auch immer schönheitsvoll sein, denn das Schöne, Gott sei Dank, gehört dem Leben gerade so gut an wie das Häßliche. Vielleicht ist es noch nicht einmal erwiesen, daß das Häßliche präponderiert.“<sup>8</sup>

In ähnlicher Weise äußert er sich 1883 in einem Brief an seine Tochter. Sich mit Turgenjew vergleichend vermerkt er, daß seine eigene Schreibweise von zwei Dingen frei wäre, „von Übertreibungen überhaupt und vor allem von Übertreibungen nach der Seite des Häßlichen hin. Ich bin kein Pessimist, gehe dem Traurigen nicht nach, befließige mich vielmehr, alles in jenen Verhältnissen und Prozentsätzen zu belassen, die das Leben selbst seinen Erscheinungen gibt.“<sup>9</sup>

D. h., die Wiedergabe des Häßlichen wird nicht, wie in dem Aufsatz von 1853, ausgeklammert; Fontane wendet sich jedoch gegen die Vorherrschaft des Häßlichen. Die Wirklichkeit gilt ihm in jedem Falle auch als Quelle der Schönheit, und er verlangt von der Kunst, daß sie nicht nur die Schattenseiten sondern auch die Lichtseiten des menschlichen Daseins erfaßt und wiedergibt. Das Häßliche soll nicht idealisiert aber relativiert, dem Schönen untergeordnet werden. Dieser Gedanke der Einordnung der Details in ein Ganzes, in dem das menschlich Schöne herausgestellt bleibt, liegt seiner immer wieder erhobenen Forderung nach „poetischer Verklärung“ der Wirklichkeit im Kunstwerk zugrunde.

In der Abgrenzung seines Realismusbegriffes in der bildenden Kunst von zeitgleichen anderen Realismusauffassungen, verlangt er von der bildenden Kunst, sie solle sich an der Natur orientieren, die Wirklichkeit wiedergeben, aber nicht mechanisch abbilden. Die damals weit verbreitete Anerkennung einer „Naturwahrheit“ — gemeint ist eine lediglich exakte Wiedergabe der äußeren Erscheinung der Wirklichkeit — als alleiniges Kriterium einer realistischen Bildkunst, bezeichnet Fontane als mißverstandenen Realismus oder Naturalismus. Die Termini wechseln mehrfach, ihr Sinn ergibt sich jedoch aus dem jeweiligen Zusammenhang. Er verlangt vom Künstler eine tiefere Wahrheit, die vor allem das Gute und Schöne im Leben mit sieht. „Alle vorgeblichen Realisten“, schreibt er, würden den Fehler machen, daß sie alles mit gleicher Wichtigkeit behandeln.<sup>10</sup> Sie würden nur die „äußerliche Wahrheit der Dinge“ gelten lassen, man müsse in der Kunst „so lange suchen, bis man die Wahrheit findet, die paßt.“<sup>11</sup>

Einen nahezu programmatischen Charakter hinsichtlich der Abgrenzung seines Realismusbegriffes vom „Naturalismus“ in der bildenden Kunst hat sein Beitrag über den Tiermaler Teutwart Schmitson in „Männer der Zeit“ (1862). Er charakterisiert den Naturalismus darin als mechanisches Abbilden mit einer gleichrangigen Behandlung von Wesentlichem und Unwesentlichem. Ein wichtiges Merkmal des Realismus hingegen wäre eine absichtsvolle Auswahl und die Konzentration auf Wesentliches: „Schmitson ist Realist, doch nicht ein solcher, der die Natur in jeder zufälligen Erscheinung als für die künstlerische Darstellung geeignet ansieht; ebensowenig erkennt er die bloße Korrektheit, die sogenannte Naturwahrheit als Ziel seines Strebens. Die äußerliche Wahrheit ist ihm nur Bedingung: Konzentrierung eines Natureindrucks und Darstellung desselben mit Hinweglassung zufälliger Nebendinge, das ist der Realismus, den er vertritt. Realismus, nicht Naturalismus; eine ideale Wirklichkeit, aber nichts Idealisierendes weder in Form noch Farbe.“<sup>12</sup>

Bloße Naturwahrheit, Verzicht auf absichtsvolle, gestaltende Umformung durch den Künstler, Herausstellen des Häßlichen, Mangel an emotionaler Kraft und menschlicher Wärme, das sind für Fontane Merkmale jenes Naturalismus in der bildenden Kunst der sechziger Jahre, mit dem er sich immer wieder kritisch auseinandersetzt. Er fordert eine künstlerische Wahrheit, bei der der Künstler aus der Wirklichkeit auswählt, reduziert

oder überhöht, das Häßliche poetisch verklärt und damit an emotionaler Kraft und Menschlichkeit gewinnt.

### *Originalität und Wahrheit der Empfindung*

Fontanes Schönheitsvorstellungen in der bildenden Kunst, wie sie sich aus vielen einzelnen Äußerungen ergeben, sind, wenn auch nicht ganz ohne Widersprüche, immer wieder mit der Forderung nach Echtheit und Wahrheit verbunden. In der Frühzeit ergaben sich dabei, wie aus dem vorangegangenen ersichtlich, durch die Forderung, das Häßliche als Kunstgegenstand zu meiden, mitunter Diskrepanzen. Sie vermindern sich jedoch in späteren Jahren. Die Kategorie des Wahren gewinnt wachsende Bedeutung. Sie wird im Sinne der künstlerischen Wahrheit, im Sinne der Echtheit und Originalität und im Sinne der Wahrheit der Empfindung verstanden und provoziert Fontanes Auseinandersetzung mit dem Eklektizismus in der bildenden Kunst. Seine Haltung dazu wurde mit zunehmendem Alter kritischer. Die Kritik galt allgemein anerkannten Kunstidealen, von denen er sich nicht vollständig zu lösen vermochte, aber um sie überhaupt und so weitgehend wie er infrage stellen zu können, bedurfte es des Mutes, sich über gültige Tabus hinwegzusetzen. Wie schwierig dieser Prozeß war, zeigt sich am deutlichsten in seinen Bemerkungen zur zeitgenössischen Architektur, in der der Eklektizismus am meisten verbreitet war.

Wie seine Zeitgenossen betrachtete er zunächst die Nachbildung historischer Stile in der Baukunst als legitimes künstlerisches Anliegen seiner Zeit.

In dem Kapitel über Karl Friedrich Schinkel in den „Wanderungen“ schreibt er dazu: „Der Eklektizismus – der heutzutage in allen Künsten, am meisten aber in der Baukunst vorherrscht und der, weil er beständig zu Prüfung und Vergleich auffordert, auch die kritische Begabung weit über alles andre hinaus ausbildet – der Eklektizismus, sag' ich, mußte schließlich notwendig dabei ankommen, unter dem Verschiedenen, das sich ihm darbot, das Einfachere, das Stil- und Gesetzwollere, vor allem das Ausbildungsfähigere zu adoptieren. Wenn Schinkel nicht dabei anlangte, so würde doch die Wiederbelebung der Gotik, natürlich vom Kirchenbau abgesehen, immer nur eine gotische Episode geschaffen haben. Schinkel hat uns vor dieser Episode bewahrt.“<sup>13</sup>

Der Abschnitt ist in mehrerlei Hinsicht aufschlußreich. Zunächst dadurch, daß Fontane neue Möglichkeiten der Kunstentwicklung im Eklektizismus sieht. In der Nachbildung der historischen Stile, die ihr gründliches Studium voraussetzt, sieht er offensichtlich die Basis für die Entwicklung einer hohen künstlerischen Kritikfähigkeit. Fontane folgt damit damals verbreiteten Vorstellungen. Darüber hinaus weist der oben wiedergegebene Text, wie überhaupt das gesamte Schinkel-Kapitel, auf Fontanes positives Verhältnis zum Klassizismus. Zu Beginn der sechziger Jahre finden sich bei Fontane noch Äußerungen zugunsten neugotischer Bauwerke. Sie sind in den Aufsätzen über den berühmten englischen

Neugotiker Sir Gilbert Scott und über Sir Charles Barry — beide 1862 in „Männer der Zeit“ veröffentlicht — enthalten. In dem Aufsatz über Sir Charles Barry verteidigt er die Neuen Parlamentshäuser in London gegen ihre Kritiker und preist die Schönheit der baulichen Anlagen.<sup>14</sup> Daß er sein Urteil im Laufe der Jahre korrigiert hat, zeigen seine Notizen in einem italienischen Reisetagebuch von 1875. Beim Anblick des Mailänder Domes erinnerte er sich an die Parlamentshäuser und schreibt über Dom und Parlamentshäuser: „Colossalität, ungeheurer Detail-Reichthum, aber keine volle künstlerische Einheit, hier und dort Geschmackloses.“<sup>14a</sup>

Das Problem des Eklektizismus berührt er auch in seinen Bemerkungen über die italienische Renaissancearchitektur, die an Wert für ihn verliert, nachdem er festgestellt hatte, daß so viele Bauwerke gleicher Art existieren und man auch in seiner Zeit diesen Stil nachzubilden versteht. Hier erweist er sich, trotz der zum Ausdruck kommenden Bedenken gegen das Eklektische, ganz als Kind seines Jahrhunderts. D. h., der Qualitätsunterschied zwischen der originalen Renaissancearchitektur und der Nachbildung des 19. Jahrhunderts wurde nicht empfunden, die lern- und lehrbaren Stilmerkmale gaben den Ausschlag für die Beurteilung. Sehr deutlich hat er den Unterschied zwischen Original und Nachbildung jedoch bei der Villenarchitektur gesehen, die er im IV. Bande der „Wanderungen“ in dem Kapitel über die Schiffsreise auf der Spree beschreibt. Über diese mehr oder minder erbärmlichen Nachahmungen, in denen er zugleich ein Symbol des verachteten Bourgeoisgeistes, des Geistes der Neureichen erblickte, machte er sich lustig: „Eingesprenkelt in diese Meiler und Eiswerke, die auf weithin die Ufer beherrschen und ihnen den Charakter geben, präsentierten sich auch Villenanlagen, die in allen erdenklichen Spielarten, namentlich im italienischen und englischen Kastellstil, zu uns sprachen. Dicke und schlanke Flachtürme, mit Pfeilern, Sims und Balustrade. Alles in allem ein wunderbarer Anblick, der, nach mehr als einer Seite hin, zu denken gibt. Geflissentlich an den unübertroffenen Vorbildern Schinkels und seiner Schule vorübergehend, wie sie die Villenstraßen des Tiergartens aufweisen, gefällt sich der Bourgeois unserer östlichen Stadtreviere darin, seinen ‚Donjon‘, und, wenn es sein kann, selbst seinen ‚Belfroi‘ zu haben. Und dieser Schiefheit des Gedankens entspricht die Ausführung, die er erfährt.“<sup>15</sup>

Einige Passagen über den gotischen Kirchenbau in „Aus den Tagen der Okkupation“ enthüllen Gedanken, die weit über die damals allgemein verbreiteten Architekturauffassungen in die Zukunft hinausweisen. Er wendet sich darin nicht allein dagegen, einem speziellen historischen Baustil eine absolute Verehrung zukommen zu lassen, sondern löst sich auch von der Vorstellung der Wiederholbarkeit historischer Baukunst. Er erkennt, daß das Vermögen gotische Dome zu bauen an eine bestimmte historische Epoche gebunden war und stellt den Werken der Vergangenheit große Leistungen des Ingenieurbaus und der Technik als Ausdruck der eigenen Zeit gegenüber.

„Jede Epoche zeigt eine gewisse Kraftentfaltung; auch die unsre leistet ihr Großes, und zwar derart, daß wir *das* Große, das Allgemeingut der Zeit ist, auch aus der Hand der Kleinen hervorgehen sehen. Darin blieben sich die Zeiten gleich, und wie jeder heutige Durchschnittsingenieur, ohne daß wir ihn sonderlich bewundern, nach voraufgegangenem großen Vorbild, einen Tunnel oder eine Tubularbrücke, eine Riesenlokomotive oder eine Rigibahn bauen kann, so konnten, nach *ihren* Vorbildern, die Durchschnittsleute von damals gotische Dome bauen... Unser bestes ist die *Tradition*. Geht sie verloren, kommt ein Moment, wo wir in diesem und jenem nicht mehr auf den Schultern vieler Voraufgegangener stehen, so empfinden wir uns klein geworden. Aber an anderer Stelle sind wir um ebensoviel gewachsen.“<sup>16</sup>

Das ist eine unromantische Sicht, frei von der Illusion der Wiedererweckung mittelalterlicher Kunst wird der Verlust großer Traditionen als bedauerliche Tatsache vermerkt, der Blick aber zugleich nach vorn gerichtet.

Gegen den Eklektizismus in der Malerei hat Fontane sich bereits 1852 ausgesprochen. Als er die zeitgenössische Malerei im Genter Museum sah und die Schwäche dieser Werke im Vergleich zur alten niederländischen Malerei empfand, fragte er sich, ob seine Zeit denn wirklich nur „Nachahmungstalent“ habe.<sup>17</sup>

Besonders kritisch beurteilte er die Versuche, den Stil früher Meister in der Malerei zu imitieren. Über die Fresken von Cimabue im Dom von Pisa schreibt er dazu in seinen „Erinnerungen“: „Immer wieder interessiren mich diese Schöpfungen, die noch den Zauber des Naiven, eines großen Wollens bei unzureichendem Können haben, aufs höchste. Sie aber nachzuahmen, scheint mir ebenso verwerflich, wie wenn ein ausgezeichnete Schriftsteller im Dienstmädchenstil schreiben wollte, bloß weil er sehr richtig erkannt hat, daß Dienstmädchenbriefe in ihrer unortographischen Natürlichkeit viel anziehender zu sein pflegen als der bestgeschriebene Durchschnittsbrief.“<sup>18</sup>

Mit zunehmendem Alter hat sich seine Aversion gegen den Eklektizismus verstärkt. In einem Brief an Friedlaender vom 26. Juni 1869 schreibt er über die Berliner Kunstgewerbeausstellung: „Mich interessirt nur *wirklich* Neues, was etwas ganz Kleines sein kann, ein Handschuhknopf oder eine Nadel um den Schlips fest zu stecken. In der ganzen Ausstellung, so weit sie zu einem Nicht-Fachmann spricht, ist auch nicht eine neue Sache; alles Nachahmung, *comme toujours*.“<sup>19</sup>

Die Bedeutung, die Fontane der Wahrheit der Empfindung in der bildenden Kunst beimaß, zeigt sich in seinen sensiblen Reaktionen auf falsches Pathos und Sentimentales, insbesondere in der Menschendarstellung. Seine Besprechungen von Genre- und Historienbildern und von zeitgenössischen Werken mit religiöser Thematik enthalten zahlreiche Beispiele. Je anspruchsvoller die Thematik war, um so kritischer prüfte er den Wahrheitsgehalt. Werke mit religiöser Thematik waren deshalb vorzugsweise Gegenstand seiner Kritik.

Ihm war bewußt, daß der Wertunterschied zwischen den alten und den zeitgenössischen religiösen Darstellungen nicht allein aus verschiedenem künstlerischen Vermögen resultierte, sondern aus den veränderten Verhältnissen der aufgeklärten Bürger seiner Zeit zur Religion, ihrer Glaubensunfähigkeit, aus dem Mangel an Wahrheit der Empfindung in diesem Genre der Malerei herrührte. In einer Besprechung von Werken Eduard Gebhards, die in der Berliner Kunstausstellung von 1874 zu sehen waren, erklärt Fontane die mangelhafte Überzeugungskraft der in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder geschaffenen biblischen Gestalten mit dem Wandel der Zeiten. Er schreibt, daß Darstellungen, die einst glaubwürdig waren, nicht in die Gegenwart transponiert werden könnten ohne diese Glaubwürdigkeit einzubüßen, weil das Leben selbst, die Ansprüche und Vorstellungen der Menschen sich geändert hätten.<sup>20</sup>

Seine Kritik scheute auch vor so berühmten Bildern, wie der 1876 von Böcklin geschaffenen „Kreuzabnahme“ nicht zurück. Fontanes Fähigkeit, menschliche Verhaltensweisen und Bezüge zu erfassen und zu deuten gab dabei den Ausschlag. Er hat dem Gemälde insgesamt seine Bewunderung nicht versagt. Im Detail lobte er die Schönheit der Landschaft und vor allem die Ausdruckskraft der um den Leichnam gruppierten Figuren, Joseph von Arimathia, Petrus und Maria. Die herbe Christusfigur, er vergleicht sie mit einer eckigen mittelalterlichen Holzskulptur, fand weniger seine Zustimmung. Seine berechtigte Kritik galt aber vornehmlich der zweiten Figurengruppe, Johannes und Maria-Magdalena, deren Hang zur Sentimentalität ihm nicht verborgen blieb.<sup>21</sup>

Auf der gleichen Ausstellung begegnete er einem Bilde von Gabriel Max „Der Christuskopf auf dem Schweißstuch der Veronika“. Im Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit diesem Bild steht die Frage nach der Wahrheit der Empfindung. Er hat sein Urteil nicht auf Anhieb gefunden, sondern sich erst allmählich herangearbeitet und seine ursprüngliche Meinung korrigiert. Dies Vorgehen, das die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung erhellt, läßt sich in Fontanes Bildbesprechungen mehrfach nachweisen. Als er das Gemälde von Gabriel Max zum erstenmal sah, fühlte er sich zwar befremdet unbefriedigt, hielt die Lösung aber doch für möglich. Bei der zweiten Begegnung mit diesem Bilde fällt sein Urteil ungleich härter aus, er kennzeichnet es als sentimental, als ein Bildwerk, das die Welt bald vergessen würde: „Es war eine Andacht vor falschen Göttern. Die Lüge läuft schnell, aber die Wahrheit holt sie ein.“<sup>22</sup>

Abschließend schreibt er über beide Bilder: „Und das ist der Unterschied zwischen dem Christuskopfe Gabriel Max' und der Kreuzabnahme Böcklins. Der eine, weil er es konnte, stand treu zu seinem Gegenstande, der andere, weil er mußte, kokettierte damit; jener schuf, dieser künstelte.“<sup>22a</sup>

### *Stoff und künstlerische Gestaltung*

Der enge Zusammenhang der Entwicklung der künstlerischen Vorstellungen Fontanes mit der Entwicklung seines Geschichts- und Menschenbildes zeigt sich auch in der spezielleren Frage der Beurteilung des Stofflichen in der Relation zur künstlerischen Gestaltung der Bildkunstwerke. Diese Problematik hat er vielfach bei der Rezension von Historienbildern aufgegriffen.

Dem Verzicht auf die Behandlung der nach der offiziellen Geschichtsschreibung bedeutsamsten historischen Stoffe in den „Wanderungen“ entspricht eine auffällige Skepsis gegenüber den großen Historienbildern in Fontanes Ausstellungsrezensionen in den sechziger und siebziger Jahren. Diese Skepsis ist nicht von Anbeginn dagewesen, sie verdichtet sich mit der Entwicklung seines kritischen Vermögens und weitet sich zu einer von der Frühzeit verschiedenen Bewertung des Stofflichen in der Kunst überhaupt.

Fontane hat zwar schon 1852 die belgische Malerschule im Vergleich zur deutschen gelobt, sie hätte, auf das Historienbild verzichtend ihre Kräfte besser einzuschätzen gewußt und es folglich zu größerer technischer Meisterschaft gebracht.<sup>23</sup> Solche Überlegungen sind jedoch in den nachfolgenden Jahren durch das gesteigerte Interesse an historischen Stoffen zurückgedrängt worden. 1857 dominiert bei Fontane, entsprechend den zeitüblichen Vorstellungen, das Interesse an den offiziell bedeutsamen Geschichtsstoffen. In einem Bericht über die Londoner Kunstausstellung 1857 ist es so vordergründig, daß ihm der Versuch, große Historienbilder zu schaffen, selbst dann etwas gilt, wenn die Aufgabe nicht bewältigt wurde. Er verlangt die großformatige Darstellung bedeutender historischer Themen. Die „Vollkommenheiten im Kleinen“ genügen ihm nicht mehr, „der bloße Anlauf, um über den Berg zu kommen“ bedeutet ihm mehr, als „der graziöseste Sprung über den Maulwurfshügel“.<sup>24</sup>

In der 1862 veröffentlichten Menzel-Biographie würdigt er ausschließlich den Maler der friderizianischen Epoche: „Diejenigen seiner Arbeiten, die andere Wege einschlagen und nicht anklingen an ‚*Fridericus Rex*, unser König und Herr‘, sind etwas Fremdes und erscheinen fast wie Hindernisse oder Unterbrechungen in seinem Entwicklungsgange, wie groß das Talent und namentlich die originelle Auffassung sein mag, die diesen Arbeiten zugrunde liegt.“<sup>25</sup>

Diese Äußerungen weisen einerseits auf die Entwicklung des Historismus, der in den fünfziger Jahren seinen Siegeszug begann, aber sie weisen auch auf Fontanes Annäherung an offizielle konservative Bestrebungen. Zur selben Zeit künden sich jedoch auch schon Ansätze zu weniger herkömmlichen Betrachtungsweisen an. In einer 1860 in „Das Vaterland“ veröffentlichten Rezension der Berliner Kunstausstellung beurteilt er die Gestaltung historischer Stoffe differenzierter als 1857. Die Wahl bedeutender Geschichtsthemen ist für ihn zwar immer noch ein wesentliches Kriterium der Wertung, gleichzeitig rät er aber den Malern, wenn die Voraussetzungen zur Bewältigung solcher Themen fehlen, bescheidenere



Aufgaben zu suchen: „Eine Kaulbachsche ‚Hunnenschlacht‘ wird um ihres großen innerlichen Gehaltes willen immer unendlich höher stehen als eine Rauferei zwischen französischen Voltigeurs und pommerscher Landwehr; aber manche Kraft, die scheitern würde, wenn sie auf Kaulbachs oder Cornelius' Wege wandeln wollte, würde ausreichen für eine Episode aus der Leipziger Schlacht.“<sup>26</sup> D. h., im Gegensatz zu 1857 fordert er die Darstellung bedeutender historischer Themen nun nicht mehr um jeden Preis.

Fontane beginnt, trotz seiner Vorliebe für Historisches, sehr bald das künstlerisch Fragwürdige, Hohlheit und leeres Pathos der Historienmalerei seiner Zeit, die zugleich die offizielle Kunst repräsentierte, zu erkennen. Kriterium seiner Wertung wird dabei immer mehr die künstlerische Bewältigung der Thematik. In späteren Jahren, im Zusammenhang mit der Herausbildung seiner kritischen Haltung zum preußischen Staat, verbreitert sich der Abstand zwischen der zeitüblichen Beurteilung der Historienmalerei und Fontanes Gedanken dazu. Im Gegensatz zur offiziellen Kunst gewinnt bei ihm das Interesse an bescheideneren Stoffen, kleineren Formaten, am Intimen aber künstlerisch Bewältigten mehr und mehr den Vorrang.

Diese Entwicklung kündigt sich bereits in dem Bericht über die Historienmalerei in der Berliner Kunstausstellung von 1862 an. Er vermerkt, daß der bedeutende Stoff künstlerische Mängel nicht ausgleichen könne und sieht in dem Anspruch, mit dem das großformatige Historienbild auftritt, eine besondere Gefahr, weil das Vermögen der Künstler nur selten ausreiche, diese Aufgabe zu bewältigen. Er zöge deshalb die bescheidenere Form des historischen Genres diesen ungelösten großformatigen Historienbildern vor.<sup>27</sup>

Mit dieser Orientierung auf eine begrenztere Aufgabenstellung und eine vollkommeneren Lösung greift Fontane erneut Gedanken auf, die im Ansatz schon in seinen Betrachtungen über die Kunstausstellung in Gent 1852 eine Rolle gespielt haben und erweitert sie, indem er das Kriterium der technischen Meisterschaft durch das umfassendere der künstlerischen Bewältigung ersetzt.

In einer zwei Jahre später veröffentlichten Besprechung von Arbeiten Karl Beckers schreibt er, es täte nichts zur Sache, daß er nicht die höchsten Aufgaben lösen würde: „Die Lösung ‚höchster Aufgaben‘ spielt überhaupt nur eine Rolle im Phrasenprogramm derjenigen, die persönlich am allerwenigsten in der Lage sind, mit ‚höchsten Aufgaben‘ je ins Reine zu kommen. Wer sich aber darauf versteht, versteht auch gemeinhin die Kunst, die Kleineren gelten zu lassen.“<sup>28</sup> Diese Haltung entspricht seinen literarischen Bemühungen. Er hat sich mehrfach zur Relation von Groß und Klein in seinem Werk geäußert. „Das Nebensächliche, so viel ist richtig, gilt nichts, wenn es bloß nebensächlich ist, wenn nichts drin steckt. Steckt aber was drin, dann ist es die Hauptsache, denn es gibt einem dann immer das eigentlich Menschliche.“<sup>29</sup> Als seine Frau sich über seine Kleinmalerei beklagt hatte, schrieb er: „Ich behandle das Kleine mit derselben Liebe wie das Große, weil ich den Unterschied

zwischen klein und groß nicht recht gelten lasse; treff ich aber wirklich mal auf Großes, so bin ich ganz kurz. Das Große spricht für sich selbst; es bedarf keiner künstlerischen Behandlung, um zu wirken.“ In dieser Vorliebe für das Kleine liegt Beschränkung, Verzicht, aber auch Gewinn. Der Verzicht resultiert auch daraus, daß er in der damaligen preußisch-deutschen Wirklichkeit kaum große menscheitsbewegende Gedanken, Gefühle und Handlungen zu finden vermochte. Er bezeichnete sich in demselben Brief als „Lausedichter; zum Teil sogar aus Passion; aber doch auch wegen Abwesenheit des Löwen.“<sup>30</sup>

Gleichzeitig war es ihm durch diesen Verzicht, durch diese Beschränkung möglich, im Kleinen und Alltäglichen das humanistische Menschenbild zu wahren, das im staatlichen Leben, im offiziellen Geschehen für ihn nicht mehr erkennbar war.

Die gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland nach 1848 war auch nicht der Boden, auf dem eine große Historienmalerei gedeihen konnte oder überhaupt eine Malerei, die weit gespannte nationale Anliegen zum Ausdruck bringt. Das fühlte Fontane genauso, wie die Tatsache, daß die Malerei eines Peter Cornelius, den er fähig hielt, höhere Ideen zu gestalten, in einer zurückliegenden Epoche ihre Wurzeln hatte.

Die Erfahrungen, die Fontane in den sechziger Jahren in der Auseinandersetzung mit Problemen der bildenden Kunst gewann, haben seine Gedanken und Vorstellungen über die Bedeutung des Stofflichen in seiner Relation zur künstlerischen Gestaltung in der Literatur sicherlich mit geformt. Theoretisch hat er sich damit vor allem in den achtziger Jahren, gedrängt durch die Probleme des eigenen literarischen Schaffens, befaßt. In dem Entwurf „Hans und Grete“ (vermutlich 1884) schreibt er: „Es gelten für die erzählende Kunst dieselben Gesetze wie für die bildende Kunst und zwischen der Darstellung in Worten und in Farben ist kein Unterschied. Es kommt nicht darauf an, daß ein Napoleon in der einen Schlacht, ein Meeressturm, ein Finster Aarhorn gemalt wird, ein Bauer der pflügt, eine Bucht am Tegler See, eine Kuppe der Müggels[-] oder Kranichsberge hat denselben Anspruch. Die Kunst der Darstellung, ihre Wahrheit und Lebendigkeit ist das allein Entscheidende. Kann man seinem Werke den Zauber des stofflich Neuen mit auf den Weg geben, so wird freilich das Anziehende des Kunstwerks noch wachsen, namentlich den Kreis erweitern der sich hingezogen fühlt, aber für den eigentlichen Kenner wird dies nur einen geringen Unterschied abgeben, so gering, daß er neben der *geringsten Überlegenheit* an darstellender Kraft, an Kunst, immer verschwindet. Es gibt nichts so Kleines und Alltägliches, das nicht, durch künstlerische Behandlung geadelt, dem größten aber ungenügend behandelten Stoff überlegen wäre.“<sup>31</sup>

Das Zitat belegt die Akzentverschiebungen, die sich hinsichtlich der Relation zwischen Stofflichem und künstlerischer Gestaltung auch in Fontanes dichtungstheoretischen Auffassungen vollzogen haben, und es weist auf die Bedeutung, die die Beschäftigung mit der bildenden Kunst für seine literarische Entwicklung tatsächlich gehabt haben muß. Verwandte Gedankengänge im Vergleich zwischen bildender Kunst und

Literatur finden sich auch in einem Brief vom 13. April 1880 an seine Frau. Er beklagt sich darin über das Unvermögen der Kunstphilosophen, Fragen der künstlerischen Gestaltung zu beurteilen, sie würden in der Dichtung wie in der Malerei immer nur den gedanklichen Inhalt werten, der in der Regel nicht die Hauptsache wäre, es käme vielmehr auf das ‚gestalten‘ an.<sup>32</sup> Obwohl Fontane der künstlerischen Gestaltung mit zunehmendem Alter wachsende Bedeutung beimaß, war er kein Verfechter oder Vorläufer des *l'art pour l'art*. Solche Proteste gegen den ‚gedanklichen Inhalt‘ können nur aus den damaligen Zeitverhältnissen heraus verstanden werden, als Protest gegen den verlogenen Moralismus in der Kunsttheorie.

In den siebziger Jahren verstärkt sich Fontanes kritische Sicht der zeitgenössischen Historienmalerei. Am 7. August 1875 schreibt er aus Ragaz an seine Frau: „Die einzige Kunst, die unsre Historienmaler in nur allzu vielen Fällen üben, besteht darin, daß sie die Tat gleichsam zu entnerven und das natürlich gegebene in seinem Zauber zu entzaubern verstehen.“<sup>33</sup>

Gemessen an der offiziellen Anerkennung, die dem Historienmaler Anton von Werner zuteil wurde, und auch im Vergleich mit den Kritiken von Ludwig Pietsch an Werken von Anton von Werner, ist die kühle Zurückhaltung, mit der Fontane die Bilder dieses Malers behandelt, auffällig. Wie fragwürdig ihm die Persönlichkeit wie die Kunst erschien, geht aus verschiedenen Briefen hervor. In einem Brief an Karl Zöllner vom 2. Dezember 1883 erwähnt er eine Kontroverse zwischen Karl Frenzel und Anton von Werner und vermerkt dazu u. a.: „... ob seine Bilder aber besser sind als Frenzels Bücher ist doch noch sehr die Frage.“<sup>34</sup> In einem Brief an seine Tochter vom 13. Mai 1889 vergleicht er die Stellung von Werners mit der Lola Montez. Selbst die Minister müßten mit ihm rechnen und würden „den Duckungsprozeß, zu dem sie nicht bloß berechtigt sondern verpflichtet wären, unterlassen oder doch sehr modeln.“<sup>35</sup> Die Entwicklung der Fontaneschen Geschichtsvorstellungen, die zu immer schärferer Kritik am preußischen Staat geführt hat, hat seine Haltung gegenüber dieser von Anton von Werner betriebenen offiziellen Kunst zweifellos wesentlich beeinflusst.

Aufschlußreich im Hinblick auf Fontanes Bewertung historischer Stoffe und darüber hinaus überhaupt der bedeutenden Themen in der bildenden Kunst ist ein Vergleich zwischen der Menzelbiographie vom Jahre 1861 und seinem zum achtzigsten Geburtstag Menzels 1895 verfaßten Aufsatz. Während er sich in der frühen Arbeit ausschließlich mit Menzels historischen Themen befaßte, geht er 1895, nach Würdigung der Verdienste des Malers der preußischen Geschichte, auf jene Werke ein, die Menzel ohne Auftrag gemalt hatte. Die Art und Weise seines Berichtes zeigt, daß er sie zumindest als gleichbedeutend ansieht. Sowohl die Stellung, die er diesen Werken im Menzelschen Gesamtschaffen einräumt als auch die Einfühlung, mit der er den künstlerischen Absichten Menzels im Detail nachgeht, sind bemerkenswert. „Und so haben wir uns denn daran gewöhnt“, schreibt er, „Menzel, mehr oder weniger

ausschließlich, als einen Verherrlicher unserer preußischen Geschichte, der vergangenen wie der gegenwärtigen, aufzufassen. Aber neben diesem Menzel, der gäng und geben Auffassung ist immer ein zweiter, in vielen Stücken durchaus anderer Menzel einhergeschritten, der, einer von außenher als Wunsch, Auftrag, Forderung an ihn herantretenden Stoffwelt durchaus abgewandt, in sich selbst gestellten, rein künstlerischen Aufgaben, in der Erfindung immer neuer Techniken und zugleich in der Lösung immer neuer Probleme sein Ideal fand.<sup>36</sup> Der Aufsatz enthält auch noch eine in anderem Zusammenhang interessante Bemerkung. Fontane schreibt, er wisse nicht, woran es läge, aber die Werke mit wilhelminischer Thematik wären weniger volkstümlich als die mit friderizianischer. Der Gedanke an Fontanes mehrfach geübte Konfrontation von Alt- und Neupreußischem liegt nahe und findet schließlich in der Wertung der menschlichen Haltung Menzels unmißverständlichen Ausdruck. Das „Marchandieren“ sei ihm fremd gewesen, und er distanziert ihn damit vom bürgerlichen Wesen, das für Fontane hervorstechendste Merkmal der neupreußischen Epoche. Menzel sei ein Mann der Pflichttreue, des Fleißes, des Mutes, loyal „allem Utopistischen abgeneigt ist er doch zugleich durch und durch ein Mann der Freiheit und als ein solcher immer da zu finden, wo von alter Zeit her die richtigen Preußen, die Leute von festem Rückrat, gestanden haben.“<sup>37</sup> Damit weist Fontane auf jene von ihm wiederholt als altpreußisch bezeichnete vorbildliche Gesinnung. Die Bezugnahme wird durch die nachfolgende Parallele zur Haltung des alten Generals von der Marwitz noch unterstrichen.

In demselben Aufsatz würdigt Fontane jenes Bild Menzels, das die Wirklichkeit der Arbeiter darstellt, das „Eisenwalzwerk“. Er betrachtet es nicht allein als ein den friderizianischen und wilhelminischen Menzelbildern ebenbürtiges Werk, sondern als eine im Grunde darüber hinausgehende Leistung. Er bezeichnet es als „eines seiner merkwürdigsten und epochemachendsten Bilder: ‚Moderne Zyklopen‘ auch (und wie mir scheinen will, richtiger) die ‚Schmiede‘ betitelt. Denn was in dem hier in Rede stehenden Bilde gegeben ist und unser lebhaftestes Interesse weckt, ist, weit über die Menschen als solche hinaus, das Tun dieser Menschen und der Ort, an dem sie tätig sind.“<sup>38</sup>

Die Rezension ist im gleichen Jahre geschrieben als Fontane in seinem Brief an James Morrison bekannte „Die neue bessere Welt fängt erst beim vierten Stande an“, und es ist sicher kein Zufall, daß er in Übereinstimmung mit der positiven Besprechung der Hauptmannschen „Weber“ nun auch ein Werk der bildenden Kunst, bei dem die Fabrikarbeiter im Mittelpunkt des Interesses stehen, als „epochemachendes“ Werk besonders hervorhebt.

Die Mehrheit der in den Ausstellungen gezeigten konventionellen Darstellungen hat ihn hingegen kaum noch berührt. In einem Brief an Friedlaender, ebenfalls 1895, bekennt er, daß die von den deutschen Malern ausgestellten Bilder „wie gewöhnlich, vorwiegend langweilig“

seien und führt das auf das Fehlen der Freiheit zurück. „Eh wir nicht volle Freiheit haben, haben wir nicht volle Kunst.“<sup>39</sup>

Die Wandlungen, die Fontanes Vorstellungen hinsichtlich der Bedeutung des Stofflichen erfahren haben, spiegeln auch die in zeitlich großen Abständen entstandenen Blechenotizen.<sup>40</sup> In den ersten Aufzeichnungen, die als Vorarbeiten für die „Wanderungen“ niedergeschrieben wurden, dominiert das Interesse für das stofflich Bedeutsame, insbesondere für das „Semnonenlager“. Nach der Blechenausstellung von 1882 hat Fontane u. a. Zusammenstellungen von Arbeiten notiert, die er gerne für sich zur Freude in seinem Wohnzimmer hätte, darunter befindet sich keine der vom Stofflichen her bedeutenden Arbeiten, sondern er bevorzugte die kleinen italienischen und märkischen Studien und unter den märkischen Landschaften „Das Walzwerk bei Eberswalde“ und „Blick über Dächer“, Arbeiten, die zu den besten Werken der realistischen deutschen Malerei im 19. Jahrhundert gehören.

### *Spezielle Gestaltungsprobleme*

#### Die Farbe als Ausdrucksmittel der Malerei

Fontane hat sich in der Auseinandersetzung mit Problemen der bildnerischen Gestaltung wiederholt zur Farbe als Ausdrucksmittel der Malerei geäußert. Mit dieser Thematik hat er sich vornehmlich um die Mitte der sechziger Jahre befaßt. Dabei interessierte ihn in erster Linie die Frage, ob die Bedeutung der Farbe für diese Kunstgattung so vorrangig sei, daß die Preisgabe gedanklicher und emotionaler Werte zugunsten gesteigerter Farberlebnisse gerechtfertigt sei. D. h., daß er bestimmte auf eine dekorative Malerei hinzielende Entwicklungstendenzen, wie sie sich in den Berliner Ausstellungen jener Jahre darstellten, sehr deutlich erkannte. Er konnte sich diesen neuen Tendenzen in der Malerei nicht ganz entziehen, das zeigt sich insbesondere in der Besprechung von Gemälden von Karl Becker. Er verteidigt ihn gegen seine Widersacher mit der Bemerkung: „Wie in der Dichtung das bloß Musikalische nicht nur die volle Berechtigung hat, sondern gelegentlich den ganzen Zauber übt (mitunter über alle Macht des Gedankens hinaus) so in der Malerei die *Farbe*. Es handelt sich für Dichter und Maler nur darum, klar zu erkennen, wo der Farbe hier, dem Klange dort die Grenzen gezogen sind. Es läßt sich kein Drama mit bloßem Klang und kein historisches Bild mit bloßer Farbe schaffen; bescheiden sich aber Lyriker und Genremaler, muten sie ihren speziellen Begabungen nicht mehr zu, als diese Begabung leisten kann, so wird es ihnen vergönnt sein innerhalb ihrer Sphäre die liebenswürdigen und dankenswertesten Aufgaben zu lösen.“<sup>41</sup>

In der Interpretation des Bildes „Eine Conseil-Sitzung beim Dogen“ von Becker geht Fontane noch über diese Anerkennung einer Malerei mit bescheidenem gedanklichen Inhalt hinaus und akzeptiert die vollständige Preisgabe des Ideelichen: „Es ist die Arbeit eines ausschließlichen Koloristen, der in der Farbe schwelgt wie ein anderer in Tönen; har-

monische Farbenwirkung ist alles, was erstrebt wird, und das Zusammenklingen der Farben bezaubert hier das Auge, wie der Zusammenklang von Tönen das Ohr entzückt. Der Doge auf diesem Bild wirkt nicht als Doge, sondern als *weiß* und *gelb*." Das Bild würde dadurch wie ein türkischer Teppich wirken, das wäre jedoch nicht zu tadeln: „Wir denken so hoch von der Macht und Berechtigung der *Farbe* in der Malerei, daß wir den bloßen vollen Farbenakkord, das bloße Augenlabial dankbar hinnehmen, und wenn Bürger die Poesie ‚ein schönes Spiel mit Worten‘ nennen durfte, so nennen wir (wenigstens K. Becker gegenüber) die Malerei ‚ein schönes Spiel mit Farben‘.“<sup>42</sup> Die neue Malweise, in der sich schon die Prachtentfaltung der gründerzeitlichen Farbdekoration vorbereitet, muß zeitweilig sehr stark auf Fontane gewirkt haben. Für längere Zeit war eine Kunst, die das Gedankliche dem Dekorativen opfert jedoch nicht geeignet, ihn zu fesseln, denn Fontanes Interesse am Menschlichen war viel zu groß, als daß er ernstlich bereit gewesen wäre, die Gestaltung menschlichen Erlebens als wesentlichstes Anliegen der Kunst für die Malerei zu bestreiten bzw. es auf elementare dekorative Erlebnisse zu reduzieren. Und so überrascht es denn auch nicht, daß er in dem Kapitel über die koloristischen Bemühungen in der Landschaftsmalerei den Wert dieser neuen Bestrebungen infrage stellt oder ihnen doch nur eine vorübergehende Bedeutung beimißt.

Bei der Besprechung späterer Arbeiten von Becker wie auch anderer Maler verweist Fontane zwar wiederholt auf farbige Werte, befaßt sich aber vorrangig wieder mit dem Ausdruck der dargestellten Figuren, der Beziehung der Figuren zueinander und zum Raum, d. h. mit jenen inhaltlichen Fragen, die sein eigentlichstes Anliegen waren und die er von seinem eigenen Metier her auch am besten beurteilen konnte. Wie wenig er tatsächlich bereit war, auf das Gegenständliche in der Malerei zu verzichten, zeigt sich vor allem in der Begegnung mit einer Kunst, die sich, im Unterschied zu Beckers Malerei, wirklich vom Gegenständlichen zu lösen beginnt, das Spätwerk William Turners. Die frühen Äußerungen über Turner sollen hier, da Fontane sie vor diesen Auseinandersetzungen mit dem Kolorismus geschrieben hat, unberücksichtigt bleiben. Aber 1868 geht er in einem Artikel anläßlich des Todes von Eduard Hildebrandt noch einmal auf Turner ein. Er sieht in seinen Bemühungen um die Farbe die Gefahr der Lösung vom Menschlichen, er schreibt, Turner wäre den „Konsequenzen des Farbenrätsel-lösen-wollens“ verfallen und hätte mit den „Drei Männern im feurigen Ofen“, die er selbstverständlich rein als *farbliche* Aufgabe faßte“, abgeschlossen.<sup>43</sup> Das war für Fontane gleichbedeutend mit der Aufgabe des Menschlichen und war deshalb mit seinem Realismusbegriff und seinen Vorstellungen vom Wesen und von den Aufgaben der Kunst unvereinbar. Insgesamt hat jedoch die intensivere Beschäftigung mit Problemen der farbigen Gestaltung in den sechziger Jahren bei Fontane zu einem besseren Verständnis des Wesens der Malerei geführt. Er begann sich in diesen Zusammenhängen auch für alte und neue farbige Raumfas-

sungen zu interessieren, eine Problematik, die bei der Beurteilung historischer Denkmale eine Rolle spielt.

Die Fähigkeit zur differenzierten Bewertung farbiger Probleme zeigt sich in den späteren Blehenotizen und in dem Menzelaufsatz von 1895. 1862 hatte Fontane das Malen besonderer Beleuchtungseffekte nur als Vorarbeit für Bilder wie Menzels „Schlacht bei Hochkirch“ gelten lassen, nunmehr werden Menzels Versuche, verschiedene Arten von Licht wiederzugeben, als besonderes Anliegen des Künstlers verstanden. Die malerische Auffassung dieser Bilder, Menzels Bestrebungen, **Farbe, Licht und Atmosphäre** auf eine neue Art zu geben, bietet Parallelen zu der Entwicklung des Impressionismus in Frankreich. Sicherlich wird Menzel im Gespräch mit dazu beigetragen haben, den Blick Fontanes für solche Fragen zu öffnen.<sup>44</sup>

Fontanes Stellung zum Impressionismus ist jedoch kaum zu beurteilen. Den französischen Impressionismus hat er vermutlich nur aus Zeitungsnotizen gekannt. In Berlin hat sich der Impressionismus erst nach der Jahrhundertwende durchgesetzt, und aus den achtziger und neunziger Jahren sind von Fontane nur noch gelegentliche Äußerungen zur bildenden Kunst überkommen. Es kann daraus zwar entnommen werden, daß er Ausstellungen besuchte, sich für neue Bestrebungen, wie die Worpsweder Malerschule, interessierte, und daß er Liebermann geschätzt hat.<sup>45</sup> Aber abgesehen von den Blechen- und Menzelaufzeichnungen ergibt sich aus diesem Material kein genaueres Bild mehr.

#### *Realismus und Romantik*

Ein Bestandteil des Fontaneschen Realismusbegriffes ist das Romantische, wie er es auffaßte. In seinen Äußerungen zur bildenden Kunst und Architektur sind Einflüsse der Romantik, vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren, noch vielfach nachweisbar. Sie äußern sich in der positiven Bewertung neugotischer **Architektur**, besonders aber in seinen Denkmalbeschreibungen.

Mit der deutschen romantischen Malerei hat Fontane sich, abgesehen von einigen Spätromantikern, wie Eduard Schleich, Eduard Bendemann, Ludwig Richter oder Moritz von Schwind, kaum befaßt. Für die Darstellungen von Richter und Schwind, bei denen sich Romantisches mit biedermeierlich-realistischer Treue und Kleinmalerei verband, hatte Fontane eine Vorliebe, ähnlich wie für die mit der Märchen- und Sagenwelt auf den Bildern und Zeichnungen dieser Künstler vergleichbaren Bemühungen auf literarischem Gebiet um die Sammlung und Wiedererweckung der Volkslieder, Sagen und Märchen. Die Rolle der romantischen Malerei in Fontanes Beiträgen zur bildenden Kunst ergibt sich weitgehend aus dem Charakter, der von ihm rezensierten Ausstellungen. Dort präsentierte sich eine jüngere Künstlergeneration, die sich in ihren Bemühungen um ein neues Wirklichkeitsbild von den romantischen Idealen schon mehr oder minder distanziert hatte. Cornelius und Overbeck, 1860 beide schon über siebzig Jahre alt, gehörten im Grunde einer

vorangegangenen Kunstepoche an, und die Anerkennung, die Fontane Cornelius gezollt hat, galt auch wohl mehr den klassizistischen Zügen in seiner Kunst. In dem kurzen Nachruf anlässlich des Todes von Cornelius am 6. 3. 1867 nennt er ihn den „Altmeister moderner Kunst, der Repräsentant des großen Stils“.<sup>46</sup>

Über die Kunst Overbecks ist eine kritische Bemerkung in Fontanes italienischen Reisenotizen von 1874 enthalten. Er schreibt über ein Porträt des Malers, es sei ihm durch eine unangenehme Häßlichkeit aufgefallen, „in der noch mehr Beschränktheit als Ascese sich aussprach. Wie ledern alle diese Köpfe, neben dem was Tizian, Rafael, Velazquez, van Dyck speziell auf *diesem* Gebiet geleistet haben.“<sup>47</sup>

Mit der literarischen Romantik hat Fontane sich intensiver beschäftigt. Das Romantische, schreibt Fontane in einer Theaterkritik im Oktober 1889, sei seine Lieblingsgattung und der Sieg des Realismus würde die Romantik nicht aus der Welt schaffen, nur die falsche Romantik: „Die Romantik kann nicht aus der Welt geschafft werden, und in einer neuen Gestalt oder vielleicht auch in ihrer alten oder wenig gemodelten wird sie (denn sie verträgt sich sehr gut mit dem Realismus, was man an den *echten* Romantikern studieren kann) aufs neue ihren siegreichen Einzug halten; aber die rechten gläubigen Dichter müssen erst wieder dafür erweckt werden.“<sup>48</sup>

Fontane unterscheidet echte und falsche oder auch Alt- und Neuromantik. Die Altromantik ist für ihn gleichbedeutend mit echter Romantik. Hans-Heinrich Reuter charakterisiert den Fontaneschen Romantikbegriff wie folgt: „Ebenso wie die englische und schottische, wie die dänische und ungarische, sehr anders als die deutsche war sie ihm Ergebnis einer Verschmelzung von *Geschichte* und *Dichtung*. Einzige Voraussetzung dafür war eine historische Patina, durch die Ereignisse der Vergangenheit für die Gegenwart poesiefähig gemacht wurden, Jeanne d'Arc und Maria Stuart waren in diesem Sinne für Fontane (und für Schiller) ebenso ‚romantische‘, d. h. poetische Stoffe wie Hamlet, Wallenstein, oder — ‚ganz zuletzt‘ — Klaus Störtebecker und seine ‚*Likedeeler*‘.“<sup>49</sup>

Den hervorragendsten Vertreter der „echten“ Romantik, der „Altromantik“, sah Fontane in Walter Scott, dessen Schaffen ihn nachhaltig beeinflusst hat. Die Hauptvertreter der deutschen literarischen Romantik hingegen, Arnim, Tieck, Hoffmann, Novalis usw. bezeichnet er als Neuromantiker, mit ihrem Schaffen beginnt er sich in den siebziger Jahren sehr kritisch auseinanderzusetzen. In der Studie über Willibald Alexis (1873) schreibt er: „Die Altromantik, nach der Stellung, die ich zu diesen Dingen einnehme, ist ein Ewiges, das sich nahezu mit dem Begriff des Poetischen deckt; die Neuromantik ist ein Zeitliches, das kommt und geht — wir dürfen bereits sagen, das kam und ging. Die eine ist höchstes und frischestes Leben, die andere zeigt ein hektisches Rot, freilich auch gelegentlich den Zauber davon. Die eine ist ein Geist, die andere ein Spuk; die eine ist aus Phantasie und Wahrheit, die andere aus Überspanntheit und Marotte geboren. Die eine, zwischen



den Glaubensschwestern wählend, geht mit der heiteren Frömmigkeit, die andere mit der dunkeläugigen Mystik.“<sup>50</sup>

Diese Haltung spiegeln auch die 1872 niedergeschriebenen Aufzeichnungen über Achim von Arnims „Die Kronenwächter“. Abgesehen von einzelnen Passagen, die er lobend hervorhebt, kommt er zu dem Schluß: „cui bono?“<sup>51</sup> Fontane lehnt die übersteigerte Religiösität der deutschen Romantik ebenso ab wie ihre Mittelalterschwärmerei. „Schrecklich ist es“ schreibt er, „daß Arnim immer *beten* läßt. Wo wir sagen würden: er hoffte, oder wünschte oder fürchtete, da läßt Arnim seine Personen, namentlich Held und Heldin immer beten.“<sup>52</sup> An anderer Stelle fragt er nach den Kriterien für wirkliche bürgerliche Freiheit, es sei das „*Einstehen für die idealen Güter der Menschheit*.“<sup>53</sup> In der Folge befaßte er sich damit, inwieweit diese Kriterien für das Mittelalter zutreffen: „Die antike Welt und das Mittelalter sind reich an solchen Erscheinungen. Aber das Mittelalter keineswegs *überall*! Wenn W. Alexis uns für das Bürgertum Berlin Coellns von 1440 interessieren will, so tut er unrecht. Wir finden da nur die *häßliche* Seite des Mittelalters: Beschränktheit, Selbstsucht, Fehde um kleine Interessen... Diese rohe Sorte Freiheit... ist etwas Tierisch-Niedrigstehendes, flößt mir gar kein Interesse ein und am allerwenigsten die Sehnsucht: solche Zeit möchte wiederkommen.“<sup>54</sup>

Zwanzig Jahre später schreibt Fontane über Alfred Doves Roman „Caracosa“, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts spielt, der Leser müsse empfinden, „diese Zeit gefällt mir nicht; ich bin froh, daß sie zurückliegt.“<sup>55</sup>

In „Vor dem Sturm“ berührt Fontane das Thema der echten und falschen Romantik in den Kapiteln „Doktor Faulstich“ und „Bei Hansen Grell“. Die falsche Romantik wird durch Dr. Faulstich verkörpert, der für Novalis schwärmt und die „Hymnen der Nacht“ gegen künstlerische Einwände mit dem Hinweis auf das Maß des Glaubens verteidigt: „Es gibt auch eine Romantik des Klassischen aber die wirkliche Wiege und Wurzel alles Romantischen ist eben die Krippe und das Kreuz. In allem Schönsten, was die Schule geschaffen hat, klingt laut und leise dieser Ton, und die Sehnsucht nach dem Kreuz ist ihr Kriterium.“<sup>56</sup> Die Fragwürdigkeit der Gedanken Faulstichs bringt Fontane dem Leser nahe, indem er diese romantische Schwärmerei mit der Persönlichkeit des Dr. Faulstich hart kontrastieren läßt. Er schildert ihn als einen Mann ohne Rückgrat, der der Tat ausweicht, inkonsequent ist, inmitten einer peinlichen Unordnung lebt und sich von der gewöhnlichen, aufdringlichen Sailerswitwe Frau Grieppe beherrschen läßt. Zuletzt charakterisiert Faulstich selbst seine Situation: „...alles Widerspruch und Gegensatz. Was Ihnen Freiheit dünkt, ist Abhängigkeit; wohin ich blicke, Disharmonie: gesucht und nur geduldet, ein Klippschullehrer und ein Champion der Romantik, Frau Grieppe und Novalis.“<sup>57</sup>

Was Fontane unter echter Romantik versteht, verdeutlicht das Gespräch zwischen Hansen Grell und Lewin von Vietzewitz über Hölderlin. Hansen Grell, als Persönlichkeit integre, beispielgebend an Mut, gesteht seine

Vorliebe für die Romantik, für nordische Prinzessinnen und siegreiche Schlangentöter. Die besondere, typisch Fontanesche Romantikauffassung spricht vor allem aus seinen Bemerkungen über die Stimmung: „Es ist jetzt Mode, von Stimmung zu sprechen und von In-Stimmung-Kommen. Aber das In-Stimmung-Kommen bedeutet noch nicht viel. Erst der, der die gekommene Stimmung: das rätselvoll Unbestimmte, das wie Wolken Ziehende, scharf und genau festzuhalten und diesem Festgehaltenen doch zugleich auch wieder seinen zauberischen, im Helldunkel sich bewegenden Schwankezustand zu lassen weiß, erst *der* ist der Meister.“<sup>58</sup>

In Fontanes Schriften zur bildenden Kunst werden seine besonderen Romantikvorstellungen vor allem in seinen Beiträgen zur Landschaftsmalerei wirksam. Die Interpretation von Rudolf Fürst, Fontane hätte dabei im Banne der Romantik gestanden, ist nicht eigentlich zutreffend, denn trotz romantischer Einflüsse liegen den Ansprüchen, die er an die Landschaftsmalerei stellt, doch so gewandelte umgeformte Romantikvorstellungen zugrunde, daß sie als Bestandteil seines Realismusbegriffes verstanden werden müssen.

In den Berliner Gemäldeausstellungen der sechziger Jahre zeichnete sich auch in der Landschaftsmalerei mit Arbeiten von Eduard Hildebrandt, Oswald Achenbach u. a. schon jene Neigungen zu aufwendigen, effektvollen starkfarbigen Dekorationen ab, die in der Gründerzeit zur vollen Entfaltung gelangte. Diese Entwicklung war mit einem Zuwachs an naturalistischer Detailtreue und einem Verlust an emotionaler Aussagekraft verbunden. Fontane geht darauf vor allem in seinem Beitrag „Der Kolorismus in der Landschaftsmalerei“ 1864 ein. Er bevorzugte die Stimmungslandschaften der fünfziger Jahre, in denen noch Romantisches nachklingt, deren emotionale Wirkung aber zumeist stärker war. Andreas Achenbach, besonders seine frühen Arbeiten, Eduard Schleich und Valentin Ruths gehören dieser Richtung an.

Fontane hatte das Thema Kolorismus und Stimmungslandschaften schon in seinen englischen Kunstberichten angeschnitten, die allerdings auch in diesem Bereich noch viel Unsicherheit verraten. In der Rezension der Berliner Ausstellung von 1860 leitet er seinen Bericht über die Landschaftsmalerei mit der Klage über den Verlust an Stimmung ein: „Wenn mich indes mein Auge und meine Empfindung nicht täuschen, so fangen beinahe alle unsere Landschaftsbilder an, das zu verlieren, was vor zehn und zwanzig Jahren ihren höchsten Reiz ausgemacht hat: *Stimmung*.“<sup>59</sup> Der Einfluß Hildebrandts würde durch das Studium von Licht und Farbe der künftigen Landschaftsmalerei zwar zugute kommen, aber die gegenwärtige hätte durch diesen Einfluß doch an Poesie verloren. Einen Verlust an Stimmung stellt er auch bei den älteren Malern fest, er führt ihn darauf zurück, daß sie, was ihnen einst künstlerisches Anliegen war, nun als Geschäft betreiben würden und berührt damit Entwicklungstendenzen, die in den Gründerjahren im Leben und Schaffen von Malern wie Anton von Werner oder Hans Makart scharfe Ausprägung erfuhren.

In dem Bericht über die Berliner Ausstellung von 1862 enthaltene Äußerungen Fontanes zeigen, daß er dennoch kein Verfechter des romantischen Landschaftsbildes war: „Es bleibt ein Dunkel darüber, ob aus dem seelenvollsten Landschaftsbilde die Seele der Natur oder die Seele des Malers zu uns spricht; es bleibt ein Zweifel darüber, ob wir mehr einem vorgefundenen Charakterzuge oder einer hineingetragenen lyrischen Empfindung darin begegnen. Sollen wir persönlichst eine bestimmte Stellung zu dieser Frage einnehmen, so glauben wir allerdings an eine Seele, einen Charakter, eine Stimmung in der Natur, an eine Seele, die der Maler so gut zu verstehen und zu erfassen bemüht sein muß wie der Porträtmaler die Seele dessen, den er zu malen hat.“<sup>60</sup>

Die romantische Landschaft fungiert als Stimmungsträger, Fontane aber verlangt vom Künstler, einer realistischen Konzeption folgend, nicht die Stimmung des Künstlers in die Natur hineinzutransponieren, sondern die Naturstimmung zu erfassen.

Fontanes Vorliebe für Landschaften von Andreas Achenbach, Eduard Schleich, Johann Wilhelm Schirmer oder Valentin Ruths erklären sich ebensowenig wie seine Vorbehalte gegen die Vertreter der neueren koloristischen Richtung aus typisch romantischen Auffassungen. Die von ihm geforderte emotionale Wirksamkeit ist nicht an die Romantik gebunden, die Bedeutung, die er den Stimmungswerten in der Landschaftsmalerei beimißt, erlaubt jedoch Parallelen zu seinen besonderen Romantikvorstellungen, wie er sie etwa in dem Abschnitt „Bei Hansen Grell“ und in anderen literaturtheoretischen Darlegungen zum Ausdruck gebracht hat.

Wenn er zur Landschaftsmalerei bekennt, er würde noch „zu jener älteren Schule stehen, die von einer Landschaft vor allem Stimmung verlangt“,<sup>61</sup> so ist dies auch als Reaktion auf die vielfach koloristisch brillanteren aber emotional flacheren Darstellungen der jüngeren Generation in den sechziger Jahren zu begreifen. Charakteristisch dafür sind Oswald Achenbachs Arbeiten, dessen Neigung zum koloristisch effektvollen Virtuositentum Fontane sehr genau empfunden hat. Begegnete ihm unter den Landschaftsbildern der neueren Schule indessen eines, das er für emotional aussagestark hielt, so war er bereit, es unabhängig davon, ob er es dem Kolorismus oder den Stimmungslandschaften zuordnete, voll und ganz zu akzeptieren. Das belegt eine Besprechung der Flußlandschaften von Theodor Weber in der Berliner Ausstellung von 1864: „Man könnte ihn, diesen Bildern nach, auf den ersten Blick den Stimmungslandschaftern zuzählen; aber das wäre ein Fehler. Die Stimmungslandschaft *geben* zum Teil die Stimmung, die in der Natur nicht immer da ist. Th. Weber *find die Stimmung vor*, und wie er *alles* wiederzugeben verstand, jede Färbung, jeden Ton der Natur, so auch ihre Stimmung.“<sup>62</sup> Gleichzeitig zeigte sich in dieser Äußerung erneut — das wurde in der Ausstellungsrezension von 1862 bereits deutlich — daß Fontane die Möglichkeiten emotionaler Wirksamkeit in der Landschaftskunst im Sinne der Romantik oder des Realismus durchaus bewußt waren.

In der Berichterstattung über die Berliner Kunstausstellung von 1864 nimmt die kritische Auseinandersetzung mit dem Kolorismus in der Landschaftsmalerei einen verhältnismäßig großen Raum ein. Er leitet seine Gedanken damit ein, daß das Entstehen der koloristischen Schule in der Landschaftskunst noch unausbleiblicher als in der Genremalerei gewesen sei, denn die Landschaftskunst sei noch mehr als alle anderen Zweige der Malerei auf die Farbe angewiesen. Dennoch erkennt er den Fortschritt in der Entwicklung von der Stimmungslandschaft zur koloristischen Landschaft nur bedingt an. „Die ‚Stimmung‘“, schreibt er, „weil sie dem Geistigen näher steht als das bloße Treffen der Farbe, wird an und für sich immer ein Höheres sein; aber man darf das Höhere erst wollen, wenn man das minder Hohe hinter sich hat. Das war früher nicht der Fall. Man gab *Waldesstimmung*, ohne Wald geben zu können. Man war auf das Innerliche aus, ohne das Äußerliche der Landschaft bezwungen zu haben.“<sup>63</sup> Aufgabe der Koloristen wäre es nun, die Möglichkeiten der Farb- und Lichteffekte zu erproben.

Er sieht im Kolorismus eine Art Durchgangsstadium, das zu einer durch gründliches Naturstudium besser fundierten neuen emotional ausdrucksstarken Landschaftsmalerei führen soll. In seinen Argumentationen gegen den Kolorismus verbindet sich immer wieder die Klage über das Fehlen der Stimmung mit dem Vorwurf eines übertriebenen Naturalismus, der Beschränkung auf die Wiedergabe bloßer Naturwahrheit. Das erschien ihm in der Landschaftsmalerei gleichbedeutend mit Gefühlsarmut, Häßlichkeit, und damit entbehrte sie für ihn des eigentlichen künstlerischen Wertes. Das Erfassen und die Wiedergabe emotionaler Werte war für Fontane ein letztlich unentbehrliches Kriterium qualitativvoller Landschaftsmalerei. Der Verzicht darauf kam für ihn dem Verzicht auf die künstlerische Verklärung gleich und damit der Absage an die Schönheit und künstlerische Wahrheit.

Er hoffte deshalb, daß dieses koloristische Durchgangsstadium bald überwunden wird. Zu Schirmers biblischen Landschaften schreibt er: „Die Teilnahme, die diese Schirmerschen Landschaften wecken, erscheint uns als ein bemerkenswertes Zeichen. Wenn wir es deuten dürfen, so heißt es: die Tage der Koloristen sind gezählt. Sie haben ihre Mission nahezu erfüllt. Diese Mission, zusammenfallend mit dem Realismus [gemeint Naturalismus] in der Kunst überhaupt, war wichtig, war unerläßlich; aber sie war schwerlich letztes Ziel.“<sup>64</sup>

Fontanes Ausstellungsbesprechungen aus den siebziger Jahren sind allgemein und auch was die Landschaftsmalerei angeht weniger ergiebig. Sie sind, von Ausnahmen abgesehen, kürzer und man spürt ihnen an, daß Fontane Ludwig Pietsch, zu dessen Ressort die Ausstellungskritiken gehörten, nur gelegentlich vertrat.

### Anmerkungen

Bei der Primärliteratur werden Kurztitel und Siglen, dazu Band- und Seitenzahlen angegeben.

#### Siglen

- NFA = Theodor Fontane, Sämtliche Werke. Hrsg. von Kurt Schreinert, Edgar Gross, Jutta Neuendorff-Fürstenau, Charlotte Jolles, Rainer Bachmann, Peter Eramböck. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1959 ff.
- H = Theodor Fontane, Sämtliche Werke. Hrsg. von Walter Keitel. Hanser-Verlag, München 1962 ff.
- AUFR = Theodor Fontane, Romane und Erzählungen in acht Bänden. Hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler, Anita Golz, Jürgen Jahn. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1969.
- SZL = Theodor Fontane, Schriften zur Literatur. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1960.
- AZL = Theodor Fontane, Aufzeichnungen zur Literatur. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1969.
- FA = Theodor Fontane, Briefe an seine Familie. Hrsg. von Karl Emil Otto Fritsch, 2 Bde. Berlin 1905.
- BR = Theodor Fontane, Briefe. Zweite Sammlung. Hrsg. von Otto Pniower und Paul Schlenther, 2 Bde. Berlin 1910.
- FFR = Theodor Fontane, Briefe an Georg Friedländer. Hrsg. und erläutert von Kurt Schreinert. Heidelberg 1954.
- AUFB = Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1968.
- PROP = Theodor Fontane, Briefe. Hrsg. von Kurt Schreinert. Zu Ende geführt und mit einem Nachwort versehen von Charlotte Jolles. Erste wort- und buchstabengetreue Edition nach den Handschriften, 4 Bde. Propyläen Verlag, Berlin 1968 ff.
- AUFH = Der Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Paul Heyse. Hrsg. von Gotthard Erler. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1972.

- 1 Wilhelm Voigt: Fontane und die Bildende Kunst. Göttingen 1949/50 und NFA Bd. XXIII,2.
- 2 Rudolf Fürst: Theodor Fontane als Kunstkritiker. In: Sonntagsbeilage Nr. 26 zur Vossischen Zeitung vom 25. 6. 1905 und Sonntagsbeilage Nr. 27 zur Vossischen Zeitung vom 2. 7. 1905.
- 3 Helmut Nürnberger: Der Frühe Fontane. Politik. Poesie, Geschichte 1840-1860. Hamburg 1967, S. 235.
- 4 SZL S. 3 ff.
- 5 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 116 f.
- 6 Vgl. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 24.
- 7 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 299.
- 8 AUFB Bd. II S. 105
- 9 Brief vom 5. Mai 1883. AUFB Bd. II S. 98.
- 10 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 35.
- 11 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 267.
- 12 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 465.
- 13 Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Die Grafschaft Ruppın. NFA Bd. IX S. 117.
- 14 Vgl. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 462.
- 14a Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,2 S. 83.
- 15 Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Spreeland. NFA Bd. XII S. 67.
- 16 Theodor Fontane: Wanderungen durch Frankreich. Berlin 1970, S. 349 f.
- 17 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 9.
- 18 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,2 Anm. zu S. 103, S. 482 f.
- 19 FFR S. 297.
- 20 Vgl. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 403.
- 21 Vgl. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 407 ff.

- 22 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 406.
- 22a Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 409.
- 23 Vgl. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 10.
- 24 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 29.
- 25 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 430. Aus einem Brief an Heyse vom 23. Dezember 1860 wird ersichtlich, wieviel zeitbedingte Vorurteile Fontane damals noch hinderten, jene Werke Menzels entsprechend zu würdigen, die nicht der historischen Thematik verpflichtet waren, und deren Bedeutung Fontane erst später in vollem Umfang erkannte. In dem Brief schreibt er: „Er [Menzel] hat in diesem Jahr nur kleinere Sachen gemalt, die mir anfangs (solange er noch dran malte) gar nicht gefallen wollten, weil sie keine Spur von eigentlichem Inhalt hatten; jetzt nun, wo alles fertig ist, besiegen sie mich durch ihre realistische Macht und die Meisterhaftigkeit des Vortrags.“ AUFH S. 96.
- 26 Fontane: Berliner Kunstausstellung III. In: Das Vaterland, Wien, Beilage zu Nr. 36 v. 12. 10. 1860. Dr. Rainer Bachmann, München, hat mir die Abschriften der drei in „Das Vaterland“ 1860 erschienen Rezensionen F.'s zur Verfügung gestellt, dafür bedanke ich mich herzlich.
- 27 Vgl. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 165 f.
- 28 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 276. S. dazu auch Äußerungen F.'s zu Werken von Wilhelm Gentz: „Die großen, mehr oder weniger berühmten gewordenen Sachen interessieren mich verhältnismäßig wenig, desto mehr das spezifisch Gentsche. So z. B. eine schmale, ganz im Schatten liegende Gasse in Algier, nur an einer Stelle fällt von links her ein greller Sonnenstreifen ein und hier sitzen auf einer Art Bäckerbrett, auf das man sonst die eben gebackenen Brote legt, an 12 oder 15 Katzen, die sich eingefunden haben, um ein Licht- und Wärmebad zu nehmen. Ein gewöhnlicher Mensch geht an dergleichen Sachen vorbei. Gentz sieht es und malt es.“ Brief an seine Tochter vom 8. Mai 1889. PROP Bd. II S. 122 f.
- 29 Frau Jenny Treibel. VII. Kapitel, das Gespräch zwischen Schmidt und Distelkamp. AUFR S. 335.
- 30 Br. v. 8. August 1883. AUFB Bd. 2 S. 120/21. In einem Brief an Friedlaender vom 1. 2. 1894 schreibt F.: „Die Menschen quälen sich ein Lebelang, um im letzten Augenblick oder wenn der Tod sie auch nur streift, die Nichtigkeit all des von ihnen Erstrebt zu empfinden. Hier liegt eine ergaunerte Million neben mir und ein Schluck kaltes Wasser ist mir vielleicht unendlich viel mehr. Nichts hat Bedeutung und auch wieder alles; Großes Kleines, sehr vage Begriffe“ FFR S. 251.
- 31 H Bd. V S. 819.
- 32 Vgl. PROP Bd. I S. 129.
- 33 AUFB Bd. I S. 417.
- 34 PROP Bd. IV S. 85.
- 35 PROP Bd. II S. 126.
- 36 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 518.
- 37 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 519.
- 38 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 518.
- 39 Brief vom 6. Mai 1895. AUFB Bd. II S. 377.
- 40 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 520 ff.
- 41 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 276.
- 42 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 277.
- 43 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 497.  
In „Der Stechlin“ hat F. in einem Kunstgespräch zwischen Woldemar von Stechlin und dem Maler-Professor Cujacius das Thema mit verwendet. Woldemar verweist darauf, daß Turners Bild „Die Männer im feurigen Ofen“ Großartigkeit nicht abzuspochen sei. Das wird von Cujacius in Zweifel gezogen: „Eine gewisse Großartigkeit“, nahm Cujacius mit lächelnd überlegener Miene wieder das Wort, „ist ihm nicht abzuspochen. Aber aller Wahnsinn wächst sich leicht ins Großartige hinein und düpiert dann regelmäßig die Menge. Mundus vult decipi. Allem vorauf in England. Es gibt nur ein Heil: Umkehr, Rückkehr zur keuschen Linie. Die Koloristen sind das Unglück in der Kunst. Einige wenige waren hervorragend, aber nicht parceque, sondern quoique.“ AUFR Bd. 8 S. 254. Es ist bezeichnend für Fontanes humorvolle Skepsis, daß er seine eigenen in früheren Rezensionen vertretenen Auffassungen Cujacius in den Mund legt.

- 44 F. hat sich verschiedentlich auch zu Fragen der Komposition und der Maltechnik geäußert. In diesem Zusammenhang ist eine treffende Rezension des Bildes von Eduard Meyerheim „Dorfschule“ auf der Berliner Kunstausstellung von 1862 zu nennen. F. schreibt, Inhalt und Form würden sich nicht decken: „Man darf vielleicht Blumen in dieser Weise malen oder ein Architekturbild oder vielleicht (aber schon kaum) eine gepuderte Rokoko-Schönheit, die zu Balle geht; Dorfjungen aber verlangen einen breiteren Pinsel. Couplets darf man nicht in Sonetten schreiben.“ S. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 201 f. Im Prinzip die selben Einwände finden sich bei Richard Hamann gegenüber den späteren Werken Meyerheims mit bäuerlicher Thematik. Vgl. dazu Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipz. Bln. 1914, S. 87, Probleme der Komposition bei Landschaftsdarstellungen mit Staffage hat F. wiederholt in seinen Rezensionen der Gemälde von Wilhelm Gentz aufgegriffen. Zu dem Bilde „Lager der großen Mekkakarawane“ bemerkt er: „Die Größe der Karawane verschlingt entweder die Wüste, oder die Wüste verschlingt die Karawane... Alle üblichen, kontrollierbaren Größenverhältnisse sind verschwunden, und etwas Mikroskopisches, Ameisenhaftes ist übriggeblieben.“ S. Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 219. D. h. F. hat die gleichwertige Behandlung von Landschaft und Staffage, das Fehlen einer klaren Ordnung und Akzentuierung in diesem Bilde sehr richtig empfunden.
- 45 Vgl. Brief an James Morris v. 3. Juni 1897: „Wir haben beispielsweise jetzt eine Schule in Worpswede [...] Es sind vier oder fünf junge Maler, die sich auf ein Dorf zurückgezogen haben und da klösterlich nebeneinander leben, nur noch in gelegentlichem Verkehr mit den Bauern. Ich finde das sehr richtig.“ In: Von Dreißig bis Achtzig S. 476. Ebenda S. 462 Brief an seine Tochter vom 19. März 1896: „[...] Ich gehe, wie Dir Mama wohl schon geschrieben hat, unruhigen Tagen entgegen: Sitzungstage, Maltage. Ich freue mich aber darauf, einmal, weil es nun doch endlich mal ein richtiger Maler ist, dem ich in die Hände falle, dann weil Liebermann ein ebenso liebenswürdiger wie kluger Mann ist.“
- 46 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 492.
- 47 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,2 S. 25.
- 48 SZL S. 218.
- 49 Hans-Heinrich Reuter, Fontane. Berlin 1968. Bd. I S. 447.
- 50 SZL S. 67.
- 51 AZL S. 29.
- 52 AZL S. 31.
- 53 AZL S. 31.
- 54 AZL S. 31.
- 55 Brief vom 26. Juli 1884. FFR S. 263.
- 56 AUFR Bd. I S. 219 f.
- 57 AUFR Bd. I S. 221.
- 58 AUFR Bd. II S. 203.
- 59 Fontane: Die Berliner Kunstausstellung. In: Das Vaterland. Beilage zu Nr. 23 vom 27. 9. 1860.
- 60 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 225 f.
- 61 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 228 f.
- 62 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 288 f.
- 63 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Ed. XXIII,1 S. 284.
- 64 Aufsätze zur bildenden Kunst. NFA Bd. XXIII,1 S. 294.

Joachim Krueger (Berlin)

## Der Tunnel über der Spree und sein Einfluß auf Theodor Fontane

Die nachstehenden Ausführungen\* beanspruchen nicht, erschöpfende Auskunft über den Tunnel über der Spree zu geben. So ist es z. B. nicht beabsichtigt, die gesamte Entwicklung des Tunnels zu umreißen. Vielmehr bezieht sich unsere Darstellung im wesentlichen auf die Tätigkeit des Vereins in der Zeit, da Fontane ihm als aktives Mitglied angehörte und als Schriftführer sowie später als Vorsitzender im Verein wirkte. Das heißt, daß die frühe Geschichte des Tunnels, etwa bis Anfang der vierziger Jahre, ebenso außer Betracht bleibt wie seine Spätzeit, die um die Mitte der sechziger Jahre einsetzt. Indes soll die Entwicklung des Tunnels über der Spree in dieser Hauptperiode seiner Tätigkeit, zumal in den vierziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, auch nur in den Grundlinien skizziert werden, so daß nur die bedeutendsten Persönlichkeiten und die wichtigsten Fakten erwähnt werden.

### *Entstehung und Organisationsform des Tunnels*

Der Literarische Sonntags-Verein zu Berlin Tunnel über der Spree wurde am 3. Dezember 1827 nach dem Vorbild der Wiener Ludlamshöhle auf Veranlassung von Moritz Gottlieb Saphir gegründet, der sich damals als Theaterkritiker und Herausgeber von Zeitschriften in Berlin aufhielt. Der Name des Vereins gibt einige, wenn auch versteckte Hinweise auf die Anlässe zu seiner Begründung, seinen Zweck und auf die Einstellung seiner frühen Mitglieder. Dazu zunächst einige Erläuterungen.

Der Verein bezeichnete sich als *Sonntagsverein*, da er an den Sonntagen zusammentrat und sich so von anderen Berliner Vereinigungen abhob, die andere Wochentage gewählt hatten und analoge Bezeichnungen führten. Denn es gab in Berlin bereits eine Mittwochs-Gesellschaft, die zuerst 1783 gegründet und 1796 und wiederum 1824 in anderer Zusammensetzung erneuert worden war. Der Mittwochs-Gesellschaft von 1783, die eine Vereinigung von „Freunden der Aufklärung“ war, hatten u. a. Friedrich Nicolai und Moses Mendessohn angehört. Ferner verfügte Berlin bereits über einen Montags-Klub (vorher: Montags-Gesellschaft), der 1748 entstanden war und der Lessing, Nicolai, Sulzer, Ramler, Zelter, Schadow, Lachmann und Pertz zu seinen Mitgliedern gezählt hatte bzw. zählte.

Was Saphir anging, so hatte er eine besondere Veranlassung, einen solchen Sonntags-Verein zu gründen, dessen erster Vorsitzender er selbst

\* Sie sind dem Anhang des dritten Bandes von Theodor Fontanes „Autobiographischen Schriften“ entnommen, die der Aufbau-Verlag publizieren wird, und werden hier mit freundlicher Genehmigung des Verlages vorabgedruckt. Der Band enthält u. a. die von Fontane stammenden Sitzungsprotokolle und Jahresberichte des Tunnels über der Spree.



wurde. Denn man hatte Saphir, als er sich um Aufnahme in die Mittwochs-Gesellschaft bemühte, abgewiesen, und er ist später mit einigen Mitgliedern dieser Gesellschaft wie Ludwig Robert, Willibald Alexis und Friedrich Förster in Konflikt geraten. Mit der Gründung des Sonntags-Vereins vermochte er zu zeigen, daß er die Mittwochs-Gesellschaft nicht brauchte und daß er andere Verbündete gefunden hatte.

Wenn, für Saphir jedenfalls, in der Bezeichnung „Sonntags-Verein“ ein polemischer Sinn mitklang, so war der Zusatz „Tunnel über der Spree“ anfangs ironisch gemeint.

Als nämlich der Tunnel gegründet wurde, zog ein technisches Projekt die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, der Bau des großen Tunnels unter der Themse in London, der unter der Leitung des Ingenieurs M. I. Brunel 1825 in Angriff genommen wurde. Der Themsetunnel war der erste Unterwassertunnel der Welt und damit ein kühnes Unternehmen, insbesondere in den Augen preußischer Bürger. Denn die preußische Hauptstadt, auch darin hinter der Englands weit zurück, sollte den ersten Tunnel unter der Spree (von Treptow nach Stralau) erst 1899 bekommen. Was lag also näher, als den technischen Rückstand durch Parodie zu überspielen und dem Tunnel *unter* der Themse einen Tunnel *über* der Spree entgegenzusetzen?

Man hatte sogar gut Frohlocken, als 1828 der Bau des Themsetunnels wegen Wassereinbruchs vorübergehend eingestellt werden mußte. Die Mitglieder des Sonntagsvereins glaubten darüber spotten zu dürfen, so daß es von Brunel in einem an den Verein gerichteten Lied von 1832, das von Emil Jacobi stammte, hieß:

Der Brunnel hat zwar auch gemacht  
In London seines Tunnels Schacht.  
Doch fehlet seinem Werke  
Die Stärke.

Erst später, als der Londoner Tunnelbau dem Gelingen nahe war und der Verein überhaupt seine bisherige parodistische Tendenz zurückdrängte, begann man Bewunderung für Brunel und sein Werk zu empfinden. Man ernannte Brunel zum Ehrenmitglied des Vereins, und in einem Gedicht des Tunnel-Mitgliedes Wilhelm John wurde nun anerkannt:

Unser Vetter Brunnel  
Ist ein wackrer Mann,  
Gräbt an seinem Tunnel,  
Was er graben kann;  
Kühn, wie er ersonnen  
Diesen Riesenplan,  
Hat er's Werk begonnen,  
Läßt dem Ziel es nah.

Daraus wurde der Schluß gezogen:

Trete *unser* Tunnel  
In demselben Gleis,  
Jeder sei ein Brunnel  
Hier in unserm Kreis.

Das sollte die Voraussetzung dafür sein, daß, wie es in demselben Lied heißt, „ein ernster Wille Löbliches erschafft“. In diesem Sinne nannte sich der Verein – gemäß § 1 seiner Statuten von 1835 – „zur Erinnerung an das, was ein ernster Wille des Menschen gegen äußere Hindernisse vermag, Tunnel über der Spree zu Berlin“. Damit hatten Unverständnis und Parodie der Einsicht und einem solideren Bemühen Platz gemacht. Fontane hat später, nachdem der Londoner Tunnel fertiggestellt und 1843 eröffnet worden war, in seinem Bericht zum 25. Stiftungsfest (1852) den Vergleich zwischen dem Londoner und dem Berliner Tunnel noch zu vertiefen gesucht, indem er sagte: „Wir feiern heut das fünfundzwanzigjährige Bestehn unsres Vereins. Das sieht nicht nach was Besondrem aus. Unser Tunnel gleicht hierin seinem Londoner Namensvetter auf ein Haar. Wer jenen Bogengang durchschreitet und nur äußerlich sieht, statt innerlich nachzudenken, dem wird jener wunderbare Bau nichts andres dünken als die Wölbung einer Kirche oder ein Kreuzgang, wie er deren hundert schon zuvor durchschritten. Die Größe liegt nicht im Augenschein, sondern im Gedanken, in der Vorstellung, daß Dreimaster über unsren Köpfen hinweggleiten. So auch unser Tunnel.“ Und zwar erblickte Fontane das Besondere am Tunnel darin, daß dieser sich als literarische Gesellschaft trotz „natürlicher Anlage“ zu Haß und Neid, Eifersucht und Überschätzung nicht nur am Leben erhalten, sondern auch fortentwickelt habe und „von Jahr zu Jahr“ seiner „Blüte“ näher komme.

Was es aber auch mit der Betonung des Sonntags und mit der Berufung auf den Londoner Tunnel auf sich haben mochte, der Hauptakzent lag auf der Bezeichnung „*Literarischer* Sonntags-Verein“. Denn von Anfang an bestand die Haupttätigkeit des Vereins in der Pflege der schönen Literatur. Die Statuten von 1835 legten dann in § 11 fest: „Die auf Erreichung seiner Tendenz hinzielende, eigentliche Tätigkeit des Vereins beschränkt sich 1. auf das Vorlegen künstlerischer Produktionen der Mitglieder (Späne), 2. auf ihre Beurteilung durch den Verein.“ Bei diesen künstlerischen Produktionen, die man also in ironischer Bescheidenheit als „Späne“ bezeichnete, handelte es sich weit überwiegend um literarische Arbeiten einschließlich Übersetzungen. Selbstverständlich ging dieser Vortrag der Späne im Tunnel ihrer Veröffentlichung voraus. In der Regel schloß sich an den Vortrag des Spans eine kritische Debatte an, in der sich der Verein (wenn auch nicht immer mit Erfolg) bemühte, sich ein einhelliges Urteil über das vorgelegte literarische Werk zu bilden.

Allerdings nahm der Verein, wiewohl er sich hauptsächlich mit der schönen Literatur befaßte, auch bildende Künstler und Musiker auf,

die gleichfalls ihre Werke, seien es Zeichnungen oder Kompositionen, vorlegten.

Es fanden sich indessen in den Reihen des Vereins nicht nur und nicht einmal vorwiegend Schriftsteller und Künstler vom Fach, sondern auch sehr viele dichtende Dilletanten, die die Literatur als nebenberufliche Liebhaberei pflegten, und außerdem gänzlich unproduktive Mitglieder, die sich bestenfalls als Kritiker betätigten. Entsprechend den im Tunnel anfangs herrschenden närrischen Bräuchen hießen die produktiven Mitglieder „Makulaturen“, die unproduktiven „Klassiker“.

Es war jedoch dafür gesorgt, daß die arbeitenden Mitglieder die Mehrheit behielten und das Leben des Vereins bestimmten und prägten, da § 53 der Statuten gebot, daß die Zahl der nicht-arbeitenden Mitglieder nur ein Drittel der Gesamtheit der ordentlichen Mitglieder betragen durfte. Der Jahresbericht des Sekretärs hatte darüber Auskunft zu geben.

Die Statuten (es sind hier stets die von 1835 gemeint) hielten alle Mitglieder in § 55 zu reger Mitarbeit an: „Jedes ordentliche Mitglied ist verpflichtet, nach Kräften durch Wort und Tat zur Erreichung der Zwecke des Vereins mitzuwirken und für die Erhaltung seines guten Rufes zu sorgen. Vor allen Dingen muß es den Verein regelmäßig besuchen und, wenn es selbst nicht arbeitet, die Späne anderer aufmerksam und offenherzig beurteilen.“

Die Zwecke des Vereins, seine „Tendenz“, bestanden nach § 2 der Statuten darin, „in einem heitern, geselligen Zusammensein produktiv-künstlerische Tätigkeit zu fördern und durch freundlich-ernste Beurteilung der gelieferten Arbeiten sowohl den Arbeitenden das Fortschreiten auf einem richtigen Wege zu erleichtern als in sämtlichen Mitgliedern einen reinern ästhetischen Geschmack zu erhalten und auszubilden. Er schließt hiermit zwar keine Kunst von sich aus, vorzugsweise jedoch widmet er seine Bestrebungen der Dichtkunst und nächst ihr der Musik.“ Wenn auch der Tunnel keineswegs ein Schriftstellerverband im vollen Sinne des Wortes war, hatte er doch statutenmäßig den Vorrang der Dichtung vor den anderen Künsten gesichert und konnte sich daher zu recht „*Literarischer* Sonntags-Verein“ nennen.

Was die Mitglieder angeht, so ließen sich nicht nur „Makulaturen“ und „Klassiker“, sondern auch ordentliche Mitglieder und Ehrenmitglieder unterscheiden. Ordentliches Mitglied konnte nur sein, wer seinen Wohnsitz in Berlin hatte und somit in der Lage war, den Tunnel regelmäßig zu besuchen. Verließ ein ordentliches Mitglied Berlin für längere Zeit, konnte es Ehrenmitglied werden und auf diese Weise mit dem Tunnel verbunden bleiben. Bei einer Rückkehr nach Berlin bestand die Möglichkeit, wieder in den Kreis der ordentlichen Mitglieder aufgenommen zu werden.

In einigen wenigen Fällen hat der Verein Persönlichkeiten, die nie ordentliche Mitglieder des Tunnels gewesen sind, zu Ehrenmitgliedern ernannt, um ihnen seine Hochachtung zu bekunden. Das traf z. B. auf Brunel zu.

Um die Unterschiede in der sozialen Stellung der Mitglieder wenigstens im Vereinsleben zu überbrücken, erhielten die Mitglieder gemäß § 41 der Statuten sogenannte Tunnel-Namen, mit denen allein sie im Verein angedredet und genannt wurden. Die Übernamen waren nichts Neues. Abgesehen davon, daß schon in den deutschen Sprachgesellschaften des siebzehnten Jahrhunderts, wie etwa in der 1617 gegründeten Fruchtbringenden Gesellschaft, Übernamen verwendet wurden, spielten sie auch in der Wiener Ludlamshöhle, die Saphir kannte, eine wichtige Rolle.

Die Statuten (§ 41) verlangten eigentlich, daß als Tunnel-Name der Name eines berühmten Mannes des Berufszweiges verwendet werden sollte, dem das Mitglied zugehörte. Daher hieß der spottlustige Schriftsteller Saphir im Tunnel Aristophanes, der Maler und Illustrator Theodor Hosemann erhielt den Tunnel-Namen Hogarth, nach dem englischen Kupferstecher und Maler.

In anderen Fällen hat es sich der Verein leichter gemacht und dem neuen Mitglied den Namen eines bekannten Dichters seines Heimatlandes zugelegt, so daß Fontanes Jugendfreund Friedrich Witte im Verein J. J. Engel hieß, weil er wie Engel aus Mecklenburg stammte. Etwas schwieriger wird die Sache, wenn ein Tunnel-Name dieser Art auch einen allgemeinen Hinweis darauf enthält, daß das Mitglied in einer Wahlheimat lebt. Heinrich von Orelli trat im Tunnel als Zschokke auf, obgleich er, verglichen mit Zschokke, den umgekehrten Weg gegangen war. Der in Magdeburg geborene Schriftsteller Heinrich Zschokke hatte hauptsächlich in der Schweiz gewirkt, der aus Zürich stammende Privatgelehrte Heinrich von Orelli aber hatte Berlin zu seiner zweiten Heimat gemacht.

Mitunter gab man sich, wie es scheint, recht wenig Mühe und wählte einfach einen berühmten Namen, der ähnlich wie der bürgerliche Name des Mitgliedes klang. Daher mußte sich Fontane mit dem Tunnel-Namen Lafontaine begnügen, obgleich er mit diesem französischen Dichter, der vor allem durch seine Fabeln bekannt geworden war, wenig gemein hat.

Bei vielen Mitgliedern ist der Anlaß zur Wahl ihres Tunnel-Namens nicht mehr feststellbar, da wir über Persönlichkeit und Wirken der Betreffenden nicht genug wissen.

Außer dem Tunnel-Namen erhielt jedes ordentliche Mitglied gemäß § 51 der Statuten noch „einen auf individuellen Beziehungen beruhenden humoristischen Beinamen“. Auch dafür lassen sich Vorbilder in den deutschen Sprachgesellschaften und besonders in der Wiener Ludlamshöhle nachweisen. Für die Wahl dieser humoristischen Beinamen waren Gesichtspunkte maßgebend, die teilweise mit den Aspekten übereinstimmten, nach denen die Tunnel-Namen vergeben wurden. Man machte dabei jedoch reichlich vom Wortspiel Gebrauch, das ja das Hauptelement in Saphirs Witz gebildet hatte.

So erhielt z. B. der Arzt Adolf Löwenstein, der auch als Dichter dillerte, zu seinem Tunnel-Namen „Hufeland“ den humoristischen Bei-

namen „der medizinische Apoll“. Emanuel Geibel, der aus Lübeck stammte und im Tunnel aus seiner Dichtung „Sigurds Brautfahrt“ gelesen hatte, hieß im Tunnel nicht nur Bertran de Born, sondern zusätzlich „der Sigurd aus Lübeck“.

Wie bei Geibel, so hat auch in anderen Fällen die hauptsächlichliche oder die besonders beeindruckende literarische Leistung bei der Formulierung des humoristischen Beinamens den Ausschlag gegeben. Fontane hatte im Tunnel viele englisch-schottische Balalden vorgetragen und den Stoff dazu vorwiegend aus Thomas Percys Sammlung „Reliques of Ancient English Poetry“ geschöpft und hieß deshalb „Der Helden Percy-Büchse“. Ludwig Lesser dagegen, den dilettantischen Lyriker, der den Tunnel-Namen Petrarca führte, nannte man zusätzlich „den Auflaurer“, weil er wie Petrarca seine Laura andichtete. Die besondere Leistung konnte auch auf einem anderen Gebiet als auf dem der schönen Literatur liegen; so wurde dem Kreuz-Zeitungs-Journalisten und Verfasser historischer Romane, George Hesekei, in seinem humoristischen Beinamen (Omnem historiam secum portans) umfassende Geschichtskennntnis bescheinigt. Schließlich mag das Beispiel Louis Schneiders zeigen, daß diese Beinamen auch an eine Einzelheit anknüpfen konnten und später, als man davon nichts mehr wußte, der Umdeutung ausgesetzt waren. Schneider hatte den Tunnel-Namen Campe erhalten, weil Schneider wie Campe (mit seiner später so weit verbreiteten Robinson-Bearbeitung) zur Popularisierung von Defoes Werk beigetragen hatte. Schneider war nämlich in dem französischen Melodrama „Robinson Crusoe“ aufgetreten, das die Berliner Schauspielerin Sophie Friederike Krickeberg übersetzt hatte und das zuerst am 11. November 1827, also gut drei Wochen vor Gründung des Tunnels, im Berliner Opernhaus aufgeführt worden war. Da nun Schneider darin die Rolle des Freitag gespielt hatte, so erhielt er im Tunnel den humoristischen Beinamen „der Karaibe“. Fontane, der sich an diesen Anlaß wohl nicht mehr erinnern konnte, hat eine andere – was die Haltung Schneiders angeht, nicht unberechtigte – Deutung gegeben, indem er berichtete, Schneider sei „in seiner mit Trivialitäten ausgestatteten, breitprosaischen Väterlichkeit“ ganz der „Robinson-Crusoe-Campe“ gewesen, „wenn er aber in ein mehr oder weniger erkünsteltes Feuer geriet und dabei die gewagtesten seiner Sätze durch immer neue Ungeheuerlichkeiten übertrumpfte, so war er ganz „Karaibe“, will sagen „wilder Mann“. Bei der Bezeichnung „wilder Mann“ hat Fontane wahrscheinlich auch an den fanatischen Monarchisten Schneider gedacht. Dennoch war Fontanes Erklärung nur in metaphorischen Sinne richtig.

Auch hier gab es eine einfache Methode, einen humoristischen Beinamen zu finden, nämlich die, den bürgerlichen Namen und den Beruf des Mitgliedes in spielerische Beziehung zu setzen, so daß der Maler und Kulturhistoriker Hermann Weiß, mit Tunnel-Namen Salvator Rosa, den zusätzlichen Beinamen „der weiße Altertümler“ erhielt.

Dieses Sich-Verstecken hinter fremden Namen und seltsamen Bezeichnungen hatte zweifellos seine gute Berechtigung. Man wäre anders über

die sozialen Unterschiede nicht hinweggekommen und hätte eine offene Kritik von vornherein unterbunden. Doch zumindest in der Vergabe der humoristischen Beinamen steckt ein tüchtiges Stück Narrentum, das aus der Frühzeit des Vereins mitgeschleppt wurde und in dem bestimmte närrische Gebräuche der Ludlamshöhle deutlich wiederzuerkennen sind.

An den literarischen Sitzungen des Tunnels konnten außer den Mitgliedern auch Gäste teilnehmen, sofern sie von Mitgliedern eingeführt wurden. Trugen die Gäste selbst etwas vor, wurden sie im Protokoll als „Runen“ bezeichnet, weil der Verein zunächst noch nicht recht wußte, was er von ihnen halten sollte. Erst seit Oktober 1852 wurde im Protokoll auch der eigentliche Name der Rune mit vermerkt. Manche Gäste wurden später ordentliche Mitglieder. Voraussetzung der Aufnahme in den Verein war, daß der Gast mindestens dreimal an Tunnel-Sitzungen teilgenommen hatte und daß sein Aufnahmeantrag Fürsprache und Billigung fand. Die Beratung darüber war Sache des sogenannten Deliberations-Tunnels.

Die Hauptform des Vereins stellten die literarischen Sitzungen dar. Im Herbst und Winter traf man sich am Nachmittag, im Frühjahr am Vormittag. Die Sitzungen wurden, wie der Verein selbst, als Tunnel bezeichnet. Im Mai pflegte eine bis Oktober währende Pause einzutreten, in der man keine literarischen Sitzungen, sondern nur sogenannte Sommer-Tunnel abhielt. Man traf sich dann in Berliner Gartenlokalen zu zwanglosem Gespräch oder machte Ausflüge in die Umgebung der Stadt.

Neben den literarischen Sitzungen wurden nach Bedarf Deliberations-Tunnel abgehalten, die der Erörterung (Deliberation) personeller, organisatorischer sowie anderer nicht-literarischer Angelegenheiten vorbehalten waren. Nach den Statuten sollte in der Regel auf jede sechste literarische Sitzung ein Deliberations-Tunnel folgen (§ 26).

Der Verein trat aber nicht nur zu Sitzungen zusammen, sondern feierte auch Feste. Solange es ein einigermaßen reges literarische Leben im Tunnel gab, beging er jedes Jahr am 3. Dezember sein Stiftungsfest, zu dem auch eine literarische Sitzung gehörte. In die Faschingszeit fiel das Eulenspiegelfest, benannt nach dem Patron des Tunnels, Till Eulenspiegel. Am Stiftungsfest konnten in jedem Falle, am Eulenspiegelfest nur ausnahmsweise Gäste teilnehmen, und zwar auch Frauen, obwohl ihnen die Mitgliedschaft im Verein verwehrt war. Denn § 45 der Statuten sah lediglich vor, daß „jeder unbescholtene, gebildete Mann“ Mitglied werden könne.

Die literarischen Sitzungen, in denen sich also die wesentliche Tätigkeit des Tunnels vollzog, verliefen so, daß jeweils die Dichtungen zu Gehör kamen, die zu Beginn der Sitzung auf dem Tisch des Sekretärs, dem „Bureau“, niedergelegt worden waren. Was die Mitglieder einreichten, blieb ihrem Belieben überlassen. Denn § 57 der Statuten gestattete dem Mitglied, „eine jede seiner Arbeiten, die es für eine künstlerische hält, dem Verein vorzulegen und resp. vorzutragen“.

Nachdem das Protokoll der vorigen Sitzung verlesen worden war, erfolgte der Vortrag der Späne, und zwar in der vom Vorsitzenden bestimmten Reihenfolge und in der Regel durch den Autor. Nur wenn der Verfasser als Vorleser nicht genügte, trat ein anderer für ihn ein. „Nach der Vorlesung eines jeden Spans“, schrieb § 21 der Statuten vor, „wird über ihn geurteilt und das Urteil vom Haupte [d. h. dem Vorsitzenden] nach Stimmenmehrheit der im Tunnel gegenwärtigen Mitglieder in eine der Kategorien: sehr gut, gut, mittelmäßig, schlecht und sehr schlecht zusammengefaßt und so vom Sekretär in das Protokoll eingetragen.“ Zu Fontanes Zeit wurde statt „mittelmäßig“ das Prädikat „ziemlich“ gebraucht. Außer diesen Prädikaten gab es noch die Akklamation, die eine zusätzliche, besondere Anerkennung bedeutete.

Neben der mündlichen Kritik in der Diskussion war auch eine schriftliche Kritik statthaft. Fontane z. B. hat davon 1859, wie aus dem gedruckten Protokoll vom 6. Februar 1859 hervorgeht, Gebrauch gemacht und eine schriftliche Kritik an der Ballade „Jessy Brown“ seines Freundes Eberhard von Lepel im Tunnel verlesen. Das war jedoch ungewöhnlich.

So wie es dem Mitglied freistand vorzutragen, was es für angemessen hielt, nahm auch der Verein das Recht für sich in Anspruch, die „Beurteilung eines Spanes“ zu verweigern, „wenn derselbe nicht in die Kategorie künstlerische Produktionen gehört oder gegen die Tendenz des Vereins verstößt“. Es stand dem Vorsitzenden bzw. der Mehrheit der anwesenden Mitglieder zu, das zu verlangen. Solche Späne, „über die hiernach nicht geurteilt wird, werden“, so sahen die Statuten in § 57 ferner vor, „auch nicht in das Archiv aufgenommen, sondern sofort dem Verfasser zurückgegeben“. Dieses Schicksal hatte z. B. Rudolf Löwensteins Gedicht „Freifrau von Droste Vischering“; man wies es als „ein wenig zu spritz“ zurück und verweigerte die Aufnahme ins Archiv, wie das von Wilhelm von Merckel geführte Protokoll vom 10. November 1844 berichtet. (Das hat den Tunnel allerdings nicht gehindert, das Gedicht später in sein ca. 1859 gedrucktes „Liederbuch“ aufzunehmen.)

Außer der freien Einreichung von Spänen gab es Wettbewerbe (sog. Konkurrenzen), bei denen die literarische Gattung oder das Genre und ein bestimmter Termin der Abgabe vorgeschrieben waren. Um die Beurteilung, die dann in einer Tunnel-Sitzung erfolgte, nicht durch subjektive Momente zu beeinflussen, wurde Sorge dafür getragen, daß die Namen der Autoren erst nach der kritischen Bewertung bekannt wurden. Die Sieger im literarischen Wettstreit erhielten Preise.

Auch bei freier Einreichung unterlag der Umfang der Späne Beschränkungen. Nach § 20 der Statuten konnten Beiträge, die „mehr als zwei gewöhnliche Schreibbogen Umfang“ hatten, erst „nach beendigter Sitzung vor einem dazu freiwillig zusammentretenden Kreise vorgelesen und beurteilt werden“. Mag man von dieser Vorschrift auch selten Gebrauch gemacht haben, so hatte sie doch zur Folge, daß Lieder und Balladen ungleich häufiger zu Gehör kamen als andere Gattungen und Genres. Wenn Dramen eingereicht wurden, trug man sie nur in Ausnahmefällen

vollständig vor (z. B. „Der große Kurfürst“ von Leo Goldammer). Daß aus Romanen nur ausgewählte Kapitel gelesen werden konnten, verstand sich von selbst. Allenfalls Erzählungen und Novellen hörte man sich in Gänze an.

Zum Zwecke des Vortrages hatte das Mitglied auf dem sog. „Mokierstuhl“ am Vorlesertisch Platz zu nehmen. Die Bezeichnung „Mokierstuhl“ sollte wohl besagen, daß die Zuhörer sich über den Vortragenden eventuell lustig machen werden. Die Protokolle beweisen, daß der Tunnel in dieser Beziehung nicht zimperlich war, sondern neben humoristischer auch ironisch-sarkastische Kritik übte.

Geleitet wurden der Tunnel und seine Sitzungen von dem Vorsitzenden, der den scherzhaften Titel „Angebetetes Haupt“ oder „Haupt“ führte. Ihm stand ein „Vize-Haupt“ als Stellvertreter zur Seite, den der Vorsitzende bestimmte. In der Regel wurde der Vorsitzende jeweils im Mai und November neu gewählt, so daß von einem „Sommerhaupt“ und einem „Winterhaupt“ gesprochen werden konnte. Seit Ende der fünfziger Jahre amtierte der Vorsitzende ein volles Jahr. Fontanes Vorsitz im Tunnel währte daher vom Oktober 1859 bis zum November 1860.

Nächst der des Vorsitzenden war die wichtigste Funktion die des Schriftführers. Er, der Sekretär, den Statuten (§ 17) nach jährlich neu zu wählen, hatte vor den Sitzungen die Späne, die zum Vortrag kommen sollten, einzusammeln, für ihre Registrierung (d. h. Numerierung) und nach der Sitzung für ihre Mundierung, nämlich die Anfertigung einer Kopie durch einen Schreiber, zu sorgen. Denn die Originale wurden den Verfassern zurückgegeben. Ferner hatte der Sekretär das Protokoll aufzunehmen. Die Statuten schrieben ihm in § 118 vor: „In den Sitzungen führt er das Protokoll und muß dafür sorgen, daß genau alle Vorkommenheiten und Beschlüsse des Vereins in dasselbe aufgenommen werden. Namentlich hat er die vom Haupte zusammengefaßten Urteile über die Späne bei jedem derselben zu registrieren und die aus der Debatte sich ergebenden Hauptmotive kurz beizufügen.“ Gemäß § 19 der Statuten hatte der Schriftführer das Protokoll zu Anfang der nächsten Sitzung zu verlesen. Nicht immer blieb es unbeanstandet.

Zu den weiteren Aufgaben des Sekretärs gehörte die Erstattung des Jahresberichtes anläßlich des Stiftungsfestes. Der Jahresbericht sollte nach § 121 der Statuten „eine kurze Geschichte des Tunnels und eine Übersicht der Tätigkeit desselben im verflossenen Jahr“ enthalten, einschließlich statistischer Angaben. Und natürlich hatte der Schriftführer seinen Anteil an der Abwicklung des Schriftverkehrs des Vereins.

Eine nicht unwichtige Verpflichtung des Sekretärs ergab sich aus § 34 der Statuten: „In jeder Sitzung sammelt der Sekretär für den Eisernen Fonds.“ Und damit er die Sammelbüchse nicht umsonst umgehen ließ, ernahnten die Statuten in § 59 die Mitglieder: „Desgleichen muß jedes im Tunnel anwesende ordentliche Mitglied einen beliebigen Beitrag in barem Gelde in jeder Sitzung, der es beiwohnt, zum Eisernen Fonds geben.“ Der Eisernen Fonds stellte eine Ergänzung zu den Mitgliedsbeiträgen dar. Diese betragen zu Fontanes Zeit 10 Silbergroschen im Monat,



also 4 Taler im Jahr. Jedoch gab es für „unvermögende Mitglieder“ erleichternde Bedingungen (§ 64). Was bei der Sammlung zum Eisernen Fonds einkam, blieb minimal, Selten gab jemand einen Reichstaler (der bis 1871 die Währungseinheit in Preußen bildete), eher steuerte man einen Silbergroschen bei, d. h. den dreißigsten Teil eines Reichstalers. Es wurden aber auch Pfennige gegeben; deren zwölf machten einen Silbergroschen aus.

Der Vorsitzende also und der Sekretär hatten die wichtigsten Ämter im Verein inne. Zu den anderen „Beamten“ des Tunnels gehörten der Kassierer, der Bibliothekar, der Archivar und (seit 1852) der Quästor, dem die Gesamtaufsicht über den Besitz des Vereins übertragen war.

Zu dem Besitz des Vereins gehörten in erster Linie seine Bibliothek und sein Archiv. Die Archivare des Tunnels haben dafür gesorgt, daß sich in dem Vereinsarchiv neben Akten, Kassenbüchern und anderen Materialien zwei umfängliche Sammlungen von Dokumenten zur Geschichte des Tunnels erhalten haben, nämlich die der Protokolle und der Späne.

Die Sitzungsprotokolle des Tunnels liegen für die Jahre 1827/28 bis 1855/56 in handschriftlicher und für die Zeit von 1856/57 bis 1857/58 in lithographierter Form vor. Von 1858/59 bis 1875/76 ließ der Tunnel die Protokolle drucken. Für die Zeit danach enthält das Archiv nur noch eine sehr lückenhafte Sammlung von Protokollen. Der Verein ließ die handschriftlichen Protokolle bis 1855/56 zu Ein- oder Mehrjahresbänden binden, entsprechend den Tunnel-Jahren, die vom 3. Dezember des einen bis zum 2. Dezember des anderen Jahres reichten.

Die im Archiv aufbewahrte, keineswegs lückenlose Sammlung der Abschriften der Späne erstreckt sich über die Jahre 1827/28 bis 1846/47. Im Laufe des Jahres 1848, als die Vereinstätigkeit infolge der Revolution vorübergehend zum Erliegen kam, hat die mehr oder minder sorgfältige Sammlung der Späne aufgehört. Während die Verfasser bis dahin nach § 56 der Statuten ihre Manuskripte zwecks Anfertigung einer Kopie dem Sekretär überließen (sofern sie nicht das Original oder eine gedruckte Fassung einreichten), geriet diese Verpflichtung nach 1848 in Vergessenheit. Fontane hat sich darüber in den Protokollen beklagt. Das Archiv enthält also die Späne der ersten zwei Jahrzehnte der Vereinstätigkeit, nach Tunnel-Jahren in Halbpergamentbänden vereinigt, jedoch aus der darauf folgenden Zeit nur noch vereinzelt Späne, die in Mappen liegen.

Die Späne wurden doppelt nummeriert, einmal nach ihrer Gesamtzahl seit Gründung des Tunnels und zweitens nach Tunnel-Jahren. Beide Nummern wurden meist auch in den Protokollen am Rande vermerkt.

Wenn der Tunnel auch nicht gerade arm war, sondern neben der Bibliothek und dem Archiv auch ein kleines Vermögen besaß, so hat er es doch nie zu eigenen Räumen gebracht. Einst in der Privatwohnung Moritz Gottlieb Saphirs gegründet, tagte er meist in Berliner Restaurants, Cafés und Hotels. Zu Fontanes Zeit hatte er sein Domizil im Café Belvedere, das in der heute nicht mehr bestehenden Straße „Hinter der Katholischen Kirche“ lag, unweit der Oper und der Behrenstraße.

Die gesamte Tätigkeit des Vereins war durch seine Statuten geregelt, deren zweite Fassung am 8. April 1835 erlassen wurde.

In den Statuten war auch festgelegt, was mit den Hinterlassenschaften des Tunnels, zumal mit seinem Archiv, nach seinem Erlöschen geschehen sollte (§§ 127–130). Der Verein hatte für diesen Fall das preußische Kultusministerium bzw. die Berliner Universität als Erben eingesetzt.

Die letzte Sitzung des Vereins, von der ein Protokoll vorliegt, fand am 30. Oktober 1898 statt, also gut einen Monat nach Fontanes Tod, der damals freilich seit dreiunddreißig Jahren dem Tunnel nicht mehr angehörte. Jedoch erst 1912 konnte die Berliner Universität, die heutige Humboldt-Universität, das Archiv und den Restbestand der Bibliothek des Tunnels übernehmen. Sie überwies beides ihrer Universitätsbibliothek, in der der Nachlaß des Tunnels noch heute aufbewahrt wird.

### *Politische Orientierung und literarische Leistung des Tunnels*

Die Entstehung des Tunnels fiel in eine Zeit, da Deutschland und namentlich Preußen unter dem Druck der Heiligen Allianz litten und die politische Herrschaft der alten Mächte des Feudalismus vorerst ungebrochen war. Als der Tunnel 1827 gegründet wurde, waren acht Jahre seit dem Einsetzen der „Demagogen“-Verfolgungen (1819) vergangen. Acht Jahre nach seiner Begründung wurde das Junge Deutschland verboten (1835). Das Zirkular an die preußischen Oberpräsidenten, das das Verbot des Jungen Deutschland betraf, unterschrieb der preußische Justizminister Heinrich Gottlob von Mühlher, der Vater Heinrich von Mühlher, der in den dreißiger Jahren als junger Assessor ein eifriges Tunnel-Mitglied war.

Wenn sich in dieser Zeit des Vormärz Adlige und Bürgerliche im Tunnel zusammenfanden, um sich literarisch zu betätigen, so wichen sie damit in eine freilich nur scheinbar unpolitische, aber private Sphäre aus, in der sie ein bescheidenes Betätigungsfeld zu finden hofften, da den meisten von ihnen die öffentliche politische Wirksamkeit versagt war. So wie das lebhafteste, manchmal hektische Interesse am Theater, das Saphir mit grellen Mitteln anzustacheln gewußt hatte, ein Fluchtweg war, ein Ersatz für die verwehrte Teilnahme am politischen Leben, so war auch das Wirken solcher literarischen Vereine ein Refugium, dessen thematischer Spielraum notwendiger Weise begrenzt blieb. Die Folge davon war, daß der Tunnel anfangs nur Dilletanten, Anfänger und Geister minderen Ranges anzog. Daher sind, von Moritz Gottlieb Saphir und Louis Schneider abgesehen, die Begründer des Vereins heute vergessen, wenngleich das Archiv des Tunnels ihre Namen bewahrt.

Aber auch die meisten von den Mitgliedern, die in den dreißiger Jahren und zu Beginn der vierziger Jahre, also bevor Fontane 1844 eintrat, im Tunnel eine Rolle spielten und zum Teil auch noch zu Fontanes Zeit agierten, kennt heute nur noch der Literaturwissenschaftler, der diese Periode der deutschen Literatur oder des literarischen Lebens in Berlin eingehend erforscht. Da begegnen Namen wie Ludwig Lesser, Edmund

Anton Wollheim da Fonseca, Heinrich Smidt, Heinrich von Mühler, Bernhard von Lepel, Wilhelm von Merckel und Rudolf Löwenstein, die zwischen 1827 und 1842 in den Tunnel eingetreten sind. Sie alle waren als Schriftsteller mehr oder minder Dilletanten, wenn auch einer von ihnen (Smidt) als Vielschreiber bezeichnet werden muß.

Ein gewisser Dilletantismus war also dem Tunnel von vornherein eigen. Mit dieser dilletantischen Haltung verband der Tunnel bald eine ausgeprägt konservative Einstellung. Anfangs trat sie weniger hervor. Je mehr jedoch die bürgerlich-demokratische und liberale Bewegung in der Literatur Ausdruck fanden, desto stärker betonte der Tunnel seinen Konservatismus. Diese Verbindung von Dilletantismus und Konservatismus war kein Zufall, sondern in gewissem Sinne eine Notwendigkeit. Denn die soziale und politische Rückständigkeit war gerade der rechte Nährboden für künstlerische Unzulänglichkeit. Die rückwärts gerichtete politische Orientierung hat den Tunnel gehindert, große literarische Leistungen zu vollbringen.

Diese Entwicklung des Tunnels zu einem Verein vorwiegend konservativer Literaten wurde entscheidend dadurch mitbestimmt, daß 1841 bzw. 1842, also in den Jahren, da die bevorstehende bürgerliche Revolution sich in der Literatur mit Macht anzukündigen begann, zwei Dichter in den Verein eintraten, die keineswegs bürgerliche Demokraten waren, nämlich Christian Friedrich Scherenberg und Moritz Graf Strachwitz. Der Tunnel, der sich bis in die späten dreißiger Jahre hinein allsonntäglich an unverbindlichen, recht und schlecht gereimten Liedern, an einer gutbürgerlichen Unterhaltungsliteratur ohne größere Ansprüche erfreut hatte, erhielt allerdings durch Scherenberg und Strachwitz neue Impulse. Scherenberg konfrontierte den Tunnel mit Auffassungen und Stoffen, die der billigen Harmonie der Sonntagspoesie widersprachen, wenn auch Scherenberg weder poetische Kraft noch Formtalent genug hatte, um die eignen hohen Ansprüche zu realisieren. Strachwitz, formal nicht unbegabt, lenkte die Aufmerksamkeit des Tunnels mit Nachdruck auf die Ballade, deren Pflege dann die Hauptleistung des Tunnels werden sollte. Sie bewirkten also eine partielle Überwindung des bloß Dilletantischen, aber sie haben den Verein durch ihre konservative Einstellung zugleich gehindert, Anschluß an das politische und literarische Leben des Vormärz zu finden.

Immerhin vermochte indes der Verein dank dem Wirken von Scherenberg und Strachwitz im fünften Jahrzehnt ein gehobenes künstlerisches Niveau zu erreichen, so daß er nun auch auf die begabteren jungen Poeten anziehend wirkte. An ihrer Spitze steht Theodor Fontane. Ihm folgten an namhafteren Autoren Emanuel Geibel, Paul Heyse, Felix Dahn und, wenngleich nicht als Mitglied, sondern nur als Gast, Theodor Storm. An weniger bedeutenden sind Friedrich Eggers, George Hesekeel und Hugo von Blomberg zu nennen. Der Verein gewann aber auch dadurch, daß sich ihm bildende Künstler wie Adolph Menzel, Theodor Hosemann und Ludwig Burger sowie der anerkannte Kunstwissenschaftler Franz Kugler anschlossen.

In dieser Periode seiner Tätigkeit, zwischen 1840 und 1860, hat der Tunnel seinen Dilletantismus vorübergehend und teilweise zurückgedrängt, ohne daß es ihm jedoch je geglückt wäre, sich völlig davon zu befreien. Darum haben etliche von seinen tüchtigsten Mitgliedern auf die Dauer keine Heimstätte im Tunnel gefunden, sondern sind über ihn hinausgewachsen und haben ihre wesentlichen Leistungen erbracht, als sie dem Verein längst nicht mehr angehörten. Das gilt nicht nur für Heyse und Storm, sondern auch für Fontane. Dagegen waren die langjährigen und rührigen Mitglieder wie Louis Schneider, L. Lesser, H. Smidt, B. von Lepel und W. von Merckel nicht gerade seine besten Köpfe. Wir haben also keine Berechtigung anzunehmen, daß der Verein unter dem Einfluß weniger bedeutender Talente sich auf der ganzen Linie auf ein hohes Niveau erhoben hätte. Denn letztlich blieben Fontane, Heyse und Storm im Tunnel Ausnahmen.

Überhaupt gaben im Verein nicht die Schriftsteller und bildenden Künstler den Ton an, sondern jene Mehrheit von Offizieren, Beamten und Angehörigen anderer Berufe, die nur nebenher „dichteten“, aber als „arbeitende“ Mitglieder galten. Sie bildeten das Gros des Tunnels.

Die zweihundertvierzehn Mitglieder, die sich aus den im Archiv vorhandenen Unterlagen heute noch nachweisen lassen und von denen ca. einhundertfünfzig zwischen 1827 und 1860 eingetreten sind, gehörten folgenden Berufen an:

Schriftsteller, Journalisten, bildende Künstler	63
Offiziere	27
Beamte und Juristen	38
Professoren, Lehrer, Pfarrer, Ärzte, Ingenieure	33
Kaufleute, Verleger, Buchhändler	15
Gutsbesitzer	3
Handwerker	1
Andere Berufe	3
Studenten	5
Ohne Beruf	4
Ohne nähere Angaben	22

Der Literarische Sonntags-Verein war also beileibe keine Dichtergesellschaft, obschon er sich durch Fontanes Mund im Jahresbericht von 1853 so bezeichnen ließ, sondern ein Verein von literarisch Interessierten, der auch einige Dichter und Künstler anzuziehen gewußt hatte. Er war, nach Fontanes Worten, „an vielen Sonntagen nichts weiter als ein Rauch- und Kaffeesalon, darin, während Kellner auf und ab gingen, etwas Beliebigeres vorgelesen wurde“. Und wenn Fontane auch in „Von Zwanzig bis Dreißig“, woraus dieses Zitat entnommen ist, an anderer Stelle davon spricht, der Tunnel habe sich, als er die erste Phase des schalen Saphirischen Witzes überwunden hatte, „aus einem Vereine dichtender Dilletanten in einen wirklichen Dichterverein umgewandelt“, so setzt er doch sogleich hinzu: „Auch jetzt noch, trotz dieser Umwandlung, herrschten ‚Amateurs‘ vor, gehörten aber doch meistens jener höheren Ordnung

an, wo das Spielen mit der Kunst entweder in die wirkliche Kunst übergeht oder aber durch entgegenkommendes Verständnis ihr oft besser dient als der fachmäßige Betrieb.“ Damit schränkt Fontane indes das wohlwollend und aus liebgewordener Erinnerung entworfene Bild des Tunnels als eines „wirklichen Dichtervereins“ praktisch auf eine im Tunnel tätige Minderheit ein.

Der Dilletantismus des Tunnels wurde, wie gesagt, letztlich getragen und genährt von dem Konservatismus, der die politische Grundhaltung des Vereins bestimmte und der mit einer Tendenz zur Abkapselung verbunden war.

Bereits die Tatsache, daß preußische Offiziere und Beamte, von denen es übrigens vier später bis zum General und zwei bis zum preußischen Minister gebracht haben, die stärkste Gruppe im Tunnel bildeten und daß dem Verein ein einziger Handwerker, aber kein Arbeiter angehört hat, läßt uns vermuten, daß der Tunnel nicht gerade ein liberaler oder bürgerlich-demokratischer literarischer Verein war. Man braucht jedoch nur Fontanes Sitzungsprotokolle heranzuziehen, um bewiesen zu finden, daß sich der Tunnel selbst als konservativ und preußisch-loyal empfand, schon den Anschein revolutionärer Einstellung mied und sogar ausgesprochenen Wert darauf legte, konservativ genannt zu werden.

Daher schreibt Fontane in „Von Zwanzig bis Dreißig“ mit Recht: „Im ganzen war der Tunnel, trotz seines gelegentlich stark hervortretenden Freisinns, doch von jener altpreußischen Art, darin der Konservatismus in erster Reihe mitspricht, und so hörte man denn bald [d. h. nach Heyses Weggang] wieder lieber von Hohenfriedberg und dem Zietenritt, von Ligny und Waterloo.“ Es will nicht recht zu dieser Feststellung passen, daß Fontane in demselben Werk an anderer Stelle den Tunnel-Mitgliedern eine „im wesentlichen auf das nationalliberale Programm hinauslaufende Gesinnung“ zuschreibt (Hesekiel-Kapitel) oder gar von Louis Schneider und dem Tunnel behauptet: „Beide, Schneider und der Tunnel, waren im wesentlichen liberal mit *Anlehnung an Rußland*“. Fontane selbst muß zugeben, daß das ein „Unding“, d. h. ein Widerspruch war. Wenn er den Widerspruch zu erklären versucht, so geschieht es aus der Perspektive später Erinnerung, die unbewußt oder absichtlich beschönigt. Die zeitgenössischen Dokumente, vorab Fontanes eigene Tunnel-Protokolle, sprechen eine andere Sprache.

Denn wenn auch das demokratische Prinzip der Stimmenmehrheit bei der Regelung von Vereinsangelegenheiten angewandt wurde und ein liberaler Schriftsteller wie Rudolf Löwenstein lange Jahre Mitglied des Tunnels war, so kann doch nicht übersehen werden, daß nicht Löwenstein, sondern konservative Mitglieder wie Louis Schneider, durch den der Tunnel gleichsam mit dem preußischen Königshof verbunden war, Wilhelm von Merckel oder der Kreuzzeitungs-Journalist George Hesekiel die politische Haltung des Vereins bestimmten. Ihren Widerstand erfuhren z. B. Fontane, als er im Tunnel Gedichte à la Herwegh vortrug, u. a. „Jung-Emmy“ (1846), oder Rudolf Löwenstein, als er, wie erwähnt, 1844 seine „Freifrau von Droste Vischering“ las. Die Protokolle, die von der

scharfen Kritik an diesen beiden Gedichten berichten, stammen von demselben Wilhelm von Merckel, in dessen (1848 in Flugblattform verbreitetem) Gedicht „Die fünfte Zunft“ die berüchtigten Verse vorkamen:

Gegen Demokraten  
Helfen nur Soldaten.

Obgleich der Tunnel sich den Anschein gab, als wolle er mit Politik nichts zu tun haben (§ 2 der Statuten schloß Religion und Politik aus den Erörterungen aus), war der Tunnel keineswegs unpolitisch, sondern nahm oft genug zu politischen Fragen Stellung, wie Fontanes Protokolle zeigen. Mochte es sich um die „Bankfrage“, um einzelne Maßnahmen im Zuge der preußischen Unionspolitik, um die Bildung der Wochenblattpartei, den Tod Wellingtons, den Griff Napoleons III. nach der Macht oder um Preußens Verhältnis zu Rußland handeln, die Politik war kein unerlaubtes Thema, vorausgesetzt, daß sie eine preußisch-konservative Interpretation erfuhr. Unter dieser Bedingung durften sogar die Französische Revolution von 1789 und die deutsche bürgerliche Revolution von 1848 in der Dichtung behandelt werden, wengleich Krieg und Militär weit beliebtere Themen darstellten.

Auf der Linie dieser Einstellung hatte auch das tatsächliche Verhalten des Tunnels im Revolutionsjahr 1848 gelegen. Auch in den Apriltagen des Jahres 1848 hatte der Tunnel, wie das Protokoll bezeugt, „bei Bier und Tabak über Barrikaden und Wahlen“ diskutiert. Wie diese Diskussion ausgefallen sein wird, kann man sich denken, wenn man weiß, daß – nach Wilhelm von Merckels Protokoll vom 26. März 1848 – unmittelbar nach Beginn der Revolution der Sekretär des Vereins nichts Wichtigeres zu tun gehabt hatte, als einen Ausflug nach Potsdam zu machen, um „den altpreußischen Geist zu suchen“.

Von demselben konservativen Standpunkt aus, den der Tunnel in politischen Fragen einnahm, beurteilte er auch sozial-ökonomische Fakten, nur daß dann schärfere Formulierungen unterlaufen konnten. Fontanes Protokoll jener Sitzung, in der Max Ring 1852 seine Erzählung „An der Börse“ vortrug, läßt erkennen, wie empfindlich der Tunnel in dieser Beziehung war. Seine geradezu wütende Reaktion steht in keinem Verhältnis zu der vorsichtigen Kritik, die Rings Erzählung an bestimmten Auswüchsen, keineswegs an den Grundlagen des Kapitalismus übt. Das Höchste, was der konservative Tunnel in dieser Hinsicht vertrug, war ein feudal-romantischer Antikapitalismus, wie ihn Graf Strachwitz vertreten hatte, in dessen Gedicht „Sigurd Schlangentöter“ (1842) es hieß

Ein neuer Drache hütet des Goldes edlen Schein,  
Ein neuer Drache brütet und will betritten sein,  
Das ist das Ellenkrämertum, das jetzt die Welt regiert,  
Was Poesie, was Lieb und Ruhm! Es lacht und spekuliert.  
Erfroren sind die Satten, die Völker schrein nach Brot.  
Er wälzt sich auf Dukaten und lächelt Eurer Not.  
Ob Euch das Herz im Leibe bricht, ob gar ein Volk vergeht,  
Das schießt die Krämerseele nicht, die Aktien ersteht.

Daran, daß der Tunnel rechts und mitunter sehr weit rechts stand, wird man folglich nicht gut zweifeln können. Freilich duldet er auch Liberale in seinen Reihen, aber die Führung des Vereins lag nie in ihrer Hand.

Mit diesem Konservatismus des Tunnels war eine Tendenz zur Abkapselung verbunden. Oberflächlich betrachtet, kann es so scheinen, als hätten konservative extreme Haltung und Öffentlichkeitsscheu nichts miteinander zu tun und als seien es nur zufällige äußere Anlässe gewesen, die den Tunnel bewogen, sich auf sich selbst zurückzuziehen. In der Tat hat es solche äußeren Anlässe gegeben, und sie fielen mit ins Gewicht, als der Verein beschloß, möglichst nicht an die Öffentlichkeit zu treten. Dennoch gab es eine innere Verbindung zwischen der konservativen Orientierung und der Selbstgenügsamkeit des Tunnels. Politisch rückwärts gewandt und darum auch literarisch ohne Anschluß an die zeitgenössische Entwicklung, zog der Tunnel nur eine weitere Konsequenz, indem er sich auch gesellschaftlich absonderte und sich in eine strenge Isolierung begab.

Übrigens tendierte der Verein bereits seit seinen Anfängen zu einer Absonderung. Es haben nur deren Formen gewechselt. In den ersten Jahren seiner Existenz hatte die ablehnende Haltung des Tunnels gegenüber der Gesellschaft das Narrenkleid getragen. Man kaschierte die Absonderung von der Gesellschaft mit närrischem Tun. Und in dieser frühen Phase, die in die trübsten Jahre nach den Karlsbader Beschlüssen fiel, hatte das närrische Sonderdasein außerhalb der Gesellschaft als spielerischer Ersatz für ernste Aktivitäten wenigstens noch einen Schein der Berechtigung, wenn es auch abwegig wäre, es als bewußten sozialen Protest zu deuten. Das närrische Gehabe führte lediglich in ein ausgesprochen privates Refugium.

Diese ursprüngliche Richtung des Vereins, die zumal den Intentionen Saphirs entsprach, wird im Vorwort der Statuten von 1835 unter Berufung auf das Vorbild, die Wiener Ludlamshöhle, folgendermaßen gekennzeichnet: „Übereinstimmend mit der Tendenz dieses Vorbildes, war der nächste Zweck des Vereins ein heiter-geselliges Zusammensein, welches durch den Vortrag von Gedichten und andern künstlerischen Arbeiten, die jedoch lediglich der Richtung eines ungebundenen Humors entsprechen mußten, belebt werden sollte. Gemäß dieser ursprünglichen Absicht der unbeschränktesten Herrschaft heiterer Laune und geistreichen Scherzes, der sich bis zur willkürlichsten Lust nach dieser Seite geistiger Tätigkeit hin steigern durfte, wurde eine lose, burleske Verfassung des Vereins beliebt, und die ersten Statuten bekunden zur Genüge, wie sich alles in ein Kleid fröhlicher Tollheit hüllte, ja, bis zur Unkenntlichkeit verhüllte und in lustigen Scherz verlor.“

Einige Jahre darauf hat der Tunnel dann eine „zwar modifizierte, aber nicht gänzlich umgewandelte Tendenz“ angenommen, indem er sich allmählich einem „ernstern und festern Streben“ zuwandte. Man war auch jetzt den „fröhlichen Spielen des menschlichen Geistes“ durchaus nicht abgeneigt, hatte aber erkannt, „daß in ihnen allein eine höhere

Stufe nicht erreicht werden kann“. Diese Einsicht verdankte der Verein vornehmlich den „unangenehmen Folgen“, die Saphirs Streitigkeiten hatten. Denn Saphir hatte den Tunnel, fast ohne dessen Wissen, mit in seine literarischen Fehden hineingezogen und dadurch das Vereinsleben gestört und sogar die Existenz des Tunnels gefährdet. Seine Kontroversen hatten im Tunnel „eine innere Aufregung an die Stelle der wünschenswerten Einheit“ gesetzt.

Als schließlich der literarische Streit, in den Saphir mit Berliner Schriftstellern wie Fouqué, Friedrich Wilhelm Gubitz, Willibald Alexis und Louis Angely geraten war, und andere Kontroversen damit endeten, daß Saphir Anfang 1830 Berlin verlassen mußte, tat der Tunnel den für seine weitere Tätigkeit entscheidenden Schritt: er zog sich, „durch die gemachten Erfahrungen belehrt, ängstlich von jeder Öffentlichkeit zurück, um sich in sich zu stärken. Mit redlichem Ernste“, wie es im Vorwort der Statuten heißt, „schlug er einen neuen Weg ein, und in der Stille wirkend, allmählich feindliche Elemente aussondernd, gelang es ihm, die gefährliche Krisis zu bestehen, nach und nach sich zu kräftigen, in geräuschloser Wirksamkeit eine erfreulichere Stellung einzunehmen und sich immer mehr auszudehnen.“ Um einer Wiederholung der von Saphir verursachten Zwischenfälle vorzubeugen, nahm der Tunnel in § 12 seiner Statuten die Bestimmung auf, der Verein habe alles zu vermeiden, „was ihn in einen Konflikt mit der übrigen literarischen Welt bringen könnte, mithin auch eine jede dazu führende Veröffentlichung seiner Tätigkeit und jede Einmischung in die Streitigkeiten literarischer Parteien.“

Diese an sich verständlichen und nicht unberechtigten Maßnahmen haben jedoch in der Folge im Tunnel eine extreme und über ihren ursprünglichen Sinn weit hinausgehende Interpretation erfahren. Sie lief darauf hinaus, daß der Tunnel sich hermetisch abschloß und einen prinzipiellen Gegensatz zwischen sich und der „Welt“ konstruierte.

In anbetracht des § 12 der Statuten ist es zwar nicht verwunderlich, wenn wir aus Fontanes Tunnel-Protokollen erfahren, daß der Tunnel es ablehnte, sich bei Bekanntgaben der Presse zu bedienen bzw. eine Auswahl von „Spänen“ zu veröffentlichen. Über dergleichen Vorsichtsmaßnahmen geht es jedoch bedeutend hinaus, wenn Fontane davon spricht, daß den Tunnel eine „chinesische Mauer“ umgebe.

Daß diese Bemerkung Fontanes den Auffassungen des Vereins entsprach, beweisen die Lieder, in denen die Mitglieder den Verein besangen und die in dem Heft „Lieder zum 25. Stiftungsfeste“ (1852) und in dem ca. 1859 gedruckten „Liederbuch des literarischen Sonntags-Vereins zu Berlin“ vereinigt sind. Dort nennt Ludwig Lesser den Tunnel „ein Asyl im Sturm des Lebens“, dort sagt Rudolf Löwenstein in seinem „Tunnel-Lied“:

Die Welt mit ihren Sorgen  
Braust über uns mit Macht,  
Doch hält uns froh geborgen



Der feste Tunnelschacht.  
Wir ruhen beim Gesange  
Von unsren Mühen aus.

In einem Rückblick auf die Entwicklung des Tunnels stellt Adolf Löwenstein 1852 befriedigt fest:

Dem Schicksal entflohn, dem Leben entrückt,  
Wie lebte der Tunnel-Bruder beglückt!

Ein anderes schon ca. 1830 entstandenes Gedicht von dem Kaufmann Friedrich Maisan hatte diese Zurückgezogenheit, die Welt- und Lebensferne des Tunnels sogar als notwendige Voraussetzung der Kunst hingestellt:

Wir sind hier versammelt zu löblichem Tun,  
Drum laßt uns den Tunnel beginnen.  
Die Sorgen des Lebens, sie mögen jetzt ruhn,  
Im Meere der Zeiten verrinnen.  
Denn wer sich dem Dienste der Musen will weihn,  
Der muß sich von irdischen Qualen befreien,  
Sonst tönt ihm die Saite der Lyra nicht rein,  
Nie wird ihm was Hohes gelingen.

Es liegt auf der Hand, daß diese Auffassungen, wonach sich der Tunnel prinzipiell von der „Welt da draußen“, wie Fontane in einem Protokoll formulierte, unterscheidet und wonach der Tunnel ein dem Weltgetriebe entrückter Ort ist, mehr bekunden, als nur Öffentlichkeitsscheu. Sie besagen vielmehr, daß der Tunnel jeder Berührung mit der „Welt“, jeder Auseinandersetzung mit ihr auswich und, mehr noch, Weltfremdheit und Ruhe überhaupt als Voraussetzungen künstlerischen Schaffens betrachtete. So münzt der Tunnel die selbstgewählte Isolierung, deren Ursache nur in seiner politischen Rückständigkeit und in seinem Mangel an künstlerischem Vermögen gesucht werden kann, in eine künstlerische Notwendigkeit um.

Der ästhetische Quietismus, der aus Maisans Versen spricht, gehörte zu den im Tunnel anerkannten Prinzipien und bildete ein tragendes Element der Kunstauffassung des Vereins.

Freilich gibt es keine vereinsoffizielle Tunnel-Ästhetik, aber man darf annehmen, daß die Behandlung ästhetischer Probleme in den Gedichten eines führenden Mitglieds, nämlich Wilhelm von Merckels, die kunsttheoretischen Überzeugungen der Mitglieder im wesentlichen getreu widerspiegelt. Diese Annahme findet zumal in den im Tunnel vorgetragenen literarischen Arbeiten und in der Tunnel-Kritik ihre Bestätigung. Auch Merckel ist ein Vertreter der quietistischen Ästhetik. Es ist Merckels Protokoll vom 13. November 1846 gewesen, in dem gegen Fontane (der „Jung-Emmi“ gelesen hatte) der Vorwurf erhoben wurde, er verfolge eine „quasi tendenziöse Richtung, die der Kunst ihr Höchstes, die Ruhe, zu entwenden strebt“.

Wilhelm von Merckel hat sich zu ästhetischen Fragen in Gedichten wie „Das Leben und die Kunst“ (1843), „An die Muse“ (1844), „Aufnahme-

Zeremoniell“ (1844) und „Vom Menschen“ (1858) geäußert. Sie wurden im Tunnel gelesen bzw., was das letztgenannte angeht, in der „Argo“ gedruckt. Auch Merckels Festrede von 1852 wäre heranzuziehen. Vergleichsweise kann man auf das ebenfalls im Tunnel vorgetragene lange Gedicht von Christian Friedrich Scherenberg „Die Poesie. Glosse auf ein Thema von Herwegh“ (1842) zurückgreifen, das zwar individuelle Nuancen, aber keine grundsätzlichen Abweichungen aufweist. Scherenberg knüpft darin zustimmend an Herweghs Sonett „Den Naturdichtern“ (1840) an.

Was man diesen Quellen zufolge, um die Jahrhundertmitte im Tunnel über Kunst und Dichtung dachte, war im wesentlichen eine verwässerte, ihres gesellschaftlich relevanten Gehalts entledigte Neuauflage der deutschen klassischen und romantischen Kunst- und Literaturtheorie. Sowohl die bildende wie auch die gesellschaftskritische Funktion der Kunst hat der Tunnel aus dem Auge verloren. Er erwartet von der Kunst nur, daß sie in eine andere, scheinbar höhere Sphäre führt und zugleich unterhält.

Die Auffassung des Tunnels vom Wesen und von der Aufgabe der Kunst ist geprägt von dem Verhältnis des Vereins zur Gesellschaft. So wie der Tunnel sich prinzipiell von der „Welt da draußen“ abschloß, wie der Verein und die gesellschaftliche Wirklichkeit, in der er existierte, nach seiner Meinung zwei grundsätzlich geschiedene, unverbundene Bereiche waren, so galt ihm auch die Kunst, insbesondere die Dichtung, als außerhalb des Lebens oder gar über dem Leben stehend. Kunst und Leben hatten nach den ästhetischen Theorien des Tunnels bestenfalls insofern etwas miteinander zu tun, als das Leben der Kunst den Rohstoff liefern konnte, den die Kunst auf ihre eigene Weise zu behandeln, d. h. auf ein „höheres“ Niveau zu erheben hatte.

Denn die Kunst als das Reich der Ideale steht, nach der Ästhetik Wilhelm von Merckels, hoch über der Wirklichkeit, dem Alltag des Lebens. Während in der Wirklichkeit Ernst und Zwang, Leidenschaft und Mühe vorherrschen, sind Freiheit, Spiel und Zauber die Elemente der Kunst, aus denen Wonne und Entzücken fließen. Ist die wirkliche Welt von Gegensätzen zerrissen und von Sturm durchpeitscht, so erfreut sich die Kunst der Harmonie, die sich aber nicht aus der Einheit der Gegensätze ergibt, sondern ihrem Wesen nach in der Ruhe besteht. Die Wirklichkeit ist unschön, wenn nicht häßlich, sie ist schmucklos. Der Kunst allein kommt Schönheit zu, aber eine Schönheit, die in der Wirklichkeit nicht begründet ist und folglich nur im Reich der Phantasie existiert. Solche Schönheit ist eine Art Schmuck, ein Luxus, der notfalls auch zu entbehren wäre.

Um aber dem Einwand zu begegnen, die Kunst sei eigentlich nicht notwendig und eben nur eine zufällige Beigabe, ließ Merckel es bei dieser Entzweiung von Leben und Kunst, von Wirklichkeit und Poesie nicht bewenden, sondern versuchte, der Kunst eine pseudoreligiöse Weihe zu verleihen, indem er die Kunst als einen gleichsam heiligen Bezirk noch schärfer von dem unheiligen Raum der Wirklichkeit absetzte. Er

erblickte in ihr ein Götterbild und schrieb ihr Himmelsahnung und zugleich eine höhere Form der Wahrheit zu.

Damit erhielt die Kunst jene Funktion der „Verklärung“, die nicht nur in den Auffassungen Merckels und des Tunnels, sondern überhaupt in der deutschen bürgerlichen Kunst- und Literaturtheorie jener Zeit eine erhebliche Rolle gespielt hat. Es ist bekannt, daß diese „Verklärung“ auch in den theoretischen Äußerungen Fontanes über Dichtung und bildende Kunst noch lange zentrale Bedeutung behielt. Die Mitgliedschaft im Tunnel dürfte bei Fontane die Rezeption zeitbedingter Anschauungen intensiviert haben.

Wilhelm von Merckel hat in seiner Festrede beim fünfundzwanzigsten Stiftungsfest (1852) die Lebensferne des Tunnels und seine pseudoreligiöse Kunstauffassung deutlich unterstrichen. Er interpretierte die künstlerischen Ziele des Tunnels als „Weisheit der Narrheit“; sie sei es gewesen, die, „das Häßliche hassend und das Bittere scheuend, gleichsam mit instinktmäßigem Grauen vor den Eumeniden dieser Welt, politischem Hader und religiöser Zwietracht, einen Zauberkreis gegen diese Dämonen um das stille Asyl der Kamönen zog“. Und die „Weisheit der Narrheit“ war es auch, die, so „wie der Muselman seine Schuhe vor der geheiligten Schwelle der Moschee zurückläßt, gleichsam [...] im Vorhofe des Musentempels eine Garderobe errichtete, in welcher der Bürger der Welt von draußen sich selbst an den Nagel hängt und, ein Bürger einer schönern Welt, verwandelt ins Heiligtum tritt“.

Diese Annäherung der Kunst an die Religion sowie die Entgegensetzung von Leben und Kunst finden wir in jener Zeit auch bei Fontane, allerdings in schlichtere Worte gekleidet und (nach dem Vorbild der deutschen Klassik) mit klassisch-antiken Vorstellungen verbunden. In seinem dem Tunnel 1852 gewidmeten Gedicht „Der Reiter auf dem Flügelpferde“ (gemeint ist der Dichter auf dem Pegasus) sagt Fontane, anknüpfend an den letzten Vers des Prologs zu Schillers „Wallensteins Lager“:

Karg und matt  
Beut das Leben, was es Freuden hat;  
Unter Not und unter Sorgen  
Geht das Heute, kommt das Morgen,  
Ernst beschrieben ist das Lebensblatt.

Schall und Dunst  
Ist dies Dasein ohne Göttergunst;  
Nur den Reiter auf dem Flügelpferde  
Lachet an die schöne Gotteserde,  
Heiter, heiter ist die Kunst.

In einem zweiten Gedicht, betitelt „Die Muse“, das Fontane im folgenden Jahre (1853) — wie das erste ebenfalls anlässlich des Stiftungsfestes des Tunnels — verfaßte, übernimmt Fontane auch die im Verein gängige Divergenz von „Tunnel“ und „Welt“. Unter dem Eindruck des beginnenden Krimkrieges läßt Fontane die Muse, die Schutzherrin der Dichtung, den Verein folgendermaßen anreden:

In diesen Kreis, den ich mir auserlesen,  
Eintret ich doppelt gern an diesem Tag,  
Die Welt wird immer fremder meinem Wesen,  
Und meine Tempel fallen Schlag auf Schlag.  
Durch halb Europa fegt der Kriegesbesen,  
Wo wäre der, der mir noch lauschen mag —  
Wenn unter Waffen die *Gesetze* schweigen,  
Wie darf die *Muse* da dem Volk sich zeigen.

Der Spott ist wach, mich stündlich zu verwunden,  
Gastfreundschaft selbst verschließt mir Tür und Tor,  
Bei euch nur hab ich ein Asyl gefunden  
Und find es freundlicher denn je zuvor.  
O schenkt mir ferner eure besten Stunden,  
Es reute keinen noch, der mich erkor,  
Glich ich der ärmsten auch der Bettlerinnen,  
Ich bin doch reich wie hundert Königinnen.

Gebt nur euch hin! Und mehr als ihr gegeben,  
Geb ich zurück aus ew'gem Füllhorn euch,  
Das ist das Rätsel aller Liebe eben,  
Indem sie arm sich schenkt, schenkt sie sich reich;  
Zu höchstem Glücke will ich euch erheben,  
Bleibt ihr in eurem Streben nur euch gleich,  
Und während wir vom Mahl der Götter essen,  
Lehr ich den Jammer euch der Welt vergessen...

Entsprechend diesen Anschauungen vom Wesen und der Funktion der Kunst, wie sie im Tunnel herrschten und wie sie Wilhelm von Merckel besonders klar formuliert hat, war der Tunnel nicht nur dem Tage seiner Zusammenkunft, sondern vor allem auch seinen Leistungen nach ein „Sonntagsverein“, nämlich eine Vereinigung von Sonntagsdichtern, die sich am Feiertag, fernab von den Realitäten der Welt und ihrem „poesie“-feindlichen Getriebe, bei unverbindlichen Versen von den Mühen des Alltags erholten. Vielen Tunnel-Mitgliedern mag dieses sehr mittelmäßige Vergnügen genügt haben. Sie wollten nicht mehr als Sonntagsdichter sein. Sogar Fontane, obgleich er höhere Ansprüche stellen durfte, hat sich zeitweise eine ähnliche Beurteilung seines eigenen Talents suggerieren lassen. So bekannte er am 8. Januar 1857 seiner Frau von London aus: „Ich bin eine gute Sorte Sonntagsdichter, der sein Pensum Wochenarbeit zu machen und dann einen Reim zu schreiben hat, wenn ihm Gott einen gibt, der aber die Welt weiter nicht kränkt, wenn er's unterläßt.“ Fontane war sich also der Entbehrlichkeit solcher Sonntagsdichtung durchaus bewußt. Ja, er meinte damals zum Schriftsteller nicht zu taugen, so daß er froh war, aus dem „Rayon des Sirenengesanges glücklich herausgekommen“ zu sein, wie er am 13. Januar 1857 aus London an Wilhelm und Henriette von Merckel schrieb. Im Tunnel sei nur einer gewesen, der es wagen durfte, die Laufbahn eines Schriftstellers einzuschlagen, „und er hat sie gewagt — Paul Heyse. Wir ändern

sind alle darauf angewiesen, uns ehrlich und prosaisch zu quälen und nebenher unsre Verse zu machen“.

Ungeachtet der Förderung, die Fontane im Tunnel als Dichter erfahren hat, wirkte also die Mitgliedschaft in diesem Verein zugleich negativ auf Fontane und hemmte seine Entwicklung, da der Tunnel ihm keine Perspektive zu bieten vermochte und ihm ein mittelmäßiges Niveau aufzwang. Nach den Jahresberichten, die er erstattete, könnte es so scheinen, als habe sich Fontane damit abgefunden und nicht mehr erwartet. Doch die leise Ironie, die in dem Gedicht „Deliberations-Tunnel“ (1856) mitschwingt, läßt ahnen, wie wenig der Tunnel Fontane befriedigte:

Wohl wachsen keine Zedern stolz  
In unserm Tunnel-Hain,  
Doch denk ich, gutes Fichtenholz  
Ist noch in Menge drein.

Erst mehr als ein Jahrzehnt nach seinem Ausscheiden aus dem Verein gelang es Fontane, sich endgültig von dem Bann der Mittelmäßigkeit freizumachen, den der Tunnel verhängt hatte, und Werke zu schaffen, die heute zur Weltliteratur gehören.

Im Rahmen derselben Mediokrität, in der die poetologischen Anschauungen und die dichterischen Leistungen des Tunnels verharrten, blieb auch die im Tunnel geübte Kritik. Da der Tunnel so ziemlich alle Verbindungen zwischen der Wirklichkeit und der Kunst abgebrochen hatte, blieben ihm als Kriterien für die Bewertung des Kunstwerkes lediglich dessen Form und innere Struktur. Der Tunnel erwartete, daß sie das „rechte Maß“ einhielten. Insbesondere achteten die Kritiker darauf, daß die Form des Werkes dem Gehalt gemäß war und daß die inhaltliche Aussage die Gesetze der Wahrscheinlichkeit nicht verletzte, wobei als selbstverständlich vorausgesetzt wurde, daß der Gehalt von den Schlacken des Alltags gereinigt war, also jene „Verklärung“ erfahren hatte. Realistische Darstellungen, sei es der Liebe, sei es menschlichen Elends, galten als ebenso unerlaubt wie derber Humor oder Krafftausdrücke.

Es war unvermeidlich, daß dem Tunnel, weil er vorwiegend formale Kritik übte, die Sicherheit im Kunsturteil fehlte. Er tat sich zwar viel zugute auf seine „berüchtigte Strenge“ und überschüttete die Vortragenden gern und oft mit Hohn und Spott, jedoch fast immer in humoristisch gemilderter Form. Um die Sicherheit und Prinzipienfestigkeit der Tunnel-Kritik stand es schlecht. Das beweisen die nicht seltenen Fälle, in denen das Endurteil zwischen Extremen schwankte, sogar zwischen „Sehr gut“ und „Schlecht“. Außerdem konnte es vorkommen, daß der Tunnel die ästhetischen Gesichtspunkte zurückdrängte und ein Gedicht positiv bewertete, weil es der konservativen politischen Einstellung des Vereins entgegenkam. In einem Falle geschah das sogar zugegebenermaßen. Allerdings war es auch nicht ausgeschlossen, daß dem Tunnel in solchen Situationen doch ästhetische Bedenken kamen und er sich auffraffe, dergleichen Machwerke als „gereimte Zeitungsartikel“ abzuweisen.

Im ganzen war also die Tunnel-Kritik einem bedenklichen Schwanken ausgesetzt und nicht frei von Willkür.

Dennoch wird man, wenn man die produktive und die kritische Tätigkeit des Tunnels auf dem Gebiet der Literatur in den vierziger und fünfziger Jahren zusammenfassend einschätzen soll, sagen müssen, daß die Förderung, die er jungen Mitgliedern durch Übung im eigenen Schaffen und in der Kritik zuteil werden ließ, höher zu veranschlagen ist als der Beitrag des Tunnels zum literarischen Erbe. Nur wenige Dichtungen von bleibendem Wert sind aus dem Literarischen Sonntagsverein hervorgegangen.

Das Hauptbetätigungsfeld des Tunnels war die Lyrik, schon deswegen, weil der Dilletant sich an ein lyrisches Gedicht eher heranwagt als an einen Roman oder eine Tragödie. Die Vorliebe für die Lyrik wurde auch durch die geschilderte Arbeitsweise des Tunnels bestärkt, so daß Fontane vom Tunnel sagen konnte, dieser habe „alle Späne, die über ein Quartblatt hinausgehn, mit einem unausrottbaren Mißtrauen betrachtet“. Dabei hat der Tunnel besondere Verdienste um die Entwicklung der Ballade erworben. Und das verschafft ihm einen, wenn auch bescheidenen Platz in der Geschichte der deutschen Literatur. Neben der Ballade wurde auch das Lied gepflegt, während schwierigere lyrische Genres, wie das Sonett oder die Ode, in diesem von Dilletanten beherrschten Kreise weniger Widerhall fanden.

Von den Liedern und Balladen des Tunnels sind einige wenige noch heute in den Anthologien zu finden. Zwar nicht jene beiden Balladen, denen Fontane die höchste Bewunderung zollte, nämlich „Das Herz von Douglas“ des Grafen Strachwitz und „Der verlorne Sohn“ von Scherenberg, und noch weniger das früher weit verbreitete Gedicht Heinrich von Mühlens „Grad aus dem Wirtshaus nun komm ich heraus“, sondern Balladen Fontanes wie „Der Wettersee“, „Schloß Eger“ und „Archibals Douglas“ oder Rudolf Löwensteins – vom Tunnel anfangs abgelehntes – Gedicht „Freifrau von Droste Vischering“.

Immerhin hat der Tunnel damit die deutsche Literatur um einiges bereichert. Allerdings werden nur wenige Leser in Erfahrung bringen, daß z. B. die genannten Balladen zuerst im Tunnel gelesen worden sind. Auch daran ist die Öffentlichkeitsscheu des Vereins schuld, da er sich nur ausnahmsweise entschließen konnte, die in seinen Sitzungen vorgetragene Dichtungen zu publizieren. Abgesehen von den unbedeutenden drei Bänden der „Spenden aus dem Archive des Sonntagsvereins“ (1829–1832), die der Frühzeit angehören, hat der Verein keine Publikation herausgebracht, die erklärtermaßen als Organ des Tunnels auftrat. Die Druckschriften, die er herstellen ließ, wie das Heft „Balladen und Romanzen“ (1851), die verschiedenen Liederbücher und später die gedruckten Protokolle, waren nur für die Mitglieder, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und sind wahrscheinlich auch nicht über den Kreis des Tunnels hinausgedrungen. Ferner haben zwar Tunnel-Mitglieder (und Theodor Storm als Rütli-Mitglied) den Inhalt des ersten Bandes der „Argo“ (Dessau 1854) allein bestritten und zu den anderen vier

Bänden dieses Jahrbuches (1857–1860) viel beigesteuert, aber als Tunnel-Organ gab sich die „Argo“ nicht.

Die wichtigsten Publikationen, in denen Beiträge von Tunnel-Mitgliedern enthalten sind, waren Sammlungen der fünfziger Jahre, so etwa F. O. Gruppes „Deutscher Musenalmanach“ (Berlin 1851–1855), Fontanes „Deutsches Dichteralbum“ (zuerst Berlin 1852), das von H. Smidt herausgegebene „Liederbuch für Preußens Marine“ (Berlin 1853) oder das „Militärische Dichteralbum“ (Berlin 1853), das G. M. Kletke herausbrachte. Außerdem arbeiteten Tunnel-Mitglieder an dem von F. Eggers redigierten „Deutschen Kunstblatt“ (Berlin 1850–1858) und dem dazugehörigen „Literaturblatt“ (1854–1858) mit. Andere betätigten sich als Übersetzer für L. Schneiders „Bühnenrepertoire des Auslandes“ (Berlin 1830–1877), unter ihnen, obschon nur nominell, auch Scherenberg.

#### *Fontane im Tunnel*

Theodor Fontane ist am 29. September 1844 Mitglied des Tunnels über der Spree geworden, nachdem er schon im Juli des Vorjahres, eingeführt durch seinen Freund Bernhard von Lepel, als Gast im Verein erschienen war. Bis zu seiner dritten England-Reise, die er im August 1855 antrat, betätigte er sich als emsiges Mitglied und nahm rege am Vereinsleben teil. Bereits in den Jahren 1845 bis 1847 vertrat er gelegentlich den Sekretär bei der Protokollführung. Vom April 1850 bis Dezember 1853 wirkte er dann als gewählter Schriftführer und führte, von einigen Unterbrechungen abgesehen, regelmäßig das Protokoll und erstattete dreimal den Jahresbericht über die Tätigkeit des Vereins. Bevor er nach England ging, hat er im Jahre 1854 wiederum mehrmals vertretungsweise protokolliert. Insgesamt liegen von seiner Hand 96 Protokolle und 3 Jahresberichte vor; ein weiteres Protokoll hat Fontane zwar nicht selbst geschrieben, aber unterzeichnet.

Nach seiner Rückkehr aus England wurde Fontane Ende 1859 die Würde des Vorsitzenden, des „Hauptes“, übertragen, die er bis Ende 1860 innehatte. In dieser Funktion hielt er im Tunnel drei Reden, die in den Jahresheften der Tunnel-Protokolle gedruckt wurden.

In den folgenden Jahren bereitete sich langsam die Abwendung Fontanes vom Tunnel vor. Schon 1862 schrieb er an seine Frau: „Dem Tunnel bin ich entwachsen. Was Ordentliches kommt ja nur selten vor, und schlechte oder mittelmäßige Gedichte sind mir jetzt ein Greul. Nur vor dem Guten resp. Vollendeten hab ich Respekt“ (23. Mai 1862). Da der Tunnel aber, der sich in den sechziger Jahren im Abstieg befand, weder etwas Gutes, noch viel weniger etwas Vollendetes zu bieten hatte, verlor Fontane mehr und mehr das Interesse am Leben des Vereins. Er hielt zwar im April 1864 noch seine Shakespeare-Rede vor den Tunnel-Mitgliedern, hat aber, den gedruckten Protokollen zufolge, am 31. Dezember 1865 zum letzten Male an einer ordentlichen Sitzung des Tunnels teilgenommen. Von 1866 an blieb er dem Tunnel fern und beteiligte sich bestenfalls noch an Stiftungsfesten. In einer vereins-

internen Publikation, die 1877 anlässlich des fünfzigsten Stiftungsfestes herauskam, wurde Fontane unter den ausgeschiedenen Mitgliedern aufgeführt.

Insgesamt war also Fontane einundzwanzig Jahre lang Mitglied des Literarischen Sonntagsvereins, von 1844 bis 1865. Dem tatsächlichen Fernbleiben ab 1866 ging eine *innere* Lösung des einst so engen Verhältnisses zum Tunnel voraus, die Anfang der sechziger Jahre einsetzte. Daher konnte Fontane am 1. Oktober 1883 an einen unbekanntem Empfänger schreiben: „Ich selbst gehöre dem Tunnel, der, glaub ich, nur noch fünf Mitglieder zählt, schon seit zwanzig Jahren nicht mehr an.“

Die ersten elf Jahre (1844 bis 1855) sind als die Zeit der intensivsten Anteilnahme an der literarischen Arbeit des Tunnels zu betrachten. Denn Fontane hat damals nicht nur das Amt des Sekretärs bekleidet, sondern auch eine große Anzahl seiner Gedichte sowie Prosastücke im Tunnel vorgetragen. Seine aus dieser Zeit stammenden Briefe an Freunde, zumal an Bernhard von Lepel, legen Zeugnis davon ab, wie viel ihm damals, trotz zeitweiliger Verstimmungen, der Tunnel bedeutete. Auch noch während des dritten Aufenthaltes in England (1855 bis 1859) nahm er aus der Ferne Anteil an dem, was im Tunnel geschah. Allerdings bahnte sich in diesen Jahren, zumal unter dem Eindruck, den die Verhältnisse in England auf Fontane machten, zugleich die Distanzierung an. Die erneute Betätigung im Tunnel ab 1859 entsprang mehr aus lieber, alter Gewohnheit als aus echter geistiger Anteilnahme und endete bald mit dem gänzlichen Erlahmen des Interesses, das nun anderen Aufgaben galt, etwa den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“. Davon sprechen auch die Verse, mit denen Ludwig Lesser im Februar 1864 Fontane bedachte und die im Tunnel vorgetragen wurden:

Lafontaine

O schöne Zeit auf Alt-Englands Flur,  
Wo mit Lords er und mit Rittern gerungen —  
Verschwunden, ach, sie und seine Spur,  
Wo er ihre Helden besungen!

Ach, daß er jetzt fehlt in der Sänger Reihn,  
Wer hält ihn doch fest am Kragen?  
Es sind die märkischen Percys allein,  
Es sind die von Uchtenhagen.

Erst Jahrzehnte später trat der Tunnel wieder in Fontanes Gesichtskreis, nun aber als Gegenstand der Erinnerung, und fand in „Christian Friedrich Scherenberg“ und in „Von Zwanzig bis Dreißig“ die beste Darstellung, die ihm bisher zuteil geworden ist.



Karsten Jessen (Lübeck)

### Theodor Fontane und Dänemark

Wenn man Fontanes Kenntnis von Dänemark nur nach den kurzen Passagen in „Effi Briest“ beurteilen würde, erhielte man Andeutungen des üblichen Klischeebildes: Kopenhagen; Thorvaldsen Museum, Tivoli; Limfjord; die schöne Dänin mit „den großen blauen Augen und dem flachsblonden Haar.“<sup>1</sup> Es gibt aber auch andere Darstellungen von ihm, und da zeigt sich, daß er nicht nur eine hervorragende Kenntnis der älteren Geschichte Dänemarks hatte, sondern auf seinen beiden Reisen 1864 genaue Beobachtungen über das Dänemark seiner Zeit gemacht hat. Ihren Niederschlag fanden sie in den Tagebüchern, einer Reihe von Reisebriefen, dem Buch über den „Schleswig-Holsteinischen Krieg von 1864“ und nicht zuletzt in seinem Roman „Unwiederbringlich“. Dem Umfang nach ist Dänemark im Werke Fontanes also von einem gewissen Gewicht, und es mag erlaubt sein nachzufragen, wie weit seine Kenntnis ging und aus welchem Grunde sich Fontane so sehr für das Land interessierte.

Zu nennen wäre zunächst die Neigung Fontanes zum Norden. Er hat oft betont, daß er mehr dem Norden als dem Süden zugewandt sei, und, obwohl er auch zwei Reisen nach Italien gemacht hat, daß deren Niederschlag ziemlich gering ist. Diese prinzipielle Hinneigung zum Norden steht im Zusammenhang mit Jugendeindrücken aus Swinemünde, das ihn schon ganz skandinavisch anmutete und das er mit Freiheit, mit Demokratie gleichsetzte und gegen die preußische Mentalität ausspielte. Es deutet sich hier gewissermaßen der Dualismus in der Natur Fontanes an, das preußische Pflichtbewußtsein der Mutter, das bonvivante Laissez-faire-laissez-aller des Vaters. Allerdings sollte man diese Jugendeindrücke nicht überbewerten, genausowenig wie die Abstammung aus der französischen Kolonie Berlins.

Wichtiger erscheint uns die geschichtliche Situation. Die Lage der Herzogtümer in den 40er Jahren, die schleswig-holsteinische Erhebung mit dem Abschluß durch das Londoner Protokoll von 1852 und die sich daran anschließenden diplomatischen Querelen bis zum Ausbruch des Krieges 1864. Briefliche Äußerungen Fontanes zeigen ganz deutlich sein Engagement für die Sache der Schleswig-Holsteiner, ebenso die Erinnerungen „Von Zwanzig bis Dreißig“. Darin schreibt er, er erinnere sich „keines anderen Außenereignisses, das mich so getroffen hätte“<sup>2</sup> wie die Niederlage der Schleswig-Holsteiner bei Idstedt. Daß er allerdings nach Kiel gefahren sei, „um in eins der regelrechten Bataillone einzutreten“, ist eine unkorrekte Behauptung. Ehe er sich in die Nähe des Kriegsschauplatzes begab, um darüber zu berichten, hatte er Mutter und Braut versprechen müssen, nicht aktiv zu werden, was er auch in einem Brief an Bernhard von Lepel vom 28. 7. 1850 ausdrücklich schreibt. Und in einem Brief an Friedrich Eggers und Paul Heyse steht es noch etwas krasser: Der eigentliche Grund seiner Reise nach Altona sei „Ueberei-

lung, was aber nur als vertrauliche Mitteilung zu betrachten ist.<sup>3</sup> Und so arbeitet er in Altona an der Herausgabe seiner Werke, bis ihn die Mitteilung nach Berlin zurückruft, daß er eine Anstellung im „Literarischen Bureau“ erhalten habe.

Sowenig also die Schlacht bei Istedt äußerlich seinen Lebenslauf änderte, so wichtig erscheint sie ihm noch im Nachhinein für seine Bewertung preußischer Politik. Schon in dieser Zeit war er Gegner der Auffassung, die die schleswig-holsteinische Erhebung als Folge der Revolutionswirren 1848 betrachtete und nur halbherzig die Bundesinteressen vertrat. Fontanes Auffassung deckte sich zu dem Zeitpunkt mit der Meinung des progressiven deutschen Bürgertums, und man kann mit Fug und Recht einen Satz aus der Rede Dahlmanns vom 9. Juni 1848 in Frankfurt als seine Auffassung zitieren: „Wenn Sie in der schleswig-holsteinischen Sache versäumen, was gut und recht ist, so wird man auch der deutschen Sache das Haupt abschlagen.“<sup>4</sup> Noch im Jahr 1897 in einem Brief an Morris vom 8. 2. vertritt Fontane diesen Standpunkt: „Gewisse Dinge — und dahin gehört für das gegenwärtige England Ägypten — braucht ein Staat, um weiter leben zu können, und solche Dinge müssen auch die rivalisierenden Staaten ihrem Nebenbuhler ruhig gönnen. So brauchten wir Schleswig-Holstein. Wir mußten es haben und haben es gekriegt.“<sup>5</sup> Das Interesse Fontanes am Fortgang der Streitigkeiten läßt sich in den folgenden Jahren nicht direkt verfolgen. Sicher ist, daß er als Korrespondent in London mehrfach Gelegenheit hatte, auch die englische Stellungnahme zu diesem Problem kennenzulernen und daß er durch Storm viele Einzelheiten aus dem Alltag erfuhr.

Als 1864 der Krieg ausgebrochen war, vereinbarte Fontane mit dem Berliner Verleger Decker, ein Buch darüber zu schreiben. Da er zu allen seiner Werke der Lokalkennntnis bedurfte und für eine Schilderung eines Feldzuges insbesondere das Terrain kennen mußte, unternahm er zwei Reisen in das Kriegsgebiet. Dabei ist vor allem die zweite Reise für uns von Interesse, da er in ihrem Verlauf Seeland und Jütland bereiste, also nationaldänisches Gebiet. Die Aufzeichnungen dienten später nicht nur dem Kriegsbuch, sondern auch dem Roman „Unwiederbringlich“. Natürlich besuchte er die touristischen Attraktionen in Kopenhagen und Umgebung, aber interessant sind für uns auch seine Beobachtungen über Land und Volk. Man sollte dabei berücksichtigen, daß sie unmittelbar während des Krieges niedergeschrieben wurden und gewisse Ressentiments auf dänischer wie auf Seiten Fontanes vorhanden sind.

Das betrifft sicher nicht seinen Eindruck von den Städten und Dörfern des Landes. So heißt es im Tagebuch unter dem 12. September über Roskilde: „Im Uebrigen ist es ein Nest von nicht ganz 5000 Einw., das etwa an Barnim oder noch mehr an Müncheberg erinnert. Fürstenwalde, Freienwalde und Städte *dieser Art* sind schon wesentlich besser. Ueberhaupt liegt über *allem* doch ein gewisser Ton des *Verfalls*. All unseren Nestern sieht man an, dass sie — mögen sie noch so miserabel sein —

vorwärtskommen und, dass sie vor 50 oder 100 oder 150 Jahren jedenfalls viel miserabler waren. Hier fehlt das Leben, nirgends thriving town; – die fanatischen Dänen wühlen im *Alten* umher, ganz ‚gamle Danmark‘ hinten und vorn. Danebrog und das ‚Raufschrauben‘ jeder Grösse, aber man blickt rückwärts und bewundert Rückwärts-Liegendes, denkt aber nicht daran, Bausteine für die Zukunft zu legen.“<sup>6</sup> In diesem kurzen Zitat haben wir praktisch Fontanes gesamte Dänemarkkritik: Der Vorwurf, nur rückwärts gewandt zu sein, die Zukunft zu versäumen, den Verfall nicht aufzuhalten. In diesem Zitat liegt natürlich auch ein Teil der Begründung, weshalb die Handlung seines Romans „Unwiederbringlich“ von Mecklenburg-Strelitz nach Dänemark transponiert werden konnte.

Wenden wir uns nun den journalistischen Äußerungen Fontanes über Dänemark zu, in denen seine Sicht unverstellter zum Ausdruck kommt als in seinen dichterischen Werken. Die Ankunft in Kopenhagen, einer der drei Zauberstädte, die er immer hatte sehen wollen, wird ganz in romantisches Kolorit getaucht. Der architektonische Reiz Kopenhagens ward aber als durchschnittlich geschildert, ohne schöne Einzelgebäude oder Anlagen. Das Stichwort ist pittoresk. Beispiele für solche Gebäude sind der Runde Turm, die Erlöserkirche, Schloß Rosenborg und vor allem die Börse, die er mit ihren Pilastern und dem Drachenturm als „grotesk“ bezeichnet, mit „Bizarrerien, die an der Grenze des Wahnsinns hinlaufen“.<sup>7</sup> Dem Schloß Rosenborg widmet er in dieser Brieffolge über Kopenhagen ein besonderes Kapitel, bedingt durch die reichen Bestände an Kunst- und Einrichtungsgegenständen aus den verschiedenen Epochen dänischer Geschichte, die es ihm ermöglichen, historische Fakten und Anekdoten vor dem Leser auszubreiten.

Der Eindruck von der Hauptstadt ist also positiv. Nicht so eindeutig sind seine Aussagen über die dänische Bevölkerung. Hier spielen allerdings die politische Beeinflussung aus der Zeit nach 1848 und Äußerungen des Times-Korrespondenten Gallenga eine Rolle. Fontane geht nicht von seinen Beobachtungen aus, sondern vergleicht z. T. dubiose, gefärbte Berichte mit seinen eigenen vorgefaßten Meinungen. An dieser Stelle merkt man die Nähe der Kriegsereignisse besonders stark. Ressentiments auf beiden Seiten werden sichtbar.

Aus den patriotischen und nationalistischen Äußerungen der 50er und 60er Jahre hatte er den Schluß gezogen, daß die Dänen ein besonders begabtes Volk sein müßten, da man nicht ohne Grund ein solches Selbstgefühl an den Tag legen könne. Sein erster Eindruck ist: „Durchschnittsbeschaffenheit“, kaum ein Unterschied zwischen der preußischen und dänischen Bevölkerung. Dieses Urteil bleibt auch, nachdem er sich länger in Dänemark umgesehen hat, bestehen. Der Makel, der den Dänen seiner Meinung nach anhaftet, „ist ihr Mangel an *jeglicher Schulung*“<sup>8</sup>. Das Volk sei träge und apathisch, die oberen Klassen zu hochmütig und egoistisch, um dem abzuhelpen. Das scheint ein zumindest gewagtes Urteil zu sein. Und aus diesem Urteil folgt ein zweites Fehlurteil: Hier liege die Inferiorität des dänischen Soldaten. Er sei „ungeweckt“ und deshalb

dem preußischen Soldaten unterlegen. In seinem Kriegsbuch wird dieses Urteil wieder zurechtgerückt und auch gegenüber der dänischen Seite Gerechtigkeit geübt.

Unter das Verdikt der Durchschnittsbeschaffenheit fallen auch die dänischen Frauen, und auch hier ist die Begründung in einer vorgefaßten Meinung zu suchen. „Ich hatte imposante Nordlandgestalten, Fingaltöchter, ossianische Schönheiten erwartet und war in den ersten Tagen erschrocken, von alledem so ziemlich das Gegenteil vorzufinden.“<sup>9</sup> Hier zeigt sich einmal mehr, daß auch Fontane von der Nordlandromantik, wie sie sich in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts zeigte, stark beeinflusst ist. Dieser Einfluß ist auch eine Erklärung dafür, daß er z. T. von seinen Dänemarkeindrücken enttäuscht ist. Völlig unverständlich ist ihm das politische Engagement der Däninnen. Er spricht ihnen das Recht dazu ab, das er den Polinnen aber eingesteht. Auch hier also romantische Erinnerungen im Widerstreit mit realen Gegebenheiten.

Mit seinen Anschauungen befand er sich ganz im Rahmen eines auch Dänemark einschließenden Nordlandenthusiasmuses, der sich — unabhängig von der politischen Situation — in wechselnden Ausrichtungen während des gesamten 19. Jahrhunderts in Deutschland beobachten läßt. Das positive Bild Kopenhagens findet sich z. B. auch 1861 in einem Aufsatz in der „Gartenlaube“, wobei sich der Autor, Franz Wallner, allerdings politisch absichern muß. Obwohl er „für die dänische Regierung ebensowenig Sympathien empfinde, als irgend ein anderer Mensch im Vaterlande“, hindere ihn diese Abneigung nicht, „einen Ausflug nach der skandinavischen Hauptstadt für das Lohnendste zu halten, was man in beschränkter Zeit erreichen kann.“<sup>10</sup> Besonders hebt Wallner den Vergnügungspark Tivoli hervor, der ihm für die Erziehung des Volkes vorbildlich erscheint. Auch für Fontane, der kein Freund solcher Vergnügungsparks ist, sind die beiden Kopenhagener Einrichtungen, die Alhambra und das Tivoli, „die besten unter ihresgleichen. Vauxhall, Cremorne-Gardens, Jardin d'Hiver, Kroll etc. stehen dagegen zurück; ...“<sup>11</sup>

Ausführlich widmet er sich dem Museum für nordische Altertümer. Es scheint ihm der Grundstock zur gesamten Wissenschaft der nordischen Alterskunde zu sein und die Dänen auf diesem Gebiet führend in der ganzen Welt. Das Negativum des „Wühlen im Alten“ findet in diesem Museum seine positive Seite. Daß Fontane dabei natürlich seinerseits feststellt, daß dabei „das überall im Lande lichterloh emporflackernde Nationalgefühl“<sup>12</sup> eine wichtige Rolle gespielt habe, muß nach dem bisher Gesagtem nicht besonders betont werden. Er berücksichtigt dabei nicht, daß auch die deutschen Forscher u. a. aus nationalem Antrieb heraus ihre Forschungen begannen, und daß das Erwachen des Nationalbewußtseins und die Rückbesinnung auf die nationalen Überlieferungen eine europäische Geistesrichtung ist.

In einer Fußnote bezweifelt Fontane die Nützlichkeit der Epocheneinteilung, wie sie im Museum vorgenommen wurde, da sie nichts über

die wahre Kulturleistung des dänischen Volkes aussage. Außerdem kritisiert er die Aufteilung in eine ältere und eine neuere Steinzeitperiode. Er schließt sich in dieser Hinsicht Ernst David Martin Kirchner und Leopold Freiherr von Ledebuer an, die das von Christian Jürgensen Thomsen vertretene Schema der Drei-Zeitalter-Einteilung ebenso wie er ablehnen.<sup>13</sup> Fontanes Beweggründe, die eines Laien, wie er selbst sagt, sind allerdings nicht stichhaltig, auch wenn der Streit in dieser Zeit noch nicht entschieden war.

Der Bericht über das Museum wird ausführlicher, je mehr er sich der historischen Zeit nähert. Vor allem hat es ihm Thyra Danebod angetan, die Gattin Gorms des Alten, dessen Tod Fontane im selben Jahr in einer Ballade schilderte. Hauptpunkt seines Berichtes aber ist das Dagmar-Kreuz, dem er ein eigenes Kapitel widmet. Schon 1863 hatte er in der Kreuz-Zeitung anlässlich der Heirat der dänischen Prinzessin Alexandra mit dem Prince of Wales über das Kreuz berichtet, von dem eine Kopie der Prinzessin mitgegeben worden war. Zwischen beiden Artikeln ergeben sich verschiedene Differenzen, die z. T. auf Verwechslungen der verschiedenen Waldemare beruhen. Vater und Sohn holten sich beide Ehefrauen aus Portugal. Es ist uns nicht möglich, aus der Fülle der Balladenüberlieferungen zum Thema Heirat und Tod Königin Dagnars die von Fontane zitierten Balladenbruchstücke zu identifizieren, vor allem, da nicht klar ist, ob er sich dänischer Originaltexte bedient hat oder eventuell auf deutsch vorliegender Versionen. Jedenfalls weichen sie in einigen Punkten von den bekanntesten Fassungen ab, so z. B. am Schluß, wo Dagmar dem König Ratschläge gibt und vor einer Heirat mit Berengar, der portugiesischen Königstochter, warnt. In der von Fontane zitierten Ballade fehlen alle diese Ausschmückungen.

Ein zweites Museum, das für ihn interessant ist und dem er deshalb auch ein eigenes Kapitel widmet, ist das Schloß Rosenborg, in dem in verschiedenen Räumen Einrichtungsgegenstände, Krönungsanzüge und Kuriositäten aus der Regierungszeit der verschiedenen dänischen Könige ausgestellt sind. Fontane schätzt die Anordnung sehr, da sie ermöglicht, die verschiedenen Gegenstände der jeweiligen Regierungszeit zuzuordnen und eine exakte Übersicht über Zeitgeschmack, Liebhaberei und Modeentwicklungen entsteht.

Fünf und einen halben Tag hatte Fontane sich für Kopenhagen Zeit gelassen und während dieser verhältnismäßig kurzen Dauer praktisch einen großen Teil dessen gesehen, was die Stadt zu bieten hat. Es muß schon ein geübter Reisender sein, der innerhalb von knapp drei Stunden (wenn die Angaben des Tagebuchs stimmen!!) die Moltkesche Galerie, das Thorvaldsen Museum, Amalienborg, die angefangene Frederikskirche und den Runden Turm besichtigt und dazu noch Zeit findet, beim Konditor Genelli Schokolade zu trinken. Aber anscheinend hat Fontane diese Aufnahmebreitschaft und das Vermögen, nach Vororientierung durch den Reiseführer das für ihn Wichtige von dem vielen Unwichtigen zu trennen. Zum Tagesprogramm, das oben angeführt wurde, gehört noch eine Fahrt

nach Klampenborg mit Kaffeetrinken in der Eremitage und der Besuch des Vergnügungsgartens „Alhambra“ in Frederiksborg.

Im weiteren Verlauf der Reise war das Programm nicht so dicht gedrängt. Er fuhr mit dem Schiff nach Aalborg, das er bei Sturm und Regen erreichte. Das Wetter hielt ihn auch länger als geplant dort fest und verhinderte eine Weiterreise nach Skagen. So fuhr er auf dem Limfjord nach Nykjobing/M, und weiter nach Skive mit dem Fuhrwerk. Von dort aus fährt er am nächsten Tag nachmittags nach Viborg und von hier aus geht die Reise nach Aarhus, allerdings nicht auf dem direkten Weg, sondern über Randers. Das nächste Ziel ist Vejle. Auf dem Weg werden Skanderborg und Horsens besucht. Fontane übernachtet nicht in Vejle, sondern fährt weiter nach Fredericia, das ja auch für sein Vorhaben, ein Buch über den dänisch-deutschen Krieg zu schreiben, von größerer Wichtigkeit ist. Gegen Mittag des nächsten Tages fährt er mit der Retourkutsche weiter nach Kolding, wo er übernachtet, da die Post an diesem Tag nicht mehr weiterfährt. Am 24. September geht die Reise über Hardersleben und Rodekro nach Flensburg. Nach einem Ruhetag fährt er mit Dr. Lucae und Dr. Münnich durch Alsen (Ulkebüll, Kjaer, Augustenborg, Sonderborg), um die Kampfplätze auf dieser Insel in Augenschein zu nehmen. Die Rückfahrt erfolgt im Wagen über Düppel, das er schon während des Waffenstillstandes im Mai besucht hatte. Soweit die Reiseroute Fontanes vom 16. bis 27. September 1864.

Die journalistische Ausbeute ist in der Artikelserie „Reisebriefe aus Jütland“ gesammelt, die zwischen dem 25. September und dem 4. November 1864 in sieben Folgen in der Kreuz-Zeitung erschienen. Trotz aller wohlwollender Betrachtungsweise Fontanes wird hier die Enttäuschung besonders deutlich. Der nördliche Teil Jütlands – vor allen Dingen in der Umgebung Aalborgs – scheint ihm trostlos zu sein. „Es ist ein eigen Ding mit diesen Städten an den Grenzen alter Kultur. Man rechnet es ihnen als ein besonderes Verdienst an, daß sie da sind, ...“<sup>14</sup>. Nur mit Rücksicht darauf läßt sich ein positives Urteil fällen, das mehr durch das exotische Interesse als die wahre Sachlage bestimmt wird. „Alles trägt das Kleid, den Farbton der Öde.“<sup>15</sup> Er bedauert die Besatzungstruppen, die gezwungen sind, längere Zeit hier auszuhalten, angewiesen auf eine Konditorei, deren Äußeres er so beschreibt: „... , ein hinfalliger alter Bau mit einer noch hinfalligeren Veranda, der drei Blumentöpfe und eine rote Gardine nach Möglichkeit aufzuhelfen suchen, ...“<sup>16</sup>. Die beiden Gebäude von Wert, die er genauer beschreibt, sind das „Aalborg-Hus“ und die Frauenkirche.

Wie schon in Kopenhagen hat er Schwierigkeiten, den adäquaten kunsthistorischen Begriff für den Baustil zur Zeit Christians IV. zu finden, den er als „Rokoko-Gotik“ bezeichnet oder im Vergleich mit dem „Tudor- oder Elisabeth-Stil“<sup>17</sup> beschreibt. Es ist der von der holländischen Renaissance stark beeinflusste Stil, der sich sowohl bei den Schlössern Rosenborg und Frederiksborg, der Börse und beim Aalborg-Hus wiederfindet.

In der Frauenkirche bezeichnet er die Marmorsarkophage der Familie von Pentz als Sehenswürdigkeiten. Der Name von Pentz hat sich ihm so eingeprägt, daß er ihn in seinem Romanwerk zweimal benutzt: Einmal in „Unwiederbringlich“, wo einer der wichtigsten Hofleute der Prinzessin so heißt, und zum zweiten in „Effi Briest“. In diesem Fall wird die Familie auch geographisch in Jütland angesiedelt, nämlich in „Aggershus“, einer Phantasiebildung Fontanes, die aber höchstwahrscheinlich auf das Wikingerlager Aggersborg am Limfjord, 3 km nördlich von Logstor, zurückgeht, das 1086 von aufständischen Bauern dem Boden gleichgemacht worden war. Der Hinweis auf Akershus, die Festung in Oslo, scheint etwas weit hergeholt, gerade weil der Name und die geographische Lage hier auffallend übereinstimmen.

In den übrigen Briefen wird der Begriff der Öde etwas relativiert. „Die Landschaft ist öde, aber nicht das Land.“<sup>18</sup> Auf der weiteren Reise, die ihn zum Teil durch die Heidegebiete des Geestrückens Jütlands führt, stellt er fest, was dem Land fehle, seien die Menschen „Was hätte Fr. W. I. und Friedrich II. aus diesem Land gemacht: Hier fehlt Einwanderung. Der einzelne, der in den Zuständen, die er vorfindet, untergeht, macht es nicht; aber 5 oder 10 000 die *machen* es, die geben ein Beispiel, die feuern an. Es herrschen vollständig patriarchalische Zustände, in vieler Beziehung beneidenswerth, ein freies Mecklenburg und doch zum Untergang bestimmt.“<sup>19</sup> Die Prognosen Fontanes haben sich nicht erfüllt. Doch liegt das z. T. an der erst in den späten 60er Jahren des 19. Jahrhunderts einsetzenden Umstrukturierung der Landwirtschaft, die auch u. a. die Gründung ländlicher Konsumvereine (der erste 1866 in Thisted) mit sich führte.

Daß dieses Gebiet, ähnlich wie in Schleswig-Holstein, landwirtschaftlich unergiebig blieb, muß auf die Bodenverhältnisse zurückgeführt werden, die Fontane sehr richtig schildert: „Heidekrautbewachsene Hügel, bergauf, bergab, kein Baum, kein Strauch...“<sup>20</sup> und deutlicher noch in seinem Tagebuch: „Es ist ein wellenförmiges Plateau, alles Heideland, seltener Moorland noch seltener Weideland, auf diesem Plateau wohnen verhältnismässig wenig Menschen, wird verhältnismässig wenig gebaut und produciert.“<sup>21</sup> Ähnliches hat er in seinem Buch über den Krieg von 1864, später auch über den Geestrücken Schleswig-Holsteins geschrieben.

Im weiteren Verlauf seiner Reise beeindruckte ihn vor allem der Wiederaufbau des Viborger Domes, der nach dem Brand von 1726 nach alten Plänen in Granit wieder aufgebaut wurde, so daß er heute praktisch eine Kopie des Ursprungsbaues ist. Auch der Aarhuser Dom macht Eindruck auf ihn, allerdings mehr wegen seiner Grabdenkmäler als wegen der Bauausführung, die ihm ziemlich grobschlächtig vorkommt. Dafür lobt er den Bernd Notke Altar in der Kathedrale sowie die Grabmäler der Rodsteens, Ebbesens u. a. Hier findet er Gelegenheit, in Anekdoten die etwas trockene Beschreibung aufzulockern.

In den beiden Artikeln „Aus dem Sundewitt“ und „Broacker“, die auf seiner ersten Reise nach Schleswig-Holstein beruhen, überwiegen die

Aussagen über den Krieg die allgemeinen Feststellungen über das Land. In der Zeit des Waffenstillstandes geschrieben und noch im August veröffentlicht, versteht sich das fast von selbst. Hier ist er außerdem auf dem Terrain des Kampfes, und diese Schilderungen gehen unmittelbar in das Kriegsbuch über. Die Geschichte des Kapitäns Carlsen in Broacker allerdings mit Varianten; aber es sind doch die gleichen Erzählungen wie im Kriegsbuch. Ähnliches läßt sich über den Missunde-Aufsatz sagen, der direkte Vorarbeiten für das Buch über den 64er Krieg enthält. Hier ist das Panorama allerdings romantisch aufgehört, Stimmungsmalerei mit Sonnenuntergang und der Geschichte des Herzogs Abel und der Ermordung des König Erichs als historischem Schauerelement.

Dies zum direkten Niederschlag der Reisen Fontanes durch Schleswig-Holstein und Dänemark 1864. Sie gaben ihm die Hintergrundkenntnisse für das Lokalkolorit in „Unwiederbringlich“ und auch für das Buch über den deutsch-dänischen Krieg, auf das wir hier nicht näher eingehen wollen, obwohl es – sowohl in seiner politischen Haltung, als auch wegen seiner Bedeutung für „Unwiederbringlich“ – nicht uninteressant wäre, es genau zu analysieren.

Wir möchten, ehe wir auf diesen Roman eingehen, noch andere Aspekte von Fontanes Dänemarkkenntnis aufzeigen, nämlich seine Kenntnis der Geschichte und Sagenwelt, der bildenden Kunst und der Literatur.

Auf dem literarischen Gebiet ist seine Kenntnis, was Dänemark angeht, sehr begrenzt: Oehlenschläger, als eine der Paradenfiguren, H. C. Andersen mit seinen Märchen, was für einen literarisch Gebildeten in Deutschland eine Selbstverständlichkeit war, und Henrik Hertz.

Hertz' Schauspiel „König Renés Tochter“ wird er wohl in einer der vielen Aufführungen, die das Stück in Deutschland erlebte, gesehen haben. Später war es dann Lesedrama, besonders geeignet „als Lektüre in schönen Händen, wegen seiner zarten Mystik, seiner reinlichen Sentimentalität, wo es auf Gedankensamen und physikalische Motivierung nicht weiter ankommt.“<sup>22</sup> Fontane erwähnt das Stück im „Stechlin“ im Zusammenhang mit der Sentimentalität zur Restaurationszeit. Waldemar bekennt – und das kann man vielleicht autobiographisch nehmen – eine Vorliebe für das Stück gehabt zu haben.<sup>23</sup> Das Stück sei aber schon lange vergessen. „Wir stehen jetzt im Zeichen von Tolstoj und der Kreuzersonate.“<sup>24</sup> An seine Schwester Lise schreibt Fontane rund zwei Monate nach dem Tode von Hertz auf ihre Anfrage: „Henrik Hertz hat noch vielerlei geschrieben. Blos seine dramatischen Arbeiten 40 an der Zahl füllen 15 Bände. ‚Svend Dyrings Haus‘ wurde ebenfalls in Berlin aufgeführt. Er schrieb auch Novellen, Romane, Lyrica.“<sup>25</sup> Er schrieb allerdings nur einen Roman, dafür aber vierundfünfzig Schauspiele.

In „Von Zwanzig bis Dreissig“ berichtet Fontane noch von der Bekanntschaft mit einem anderen dänischen Dichter der Zeit, und zwar Johann Ludvig Heiberg, dessen Gedicht „Moens Klint“ zu seinen Lieblingsstücken jener Jahre gehört habe. Heibergs Gedicht war von Wollheim da Fonseca



für die von ihm selbst herausgegebene Zeitschrift „Kronos“ übersetzt worden.<sup>26</sup>

Grundtvig und Oehlenschläger werden in seinem Werk nur ganz am Rande erwähnt und haben keinerlei Bedeutung für ihn gehabt. Ähnliches kann man wohl auch von H. C. Andersen sagen, dessen autobiographische Schriften, Romane und vor allem Märchen in Deutschland weit verbreitet waren. Bei der Umfrage „Was soll ich lesen?“ 1894 führt er Andersen an vierunddreißigster Stelle auf, und zwar die Märchen und „Das Bilderbuch ohne Bilder“. In der Liste 1889 hatte er das Buch mit dem Untertitel „Was der Mond erzählt“ aufgeführt. Die Änderung in der Liste 1894 stellt also nur eine Korrektur des Titels dar. Briefliche Äußerungen über das Werk Andersens sind trotz der Anerkennung kaum vorhanden.

Den nachhaltigsten Einfluß auf Fontane hat Ludvig Holberg ausgeübt, aber nicht der Dichter, sondern der Historiker — „Am meisten Einfluß auf mich übten historische und biographische Sachen; Memoiren des Generals v. d. Marwitz (dies Buch ganz obenan), *Droysen*, Leben Yorks, *Macaulay* (Geschichte und Essays), *Holbergs* dänische Geschichte, Büchself „Erinnerungen eines Landgeistlichen“ und allerlei kleine von Pastoren und Dorfschulmeistern geschriebene Chroniken oder Auszüge daraus.“<sup>27</sup>

Über die Bedeutung der Marwitz-Memoiren (vor allem für „Vor dem Sturm“) ist viel geschrieben worden. Die Holbergsche Geschichte hat keine so direkten Spuren hinterlassen. Man trifft auf sie bei den Balladen mit nordischen Motiven, auch im „Der Tag von Hemmingstedt“, bei der Einleitung des Schleswig-Holsteinischen Kriegsbuches und natürlich in „Unwiederbringlich“. Aber in all diesen Fällen ist sie nicht die einzige Quelle. Fontane benutzt auch F. C. Dahlmanns „Geschichte von Dänemark bis zur Reformation“. Für den Romanentwurf „Korfiz Uhlefeld“ allerdings muß man Holberg als einzige Quelle annehmen, da er auch ausdrücklich auf dessen Register hinweist, in dem alle wichtigen Punkte enthalten seien. Natürlich kannte Fontane auch den „Politischen Kannegießer“, aber in seiner langen Rezensentenzeit ist das Stück am Kgl. Theater nicht aufgeführt worden. So wird es nur im „Schach von Wuthe-now“ erwähnt, um die politische Situation 1806 zu verdeutlichen. „Wallenstein, die Jungfrau, Tell erschienen gelegentlich, am häufigsten aber Holbergs ‚Politischer Zinngießer‘, der, wie Publikum und Direktion gemeinschaftlich fühlen mochten, um ein erhebliches besser als die Schillersche Muse zu lärmenden Demonstrationen geeignet war.“<sup>28</sup>

Ein weiteres Werk Holbergs wird noch erwähnt, und zwar im Zusammenhang mit Bildern von Abildgaard. Es ist „Niels Klims unterirdische Reise“<sup>29</sup>, das im Winter 1740/41 auf lateinisch in Leipzig erschienen war. Es läßt sich dem Text nicht entnehmen, ob Fontane das Werk gekannt hat oder ob er nur ein Handbuch referiert. Bezeichnend ist aber, daß er zwar die swiftsche Traditionslinie erwähnt, nicht aber Fénélon und Montesquieu, deren „Telemaque“ bzw. „Lettres persannes“ mit zu den Ahnherren dieses Romans gehören.

Am Rande sei noch Laura Marholm erwähnt, die Frau Ola Hanssons, die sich in Berlin auch schriftstellerisch betätigte und vor allem für die Frauenemanzipation eintrat. Anfangs hielt er sie noch für ein ganz „eminentes“ Frauenzimmer<sup>30</sup>, später waren ihm ihre „hypergeistreichen Artikel“, in denen sie fast immer fordere „auf den Altruismus kommt es an“<sup>31</sup> zuwider. In ihrem Fall wird noch einmal Fontanes ambivalente Haltung dem Phänomen Ibsen gegenüber sehr deutlich. Sie ist eine Vertreterin Ibsenscher Ideen und ihm schon aus diesem Grunde suspekt, der all diesen „Ibsenschen Eheblödsinn“<sup>32</sup> mit Skepsis betrachtet.

Im ganzen zeigt sich also ein sehr enges, konventionelles Bild der dänischen Literatur. Daß er Jacobsen gekannt habe, wie die Herausgeber der Fontane-Ausgabe der Nymphenburger Verlagsanstalt annehmen, erscheint ziemlich zweifelhaft. Der Zusammenhang, in dem „Jacobson“ dort steht, ist nicht dazu angetan, auf J. P. Jacobsen zu schließen, der schließlich kein Bühnenautor des leichten Genres war und dessen Romane und Novellen wohl kaum in Konkurrenz zu Lindau gestanden haben.<sup>33</sup>

Auf dem Gebiet der Malerei hatte Fontane eine ziemlich große und überraschende Kenntnis. Das zeigt sich insbesondere bei seinem Aufsatz über die „Dänische Malerschule“, wie er sie nennt, also dänische Künstler seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis hin zu seinen Zeitgenossen. Der Artikel hat einen leicht polemischen Unterton. Er ist gegen die Nationalisierungstendenzen, die er aus den Sujets der dänischen Maler herausliest, gerichtet. Dabei übersieht er aber, daß es neben dem von Hoyer 1844 aufgestellten Programm zur Erlangung und Stärkung einer nationalen Kunst internationale Bewegungen sind, die zu Rückschlüssen auf das Nationale führen. Die Romantik in Deutschland enthielt auch Richtungen dieser Art, enthielt auch einen pangermanischen Einschlag, ebenso wie die dänische Romantik auch die Tendenzen des Skandinavismus enthielt. Darüber hinaus spielen natürlich auch die politischen Gegebenheiten mit hinein. Die Frage der Existenz eines dänischen Staates stand nach dem Verlust Norwegens 1814 und dem drohenden Verlust Schleswig-Holsteins zur Debatte. In einer solchen Situation werden auch nationalistische Töne in die Kunstdebatte eingebracht.

Fontanes Kenntnisse der dänischen Malerei beruhen vor allem auf dem Besuch der Kgl. Gemäldegalerie im Christiansborger Schloß am 11. September 1864. Abgesehen von der Diskussion, ob es nun eine „dänische Malerschule“ gebe oder ob es sich nicht vielmehr um eine Gruppe von Malern handelt, die sich bestimmte Sujets in einem nationalen Bereich vorgenommen haben, gibt der Aufsatz dem Publikum eine Reihe von Namen und Bildtiteln. Auf genaue Beschreibungen verzichtet er. Ihm erscheinen die malerischen Ausdrucksmittel denen der Düsseldorfer Schule so nah verwandt, daß er zur Charakterisierung sagen kann, die Bilder sähen so aus, wie „Bilder dieses oder jenes Schülers von Achenbach, von R. Jordan und anderer Düsseldorfer“.<sup>34</sup> Seiner Meinung nach wiegen Cornelius und Kaulbach die gesamte dänische Malerei leicht auf, da es sich fast nur um Genremaler handele.

Gelobt werden von ihm die Maler der „älteren“ Schule, Abildgaard und Jens Juel. Juels Triumphe, der sein bestes als Porträtmaler leistete, vergleicht er sogar mit Reynolds Triumpfen, ein Vergleich, der den Dänen in Fontanes Wertesystem ganz oben rangieren läßt. Von Abildgaard lobt er besonders die Illustrationen zu Holbergs „Niels Klim“, von denen fünf in Öl erhalten sind. Die Hauptwerke Abildgaards, Historien-gemälde, die die Geschichte der oldenburgischen Linie des dänischen Königshauses darstellten, sind zum großen Teil (bis auf die ersten drei) beim Brand von Christiansborg 1796 vernichtet worden. Diesen beiden Malern traute Fontane zu, daß sie eine Schule hätten bilden können, sie hätten jedoch nur Schüler ausgebildet.

Dann überspringt er die Hauptvertreter einer Generation (z. B. Eckers-berg) und stellt dem deutschen Publikum die Maler der jüngeren Generation vor. Unter diesen sind es besonders Jorgen Sonne und C. F. Sörensen, die er hervorhebt. Dabei muß man feststellen, daß es sich bei Sonne um einen ausgesprochen romantsichen Maler handelt, dessen drei Johannismachtsbilder auch heute noch als Stilmuster für diese Zeit angesehen werden.<sup>35</sup> Auch Vilhelm Kyhn, Gotfred Rump und P. C. Skovgaards sind ihrer Herkunft, der Natur- und Bildauffassung nach Romantiker, und insofern sind alle diese Maler mehr oder minder stark von Deutschland aus geprägt. Der deutsche Einfluß auf die Roman-tiker, vor allen Dingen aus Hamburg, Dresden, Düsseldorf und München, ist ein Faktum in der dänischen Kunstgeschichtsschreibung, wenn auch gleichzeitig betont wird, daß durch die Erfolge Thorvaldsens und retro-spektive Ausstellungen 1840 und 43 das Bewußtsein von der dänischen nationalen Eigenständigkeit gestärkt wurde.

Mit den Ausmalungen Marstrands im Roskilder Dom (bis 1866) endet die romantische Periode in Dänemark, deren Hauptvertreter Fontane in seinem Aufsatz genannt hat. In seinem übrigen Werk kommt er, bis auf eine Diskussion um den dänischen Marinemaler Anton Melbye im „Stechlin“, nicht mehr auf diese Themen zurück. Die Umwandlung des Urteils über die dänische Marinemalerei im „Stechlin“ hängt mit der Charakterisierung der Personen zusammen, denen diese Äußerungen in den Mund gelegt werden. Cujacius, Cornelius-Anhänger, aber gegen die Präraffaeliten eingestellt, lobt Melbye, lobt allgemein die Norweger und Dänen als Marinemaler. Er hebt den unprätentiösen Stil hervor und vergleicht die Bilder mit dem „ossianischen Meereszauber in den Kompositionen unseres trefflichen Niels Gade.“<sup>36</sup>

Wichtig ist noch Fontanes Stellungnahme zu Thorvaldsen. Er besuchte das Museum während seines Kopenhagenaufenthaltes am 14. September 1864. „Ins Thorwaldsen-Museum. Wunderschön; über alle Erwartungen hinaus ergreifend und entzückend. Namentlich alles was Amor, die Grazien und die drei Göttinnen, insonderheit Venus angeht, so muß auch ein Laie das Entzückende dieser Sachen herausfühlen. *Ihr Zauber ist das Naive*, die scheinbare Leichtigkeit, das unendliche Behagen, mit dem dies alles gemacht ist... All das andere (die Büsten und Statuen) ist unendlich langweilig dagegen. Und doch ist es auch groß in seiner

Weise.<sup>37</sup> In diesem spontanen Eindruck zeigt sich eine erstaunliche Modernität. Thorvaldsen der Grieche ist es, der ihn beeindruckt, nicht der gefeierte Schöpfer der Monumentalplastik in der Nachfolge der Antike und Renaissance. Es komme ihm vor wie in naturhistorischen Sammlungen, „in denen man erst die vorsintflutlichen Riesentiere passieren muß, ehe man zu den Schöpfungen gelangt, die die Dimension unserer Erdepoeche tragen“.<sup>38</sup> Auch wenn sich gerade in jüngster Zeit die Bemühungen mehren, auch den monumentalen Thorvaldsen, dessen Christusfigur die wahrscheinlich meist kopierte Plastik des 19. Jahrhunderts ist, wieder zu entdecken, entsprechen die glatten und kalten, formschönen und vollendeten Werke nicht mehr dem Zeitgeschmack.

Fontanes Kenntnis der dänischen Geschichte ist eng verbunden mit der schon erwähnten Nordlandromantik. De la Motte-Fouqué, Ernst Moritz Arndt u. a. legten Anfang des Jahrhunderts den Grundstein. Hinzu kamen die Arbeiten und Forschungsergebnisse der Germanisten Grimm, v. d. Hagen und die Herausgabe der Märchen und Sagensammlungen und – das darf nicht vergessen werden – eine große Zahl von Reiseberichten, die ein idealisiertes Bild des Nordens entwarfen. Für Fontane kommt noch hinzu, daß die brandenburgisch-preußische Geschichte für bestimmte Epochen eng mit den skandinavischen Geschichte verbunden ist und er bei seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ immer wieder auf solche Verbindungen stieß.

Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre entstanden eine Reihe von Balladen mit nordischem Inhalt, die nicht unmittelbar an politische Gegebenheiten und Ereignisse geknüpft waren, wie z. B. „Der Tag von Hemmingstedt“ oder die verschiedenen Düppelgedichte. Themen dieser Balladen sind „Nordische Königsnamen“, „Admiral Herluf Trolles Begräbnis“, „Waldemar Atterdag“, „Swend Gabelbart“ etc. Es gibt einen Aufsatz von Fontane, der sich wie eine Zusammenfassung dessen liest, was später über diese Themen in dem Frühstücksgespräch bei v. Jürgaß und in der „Kastalia“-Sitzung in „Vor dem Sturm“ gesagt wird und auch in diesen Balladen und „Unwiederbringlich“ enthalten ist. Es ist der Aufsatz über seinen Besuch des Domes zu Roskilde, der am 12. September stattfand. Es ist einer der besten historischen Essays aus Fontanes Feder.

Er benutzt seine Erläuterungen zur Baugeschichte, um einen Überblick über die Geschichte der dänischen Könige bis Christian IV. zu geben, wobei ihn namentlich die Persönlichkeiten des frühen und hohen Mittelalters interessieren. Es sind die gleichen, die sich in den Balladen wiederfinden: Hakon Blatand, Sven Tvestjag, Kanut der Große etc. Hier kann er seiner Lust, die Gestalten in Sagen und Anekdoten zu charakterisieren, freien Lauf lassen. Er stützt sich dabei nach seinen eigenen Aussagen auf die Dänische Geschichte des Saxo Grammaticus, dessen Grabstein er auch gebührend hervorhebt. Neben Saxo diente ihm wohl auch Holbergs „Dänische Reichshistorie“ als Quelle. Die Darstellung ist zum größten Teil korrekt. Nur in der Baugeschichte sind einige kleine Fehler. So ist nach heutiger Auffassung nicht Svend Nor-

bagge der Begründer des Doms in seiner heutigen Gestalt, sondern Bischof Absalon. Das Vorbild für den Bau ist wohl nicht in England zu suchen, wie es Fontane im Gegensatz zu deutschen Kunsthistorikern seiner Zeit vermutet, sondern es dürfte sich dabei um den Dom zu Tournai handeln. Schließlich ist das Grabmal Margarethes keine Nürnberger Arbeit, sondern höchstwahrscheinlich einem im Rheinland ausgebildeten Bildhauer zuzuschreiben. Einer Vermutung nach ist es Johannes Junge aus Lübeck. Die von Fontane beschriebenen Gemälde in der Kapelle Christians IV. stammen nicht von den von ihm genannten Malern Eddelien, Hansen und Kornerup, sondern sind Arbeiten von Vilhelm Marstrand.

Soweit ein kurzer Überblick über die Kenntnisse Fontanes über Dänemark, seine Kultur und Geschichte, deren journalistische Auswertung vor allem in den Jahren 1863–65 erfolgte. Der Niederschlag in seinem dichterischen Werk setzt allerdings erst später ein. Nur „Gorm Grymme“ 1864 und „Hakon Borkenbart“ 1874 liegen zwischen den journalistischen Arbeiten und dem dichterischen Werk mit nordischem Stoff. Es gibt so etwas wie eine „nordische Periode“ in seinem Werk, als neben „Unwiederbringlich“ und den Balladen mit nordischen Themen, der Auseinandersetzung mit Ibsen auch noch der Plan trat, einen Roman über das Schicksal von Korfiz Uhlefeld (wir benutzen Fontanes Schreibweise) zu schreiben. Die Anregung bot ihm Holbergs „Dänische Reichshistorie“, in dessen Register fast alle Elemente enthalten sind, die in den Entwürfen erwähnt werden. Drei Charaktere haben Fontane vor allem angezogen: Korfiz, Hannibal Sehestedt, sein Gegenspieler, und Leonora Christina, die Frau Korfiz', die allerdings erst im zweiten Entwurf beginnt, Gestalt zu gewinnen. Außerdem reizt ihn der Stoff und die „gute Szenerie: Seeland, Jütland, Schonen, Malmö, Kopenhagen, Roeskilde, Frederiksborg etc.“<sup>39</sup> Hauptsächlicher Reiz scheinen aber die „prächtige(n) romanhaften Situationen“ gewesen zu sein, die er in einer kurzen Aufzählung bringt. Am Beginn das Glück und der Fall Christine Munks (einer Lieblingsfigur Fontanes), dann die Schilderungen der drei Hauptfiguren; der Gegensatz zwischen Korfiz und Hannibal bei der Verhandlung über Ehebruch und Verbannung Christine Munks; die große Liebe zwischen Korfiz und Leonora; die Gefangenschaft auf Bornholm und die Rolle des Oberst Fuchs und dessen Ermordung durch einen Sohn Korfiz'; der Aufenthalt in Malmö; die Flucht nach Seeland; endgültiger Machtverlust und die verzweifelten Versuche, seine Rache zu stillen, bis zum Tode im Rhein. In einem späteren Entwurf wird auch die zweiundzwanzigjährige Haft Leonoras und ihre Befreiung als Schlußkapitel mit in den Plan aufgenommen. In dieser Inhaltsübersicht zeigt sich ein balladesker historischer Roman, vollgefüllt mit Handlungen, dauernd wechselnden Schauplätzen. Ein Romantyp, wie ihn Fontane (abgesehen vielleicht von „Grete Minde“) nie geschrieben hat und der seiner Romankunst ebenso fremd war, wie der geplante Roman über die „Likedeeler“. Das war wohl auch einer der Hauptgründe, weswegen diese Romane nicht ausgeführt wurden. Hinzu kommt, daß die Tendenz,

die der Uhlefeld-Roman erhalten sollte, nicht aktuell war. „Adelsstolz gegen Königtum“<sup>40</sup> war in den späten 30er Jahren nicht das Thema; das „sozialdemokratische“ der „Likedeeler“ dagegen war hochaktuell. Natürlich bieten auch andere Romane und Entwürfe Anknüpfungspunkte für unser Thema. So z. B. gibt es eine Aufstellung von zu schreibenden Werken mit chronikartigem Charakter, in der u. a. ein „Herzog Abel“ und „Das Gelübde von Bornhöved“ genannt werden. Das Thema des Bruderzwistes zwischen Herzog Abel und König Erich hat ihn sehr stark interessiert, so daß er immer wieder auf den Mord an König Erich auf der Schlei zurückkommt. Er erzählt diese Geschichte ausführlich in seinem Aufsatz über „Missunde“, der am 26. 2. 1865 in der Kreuz-Zeitung erschien, und erwähnt sie auch in seinem Buch „Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahre 1864“, allerdings mit kleinen Varianten.

Im Fragment „Oceane v. Parceval“ steht das Melusinenmotiv im Mittelpunkt, und Fontane verknüpft es durch einige Anspielungen mit Dänemark. So z. B. dadurch, daß Oceane in Dänemark geboren ist, Berlingske Tidende liest und bei ihrer Taufe „Meerweiber Gevatter gestanden“ haben. Im Entwurf ist das Zitat des dänischen Liedes, das Oceane in die Nähe der Elfen rücken soll, nicht ausgeführt, es dürfte sich aber wohl um Herders Übersetzung „Elvershöh“ in „Stimmen der Völker in Liedern“ handeln, da kaum anzunehmen ist, daß Fontane Oehlenschlägers oder Heibergs Versionen gekannt hat, es sei denn das Herbergsche Gedicht aus dem gleichnamigen Stück in einer Übersetzung von Wollheim da Fonseca.

Wichtigstes Werk mit Dänemark als Hintergrund ist natürlich der Roman „Unwiederbringlich“. Fontane hat all das mit eingearbeitet, was er auf seinen Reisen in Schleswig-Holstein und Dänemark gesehen hat und was ihm an der Geschichte Skandinaviens lieb war. Der manchmal langsame Erzählrhythmus gibt ihm Gelegenheit, historische Fakten zu rekapitulieren, Anekdoten mit einzuflechten, die aber nicht Selbstzweck sind, sondern sich nahtlos in den Handlungsablauf einpassen.

Zunächst seien noch einmal einige Fakten aus der Entstehungsgeschichte rekapituliert: 1885 empfängt Fontane einen Brief von einer Bekannten, in dem der Stoff erzählt wird und den er sofort als Novellenstoff bezeichnet. Das Geschehen spielt in Mecklenburg-Strelitz, und die Handlung liegt etwas über vierzig Jahre zurück. Für Fontane bedeutet das, daß er den Schauplatz verlegen muß, da das Geschehen noch nicht vollkommen vergessen ist (wie z. B. auch bei „Effi Briest“). Diese Transponierung bringt eine Verschiebung der Tendenz des Romans. Mecklenburg-Strelitz als Beispiel des rückständigen Kleinstaates hätte der „Geschichte den Ton des politisch Satirischen“ gegeben, „nun klingt nordisch Romantisches mit durch“.<sup>41</sup> Dänemark hatte er zwar 1864 als „ein freies Mecklenburg und doch zum Untergang bestimmt“ bezeichnet, aber es gab dort keine Parallele zu der nicht durch Wahlen bestimmten Ständevertretung Mecklenburgs. Dieser Aspekt fiel also in den Schilderungen weg. Dafür gab es andere Punkte, so z. B. das Verhalten des dänischen Königs, das skandalöse Leben mit der Gräfin Danner etc. Durch geschickte Festlegung

der Romanhandlung in das Jahr 1859 gewann er darüber hinaus noch symbolkräftige Geschehnisse wie z. B. den Brand des Schlosses Frederiksborg und den Rücktritt der Regierung Hall im November des Jahres. In der Forschungsliteratur ist dieser Roman sehr umstritten. Das für lange Zeit entscheidende Urteil stammt von Wandrey, der das Buch als „das weitaus bedeutendste der epischen Nebenwerke Fontanes“<sup>42</sup> einstuft. Mit dem überaus positiven Urteil von Demetz wird genau die Gegenposition bezogen. Demetz bezeichnet den Roman als „das makelloste *Kunstwerk* Fontanes: – ohne Schlacke und Sentimentalität; kühl, gefaßt, kontrolliert.“<sup>43</sup> Dieses günstige Urteil, das den Roman noch über „Effi Briest“ stellt, wird in dieser Schärfe natürlich nicht von allen Interpreten geteilt, aber auch Ingrid Mittenzwei und Walter Müller-Seidel stellen sich zu dem Roman positiv.<sup>44</sup>

Diese Meinungen haben sich selbstverständlich nicht aufgrund der Dänemarkschilderungen ergeben, obwohl die Frage des Gelingens der Transponierung ein wichtiges Faktum ist, das von vielen Forschern verneint wird. Wandreys negative Einstellung z. B. kommt aber aus ästhetischen Gründen zustande; er bejaht das Gelingen der Übertragung. Wenn wir uns im folgenden nur auf die Dänemarkschilderungen beziehen, mag ein Urteil eines dänischen Germanisten über diesen Roman vorangestellt sein. Sven-Aage Jorgensen hat sich in den letzten Jahren mehrfach mit diesem Roman auseinandergesetzt und kommt zu folgendem Schluß: „Er arbeitet sehr geschickt mit Namen und Örtlichkeiten, mit den Konflikten, die ihm und der deutschen Öffentlichkeit bekannt waren; die ‚Schnitzer‘, die ja auch in den märkischen Romanen nicht fehlen, sind belanglos.“<sup>45</sup> Es sind, grob gesehen, zwei verschiedene Kreise, die in dem Roman geschildert werden: Das Leben schleswigscher Landadeliger bei Glücksburg und die Kreise am Hofe der Prinzessin, beides im Grunde genommen oppositionelle Schauplätze zur offiziellen dänischen Politik. Zwar vertritt die Prinzessin eine eiderdänische Linie, doch ist sie ansonsten gegen die Politik und vor allem gegen das Auftreten ihres Neffen eingestellt.

Im Hause des Grafen Holk stehen zwei Meinungen gegeneinander: Holk vertritt die Ideen des alten Dänemark, des Gesamtstaates, seine Frau die eines unabhängigen deutschen Schleswig-Holstein. Nur der Schwager Arne scheint sich darüber klar zu sein, daß eine preußische Provinz Schleswig-Holstein das Resultat der Auseinandersetzungen sein wird. Es ist Fontane gelungen, in einem kurzen Absatz die drei Hauptansichten in Deutschland zur Schleswig-Holstein-Frage zu charakterisieren. Das Thema wird aber nicht bis zum Abschluß diskutiert.

Die Position Holks ist nicht so eindeutig, wie sie in diesem Gespräch erscheint. In der Sicht der Hofleute ist er ein Schleswig-Holsteiner, und er wird gewarnt, der Prinzessin mit einem schleswig-holsteinischen Programm zu kommen. Auch die Prinzessin sieht in ihm vor allen Dingen den Schleswig-Holsteiner. Sie meint, jeder Skandal in Kopenhagen sei Wasser auf die Mühle seiner nationalen Sache und wenn es darauf ankomme, stehe das „up ewig ungedeelt“ zwischen ihnen.

Doch steht die Schleswig-Holstein-Frage nicht im Vordergrund des Geschehens. Es würde auch — durch die Wahl des Jahres 1859 bedingt — nicht angemessen sein, diese Frage besonders zu betonen. Im Schatten der Auseinandersetzungen Österreichs mit Frankreich und Sardinien waren die deutsch-dänischen Probleme in den Hintergrund gerückt. Selbst die Demission des Kabinetts Hall hatte mit der schleswig-holsteinischen Frage nichts zu tun, obwohl er eine gemäßigte Politik vertrat, die nicht in die Linie der erstarkenden eiderdänischen Partei paßte. Sie war vielmehr bedingt durch seine Forderung, den Kammerherrn Berling, der durch sein Verhältnis zur Gräfin Danner kompromittiert war, vom Hofe zu entfernen. Ihm folgte vom November 1859 bis Februar 1860 das Bauernkabinett Rottwig, das der Gräfin Danner nahestand, sich aber nicht halten konnte, und von einem neuen Kabinett Hall abgelöst wurde. „Unwiederbringlich“ ist kein politischer Roman, obwohl er sehr stark das Moment des nationalen Abstiegs Dänemarks durch vielerlei Hinweise und Symbole akzentuiert. Es ist nicht von den brennenden Problemen der Innen- und Außenpolitik die Rede, aber von den vielen Skandalen, der Leichtfertigkeit und dem Desinteresse an Fragen, die sich nicht in pikanten Anekdoten umsetzen lassen. Es ist das Leben am Rande des Vulkans, insofern vergleichbar mit dem ancien régime, als deren Vertreterin die Prinzessin dargestellt wird. Betont wird die Rückwärtsgewandtheit des Lebens, das Interesse für die große Vergangenheit des Landes, die sich vor allen Dingen in der Leidenschaft des Königs für die Archäologie ausdrückt, auf die immer wieder angespielt wird. Ein besonderes Motiv ist dabei die Abhandlung über die „Riesenbetten“: Hier kommen die beiden Charakteristika König Friedrichs VII. zusammen: Seine Affäre mit der Gräfin Danner, geb. Rasmussen, und seine Leidenschaft für die nordische Altertumskunde.

Weil die Politik nicht im Mittelpunkt steht, kann Fontane nach dem Muster des historischen Romans fiktive und reale Personen miteinander vermischen. Den realen Personen wird dabei immer nur eine Randrolle zugewiesen. So werden in einem Gespräch im „Vincent“, dem Vorläufer des *Hotels d'Angleterre* am Kongens Nytorv, wo auch Fontane 1864 wohnte, de Meza, du Plat und Tersling genannt. Das ist natürlich Anlaß, verschiedene Anekdoten über de Meza zu erzählen, eine Figur, die Fontane immer wieder gereizt hat. Es kommt zu keinem Gespräch zwischen diesen Personen und Holk. Auf diese Weise verhindert Fontane, allzusehr auf die Einzelheiten der militärischen und politischen Lage 1859 eingehen zu müssen. In dieser Szene unterlaufen Fontane übrigens zwei seiner wenigen Fehler, als er von de Meza behauptet, sein Vater sei Schiffsarzt gewesen und habe sich dann in Kopenhagen niedergelassen, und indem er Tersling einen zu hohen militärischen Rang zugesteht.<sup>46</sup>

Diese Namen waren Fontane aus seinem Kriegsbuch natürlich ebenso bekannt wie z. B. der des Pastors Schleppegrell, der allerdings nicht an der Kirche in Hillerod amtierte, sondern in Broacker, wo er 1864 eine zwielichtige Rolle an der „Nachrichtenbörse“ spielte. Einer Untersuchung



seiner nachrichtendienstlichen Tätigkeit entzog er sich durch die Flucht. Beide, sowohl der „schwarze Gendarm“ von Broacker wie der Pastor in Hillerod, sind als Bruder des bei Idstedt gefallenen Generals v. Schleppegrell gezeichnet, nur daß die Romanfigur nicht gedient hat, sondern als Erzieher der Prinzessinnen am Hofe tätig war. Er gewinnt im Roman ein größeres Gewicht durch seine Stellung in Frederiksborg, seine Anwesenheit im Vorfeld der Entscheidung zwischen Ebba und Holk, durch die Erläuterung der Gegenposition der Ehe Holks und Christines in seiner Erzählung über Herluf Trolle und dessen Ehe mit Brigitte Gjoe. Mit dem „Herluf Trolle“ bringt Fontane eine seiner eigenen Balladen mit nordischem Stoff in den Roman ein, ähnlich wie er in „Vor dem Sturm“ das „Hakon Borkenbart“-Fragment zitiert. „Admiral Herluf Trolles Begräbnis“ ist im Roman ohne die beiden ersten Strophen abgedruckt. Außerdem gibt es einige kleine Änderungen in der Fassung, die in den Gedichtsammlungen abgedruckt ist, die die Ballade ihres altertümlichen Stils entkleiden. Im Roman wird das Fragment als eine wiederentdeckte alte dänische Volksballade eingeführt, und schon aus diesem Grunde war es notwendig, ihr ein altertümliches Gepräge zu geben.

Der Brand von Frederiksborg war von Anfang an bei der Umdisposition eine gewichtiges Argument für den dänischen Schauplatz gewesen, da Fontane damit ein Symbol für die zerstörerische Leidenschaft der Liebe Holks zu Ebba Rosenberg und außerdem durch die Schilderung des Feuers das Geschehen im „Ebbaturm“ überspielen konnte. Über die Brandursachen war Fontane gut informiert, weil er diesen Zeitabschnitt in den dänischen Tageszeitungen „Dagbladet“ und „Flyveposten“ nachgelesen hatte, übrigens dieselben Zeitungen, die Holk Christine empfiehlt, um sich über die Krise der Regierung Hall zu informieren.<sup>47</sup>

Darüber hinaus enthält der Roman natürlich noch eine Landpartie zum Tiergarten und zur Eremitage, wobei ein Vorbeizug der Hirsche geschildert wird, wie er 1844 für König Friedrich Wilhelm IV. veranstaltet wurde. Selbstverständlich wird auf Tycno Brahe angespielt und die Insel Hveen und es tauchen viele Namen schleswig-holsteinischer und dänischer Adelsgeschlechter auf, wie z. B. Schimmelman, Bernstorff etc.

Dies mag für einen kurzen Überblick über das Dänemarkbild in „Unwiederbringlich“ genügen. Daß dieser Roman als erster von Fontane einen Übersetzer gefunden hat, mag erstaunen, und daß er ausgerechnet in Dänemark erschien, mindert unsere Verwunderung nicht. Man kann daraus aber ablesen, daß die Atmosphäre und die Gestaltung des Romans als so gelungen empfunden wurden, daß man einen unbekanntem Autor des Auslandes mit einem Roman aus dem dem Leser vertrauten Milieu in Dänemark einführen konnte. Jes Thaysen, der Übersetzer, hatte vor, noch weitere Werke Fontanes zu übersetzen, doch sind sie am Bankrott des Jakob H. Mansas Forlag gescheitert. Über diese Pläne und seine Kenntnisse des Fontaneschen Werks gibt das Vorwort Auskunft, das auch eine kurze Biographie aus der Sicht Thaysens gibt, die recht aufschlußreich ist.

„Theodor Fontane wurde am 30. Dezember 1819 in Neu-Ruppin geboren. In seinem Buch ‚Wanderungen durch die Mark Brandenburg‘ hat er seiner Geburtsstadt mit viel Wärme und großer Sympathie gedacht.

Ursprünglich interessierte sich Fontane für das Studium der Naturwissenschaften; aus diesem Grunde zog er 1840 nach Leipzig, nachdem er zuvor das Gymnasium in seiner Heimatstadt besucht hatte; jedoch stellte ihn das Studium der Naturwissenschaften und Chemie auf die Dauer nicht zufrieden, und er warf sich bald auf die Dichtkunst.

Im Jahre 1850 trat er zuerst vor die Öffentlichkeit mit einer kleinen Sammlung ‚Männer und Helden‘, der ein Balladenzyklus ‚Die schöne Rosamunde‘ folgte und im Verlauf der Jahre verschiedene andere Gedichtsammlungen. Für die meisten Balladen entnahm der Dichter seinen Stoff der englischen Geschichte und den Volkssagen.

In den letzten Jahrzehnten ist Fontane auch als Romanautor aufgetreten. Zu den meistbekanntesten gehören: ‚Ellernklipp‘, ein dunkles wehmütiges Stimmungsbild von poetischer Wirkung, worin das Leben auf der Heide meisterlich gezeichnet wird und die Liebe von Vater und Sohn zum gleichen jungen Mädchen den Verwicklungspunkt ausmacht; neben ‚Ellernklipp‘, das später in dänischer Übersetzung herauskommen wird, kann man weiter nennen ‚L’Adultera‘: eine Berliner Geschichte, ‚Graf Petöfy‘ und ‚Quitt‘.

Der Roman ‚Grevinde Holk‘, der hier in autorisierter Übersetzung vorliegt, trägt auf deutsch den Titel ‚Unwiederbringlich‘, aber hat nach Wunsch des Verfassers auf dänisch den Titel ‚Gräfin Holk‘ nach der weiblichen Hauptperson erhalten.“<sup>48</sup>

Diese Übersetzung des biographischen Vorwortes deckt eine ganze Reihe von Problemen auf, die nur kurz angeschnitten seien. Zum ersten ist Thaysen nur sehr unzulänglich über die Biographie Fontanes unterrichtet (Studium der Naturwissenschaften und Chemie nach Gymnasiumsbesuch in Neu-Ruppin); zum zweiten ist seine Auswahl hervorragender Werke Fontanes Anlaß, über das literarische Bewertungssystem Thaysens Überlegungen anzustellen, denn es stellt „Unwiederbringlich“ mit Werken in Zusammenhang, die nicht zu den großen Spitzenleistungen Fontanes gehören. Es fehlen u. a. „Vor dem Sturm“, „Schach von Wuthenow“, „Irrungen, Wirrungen“! Thaysens Vorliebe scheint im Romantischen zu liegen, wenn er besonders die „Schöne Rosamunde“ und „Ellernklipp“ hervorhebt. Dies würde Fontanes Aussage unterstützen, daß in „Unwiederbringlich“ das Nordisch-romantische vorherrsche.

Zum dritten muß Thaysen mit Fontane korrespondiert haben, auch wenn kein Briefwechsel vorliegt. Daß er Fontane die Übersetzung gesandt hat, geht aus Fontanes Schreiben vom 11. 12. 1894 an Hertz hervor. Durch das in den Anmerkungen referierte Schreiben Thaysens vom 23. 6. 1892 an Hertz wird klargelegt, daß er bei Fontane wegen der unentgeltlichen Übersetzung angefragt hat, und zwar im Sommer 1892, während einer Zeit also, in der Fontane schwerkrank im Riesengebirge in der Sommerfrische war. Es gibt allerdings keinen Hinweis in Briefen und im Tagebuch auf Übersetzungspläne ins Dänische, wohl eine kurze Mitteilung,

daß „Graf Petöfy“ ins Französische übersetzt werden sollte.<sup>49</sup> Außer dem in den Anmerkungen zum Hertz-Briefwechsel erwähnten Brief muß es wenigstens einen weiteren gegeben haben, da Thaysen sich darauf beruft, daß es sich um eine autorisierte Übersetzung handle, und daß das Buch in der dänischen Übersetzung auf Wunsch des Verfassers den Titel „Gräfin Holk“ haben sollte. Der Untertitel ist aber wohl vom Übersetzer, um das Interesse des dänischen Publikums zu wecken. Fontane hätte kaum diesen Titel vorschlagen können.

Zur Übersetzung Thaysens wäre zu sagen, daß sie sich getreu, manchmal zu getreu an den deutschen Text hält. Dänische Namen werden korrigiert, wo sie falsch sind (Brigitte Gjoe statt Brigitte Goje), die Fehler Fontanes aber nicht verbessert, vielleicht aus Unkenntnis des Hintergrundes. So z. B. als Schleppegrell über Herluf Trolle spricht und die Explosion des schwedischen Admiralschiffes „Makalös“, das von Fontane „Makellos“ genannt wird, übersetzt er den Namen mit „Pletfri“, also „Fleckenlos“. Für einen geschichtskundigen dänischen Leser sicherlich ein völlig unverständlicher Fehler, der sich nur so interpretieren ließe, wie Demetz es getan hat.<sup>50</sup>

Wieviele Leser der Roman in Dänemark gehabt hat, läßt sich schwer abschätzen. Auf jeden Fall ist der Roman „Aus der Zeit Friedrich VII.“ nicht in das literarische Bewußtsein Dänemarks eingedrungen, obwohl er in seiner Grundtendenz, Niedergangerscheinungen Dänemarks darzustellen, und in gewissem Umfang auch durch seine stilistischen Mittel den dänischen Autoren des „Modernen Durchbruchs“ nicht allzu fern steht. Es sollte versucht werden, einen kurzen Überblick über die Beziehungen Fontanes zu Dänemark zu geben. Es konnten nur Ausschnitte sein. Allein die Behandlung des Buches über den „Schleswig-Holsteinischen Krieg von 1864“ und seine Auswirkungen auf das dichterische Werk Fontanes (Balladen, Romane, Fragmente) würde einen ganzen Aufsatz erfordern. Ausgeklammert wurde daher fast alles, was damit in Zusammenhang steht. Besonders herausgestellt wurden die Punkte, die nicht allgemein bekannt sind. Deshalb ist der Abschnitt über „Unwiederbringlich“ auch verhältnismäßig kurz gefaßt. Es mag aber deutlich geworden sein, daß Dänemark und darüber hinaus Skandinavien insgesamt einen wichtigen Platz im Werk Fontanes einnehmen.

#### Anmerkungen

- 1 Th. Fontane, Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 4, Hanser Verlag, München 1963, S. 21.
- 2 Th. Fontane, Sämtliche Werke, III. Abt., Bd. 4, Hanser Verlag, München 1973, S. 534.
- 3 Th. Fontane, Sämtliche Werke, IV. Abt., Bd. 1, Hanser Verlag, München 1976, S. 129.
- 4 F. Graef, Schleswig-Holsteinische Geschichte I, Leipzig/Berlin o. J. (Quellensammlung für den geschichtlichen Unterricht auf höheren Schulen Nr. 110), S. 29.
- 5 Th. Fontane, Briefe. Zweite Sammlung. Hrsg. von Otto Pniower und Paul Schlenther. Berlin 1909, Bd. 2, S. 426.

- 6 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, Unterwegs und wieder daheim, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1972, S. 918.
- 7 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, München 1972, S. 310.
- 8 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, München 1972, S. 314.
- 9 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, München 1972, S. 314/15.
- 10 zitiert nach: Walter Hubatsch, Die Deutschen und der Norden, Göttingen 1951, S. 117.
- 11 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. VIII, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1972, S. 340.
- 12 a. a. O., S. 321
- 13 Th. Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Bd. 1 Grafschaft Ruppin, München 1971, S. 333 f.
- 14 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 219.
- 15 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 220.
- 16 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 221.
- 17 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 224.
- 18 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 229.
- 19 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 926.
- 20 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 237.
- 21 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 925.
- 22 Henrik Hertz, König René's Tochter, Stuttgart o. J., S. 3.
- 23 Th. Fontane, Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 5, München 1966, S. 130.
- 24 a. a. O., S. 130.
- 25 Th. Fontane, Briefe. Hrsg. von Kurt Schreinert. Zu Ende geführt und mit einem Nachwort versehen von Charlotte Jolles, Bd. 2, Frankfurt/M. – Berlin 1969, S. 306.
- 26 Th. Fontane, Sämtliche Werke, III. Abt., Bd. 4, S. 353.
- 27 Th. Fontane, Briefe. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin – Weimar 1968, Bd. 2, S. 310.
- 28 Th. Fontane, Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 1, München 1962, S. 612.
- 29 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 334.
- 30 Th. Fontane, Briefe an die Freunde. Letzte Auslese. 2 Bde. Hrsg. von Friedrich Fontane und Hermann Fricke. Berlin 1943, Bd. 2, S. 489.
- 31 Th. Fontane, Briefe. Frankfurt/M. – Berlin, Bd. 2, S. 223.
- 32 Th. Fontane, Briefe. Berlin – Weimar 1968, Bd. 2, S. 234.
- 33 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XXI/2, München 1974, S. 399, Anmerkung zu XXI/2, S. 237.
- 34 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 339.
- 35 Danmarks Malerkunst fra Middelalder til Nutid. Redigeret af Erik Zahle. 4. Udgave. Kobenhavn 1956, S. 162–64.
- 36 Th. Fontane, Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 5, S. 302.
- 37 Th. Fontane, Sämtliche Werke, Bd. XVIII, S. 921.
- 38 a. a. O., S. 318.
- 39 Th. Fontane, Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 5, S. 850.
- 40 a. a. O., S. 851.
- 41 Th. Fontane, Briefe an Julius Rodenberg. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Berlin und Weimar 1969, S. 25.
- 42 Conrad Wandrey, Th. Fontane. München 1919, S. 235.
- 43 Peter Demetz, Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. 2. Auflage, München 1966, S. 166.
- 44 Ingrid Mittenzwei, Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsroman. Bad Homburg v. d. H. 1970. Frankfurter Beiträge zur Germanistik. Bd. 12. Darin „Unwiederbringlich“: S. 119–133. Walter Müller-Seidel, Theodor Fontane, Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975. Darin „Unwiederbringlich“: S. 378–393.
- 45 Sven Aage Jorgensen, Nachwort zu „Unwiederbringlich“, Stuttgart 1971, S. 290.
- 46 Jorgen Hendriksen, Theodor Fontane og Norden. Et Kapitel af „Det Nordiske“ i tysk Opfattelse. Kobenhavn 1935, S. 85 und S. 83.
- 47 Th. Fontane, Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 2, S. 672.
- 48 Grevinde Holk. Roman fra Frederik den Syvendes Tid af Theodor Fontane. Autoriseret Oversættelse ved J. Thaysen. Kobenhavn 1893.
- 49 Th. Fontane, Briefe an seine Familie. Hrsg. von K. E. O. Fritsch. Berlin 1905, 2 Bde., Bd. 2, S. 275.
- 50 Peter Demetz, Theodor Fontane, S. 170.  
Thaysens Übersetzung enthält noch einen ständig wiederholten Fehler: Er schreibt immer „Kirstine Holk“ statt „Christine Holk“. Ein Setzfehler kann es nicht sein, da die Schreibweise das ganze Buch hindurch beibehalten wird.

## Buchbesprechung

**Carin Liesenhoff: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. Eine literatursoziologische Studie. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1976. 171 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 228.)**

Abgesehen von der Einleitung, die sich mit wissenschaftstheoretischen Fragen und den Methoden der Literatursoziologie in der BRD befaßt und die wir übergehen, besteht das Buch aus zwei Teilen. Sie sind – das sei vorweg gesagt – von ungleichem Wert.

Im ersten Teil behandelt C. Liesenhoff den sozialen Status und die soziale Lage der deutschen Schriftsteller zwischen 1860 und 1890 sowie das literarische Leben dieser Jahrzehnte in Deutschland. Entsprechend ihrer methodischen Orientierung strebt die Verfasserin als Ausgangspunkt einen „Rekurs auf die gesellschaftliche Gesamtsituation“ an (S. 18). Leider bleibt das, was die Autorin dazu (S. 18–28) ausführt, Stückwerk. Zwar ist unbestreitbar, daß die Situation nach 1848 in Preußen dadurch gekennzeichnet war, daß die feudalen Kräfte nach wie vor die Politik Preußens entscheidend bestimmten, daß das Bürgertum politisch schwach blieb und daß Feudalisierung und Militarismus mit Bildungsfeindlichkeit gepaart waren. Aber mit solchen Feststellungen ist die „gesellschaftliche Gesamtsituation“ nicht ausreichend erfaßt. Denn das ist nur die halbe Wahrheit. Man fragt sich, warum die Verfasserin überhaupt nicht darauf eingeht, daß gegen den Feudalismus nicht nur das Bürgertum, sondern auch das Proletariat kämpfte, daß in jener Zeit die Arbeiterklasse immer größere politische Bedeutung erlangte, die Arbeiterbewegung sich entfaltete und die Sozialdemokratie entstand. Die Autorin kann die eminente Bedeutung dieser politischen Fakten für die Haltung des Bürgertums nicht darstellen, da sie die Fakten selbst einfach ignoriert. Man sollte dergleichen in einer in den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts entstandenen Arbeit nicht für möglich halten!

Dieses arge Versäumnis hat natürlich seine Nachwirkungen auf fast alle folgenden Darlegungen C. Liesenhoffs. So trifft es allerdings zu, daß der Provinzialismus und der Mangel an Weltläufigkeit, die der deutschen Literatur zwischen 1850 und 1880 zweifellos anhaften, zumal dem bürgerlichen Realismus (S. 63), einerseits die schwache politische Position des deutschen Bürgertums reflektierten (S. 63). „Nach dem Scheitern der Revolution“ erschwerte die „neu etablierte preußische Ständegesellschaft eine soziale Integration und eine künstlerische Identitätsfindung“ der deutschen Schriftsteller, was, wie C. Liesenhoff übertreibend<sup>1</sup> formuliert, „bei allen Autoren zu einer inneren Emigration führte“ (S. 116). Jedenfalls erfolgte ein „Rückzug ins Private“ (S. 33). Doch andererseits waren Provinzialismus und Orientierung auf den häuslichen Herd auch Ausdruck der politischen Abgrenzung des Bürgertums nach links. Nicht nur der „enge, kurzgeschlossene Kommunikationskreis zwischen Autor, Verleger und Publikum“, den insbesondere die Familienzeitschriften herstellten

und ängstlich wahrten, beschränkte die Möglichkeiten der Entstehung einer „emanzipatorischen Literatur“ (S. 63), sondern in erster Linie und weit stärker wurde in dieser Hinsicht der Klassenstandpunkt wirksam, den das Bürgertum im Kampf gegen das Proletariat einnahm. Davon jedoch lesen wir in C. Liesenhoffs Buch nichts.

Ähnlich steht es mit dem Abschnitt über die Familienideologie und die Familienzeitschriften. Nach der Meinung der Autorin bezweckte das Bürgertum mit seinem Rückzug auf die Familie – wenigstens bis zur Mitte der sechziger Jahre (S. 47) – eine Abschirmung gegenüber der reaktionären Umwelt der refeudalisierten Gesellschaft (S. 50). In diesem Sinne soll die Familie eine „Oase“ innerhalb der Gesellschaft sein, ausgezeichnet durch Stabilität, inneren Frieden, Besinnlichkeit und ihren Intimcharakter, und zwar infolge der „Ausgliederung [der Familie] aus dem Produktionsprozeß“ (S. 48 f.). Die Verfasserin übersieht, daß die Familienideologie, wie sie in den Familienzeitschriften propagiert wurde, die regressive Einstellung des mittleren und des Kleinbürgertums zum Ausdruck brachte, das in seiner Auseinandersetzung mit dem Proletariat auf überholte patriarchalische Auffassungen zurückgriff und sich damit, ob nun unabsichtlich oder bewußt, an die feudalen Kräfte anlehnte. Die „alte deutsche Sitte“ wurde zum Kampfmittel gegen den Fortschritt.<sup>2</sup>

Was Fontane betrifft, so stimmen wir der Verfasserin darin zu, daß Fontane als bürgerlicher Schriftsteller (S. 26, 55) bis zu einem gewissen Grade einer „sozialen Eingebundenheit in die preußische Gesellschaft“ unterlag (S. 27) und dennoch ihr – schließlich sehr scharfer – Kritiker wurde (S. 64). Allerdings scheint uns, daß die Autorin die soziale „Marginalität“ und die „Isolation“ (S. 39, 64), die Fontane mit anderen deutschen Realisten seiner Zeit teilte, stärker betont als nötig. Auch finden wir die Unterscheidung zwischen dem „aktuellen“ Publikum Fontanes, das aus dem Bürgertum bzw. dem Bildungsbürgertum kam, und seinem „ideellen“ Publikum, das der Adel gewesen sein soll, zumindest terminologisch nicht glücklich (S. 14, 26, 34, 36, 67). Immerhin wird in dieser Arbeit im einzelnen erwiesen, daß Fontane zwar den „Normen und Verhaltensmustern des Bürgertums verpflichtet war“ (S. 14) und trotzdem Sakrilege gegen den bürgerlichen Sittenkodex nicht gescheut hat, auch nicht, wenn ihm das literarische Mißerfolg eintrug (S. 58). Fontanes „Kotau vor dem bürgerlichen Lesepublikum“ und seinem Zeitschriftenwesen war „nur ein scheinbarer“ (S. 75).

Was also C. Liesenhoff im ersten Teil ihrer Arbeit bietet, ist u. E. zum Teil unzureichend, um Teil bedarf es, trotz brauchbarer Ansätze, der Einschränkung oder Modifizierung. Dagegen liest man den zweiten Teil, der hauptsächlich den Gesellschaftsromanen Fontanes und seiner Gesellschaftskritik gewidmet ist, mit mehr Gewinn. Er enthält einige feine Beobachtungen und kluge Feststellungen.

Die Autorin geht von der Überzeugung aus, daß die Gesellschaftskritik, die Fontane in den Briefen formuliert hat, von seinem Romanschaffen nicht zu trennen ist und in Verbindung damit gesehen werden muß

(S. 75). Sie entwickelt dann ihre Auffassung, wonach es sich in Fontanes Romanen nicht um direkte, inhaltliche Sozialkritik handelt, sondern um eine auf einer „Metaebene“ sich entfaltende massive Gesellschaftskritik (S. 66, 76). Das hatte zwar zur Folge, daß Fontanes Romane auf zwei Weisen gelesen werden konnten, bloß vom Inhalt her, als unterhaltsame Lektüre oder unter gleichzeitigem Erfassen des kritischen Gehalts (S. 66). Die Autorin legt dar, warum Fontanes Gesellschaftsromane, obgleich sie von ihnen meint, daß sie „den dynamischen Aspekt des sich wandelnden gesellschaftlichen Lebens“ nicht einfangen (S. 66), dennoch politische Romane sind (S. 65). Denn zwar spart Fontane soziale Konflikte, die Arbeits- und Berufswelt sowie das öffentliche Leben aus und konzentriert die Handlung seiner Romane auf die „Privat- und Alltags-sphäre“ und auf eine „Gesprächswirklichkeit“ (S. 67, 70), doch verknüpft er „das private Geschehen [. . .] mit dem politischen und gesellschaftlichen Geschehen“ (S. 97). Fontanes auf einer „Metaebene“ geübte Gesellschaftskritik bedient sich nicht der verbalen Argumentation (S. 64), sondern arbeitet mit künstlerischen Mitteln, mit den „Erzähltechniken der Rollendistanz, der Ironie, der Parallelisierung und Kontrastierung von Handlungsabläufen“ (S. 66). Fontane relativiert seine dichterische Aussage, läßt damit seine kritische Einstellung erkennen und regt den Leser zur Kritik an, oder er verleiht der Organisation des Romangeschehens gesellschaftskritischen Gehalt (S. 96, 111). Das erläutert die Verfasserin in Analysen von „Irrungen Wirrungen“, „Stine“, „Schach von Wuthenow“ und „Effi Briest“ im einzelnen (S. 83–112).

Obschon diese Ausführungen anregend und ergiebig sind, so fehlt auch hier, wie im ersten Teil Arbeiterklasse und Arbeiterbewegung einfach übergangen werden, eine Untersuchung der Perspektive, auf die Fontanes Gesellschaftskritik ausgerichtet ist. Es hätte gezeigt werden müssen, daß Fontane, indem er nicht nur den Adel, sondern auch die Bourgeoisie der Kritik unterwarf, eine – allerdings inhaltlich nicht mehr ausgestaltete – Perspektive eröffnete, die über die bürgerliche Gesellschaftsordnung hinausführte, so daß der bürgerliche Realist Fontane zum kritischen Realisten aufstieg.

Wenngleich wir das von der Verfasserin nicht erwarten dürfen, so meinen wir doch, die Verfasserin hätte es vermeiden sollen, Fontanes Romane, mit welchen Einschränkungen auch immer, in die Nähe der Trivialliteratur jener Zeit zu rücken (S. 15, 61, 66, 73, 77 f.). Denn erstens handelt es sich dabei nur um Stoffparallelen, die nichts besagen. Zweitens widerspricht C. Liesenhoff damit ihrer eigenen Charakteristik der Trivialliteratur (S. 72 f.), und drittens konstatiert sie selbst, Fontane gehe „weit über die Unterhaltungs- und Trivialliteratur seiner Zeit“ hinaus (S. 66). Im ganzen hinterläßt das Buch einen zwiespältigen Eindruck<sup>3</sup>. Es ist das Verdienst der Autorin, daß sie sich gegen das (in der BRD) „gängige Fontane-Bild der ‚versöhnenden Verbindlichkeit‘ seiner Romane“ (S. 115) gewandt und zu dessen Widerlegung beigetragen hat. Allerdings kommt sie dabei über die Positionen einer bürgerlichen Wissenschaftlerin nicht hinaus. Und ihre Behauptung, die „Konsequenzen“ aus dem „Informa-

tions- und Wissenszuwachs“, den die Veröffentlichung der Briefe Fontanes an Friedlaender gebracht hat, seien hinsichtlich seines literarischen Schaffens und dessen Interpretation „bis heute kaum gezogen“ worden (S. 115), dürfte zumindest für die sozialistischen Länder nicht gelten<sup>4</sup>.

— Dr. Joachim Krueger, Berlin —

#### Anmerkungen

- 1 Es finden sich noch einige andere überspitzte Formulierungen. So behauptet die Autorin, in feudalen Gesellschaften habe die Kunst „rein ornamentale Funktion“ gehabt, in der bürgerlichen Gesellschaft erhalte sie eine „bildende“ Funktion (S. 17). An anderer Stelle spricht sie mit Bezug auf die Zeit zwischen 1843 und 1870 von einer „Stagnation des literarischen Lebens“ (S. 29). Zu den apodiktischen Urteilen gehören auch die Behauptungen, daß zwischen 1860 und 1890 „ausschließlich das Bürgertum“ als Leser aufgetreten sei (S. 72) oder daß sich seit Ende des 19. Jahrhunderts „die literarische Intelligenz von der großen Masse des konsumierenden Publikums immer mehr abspaltete“ (S. 59).
- 2 Obgleich sie sonst die bis 1975 erschienene Literatur verwertet, hat die Verfasserin die neueste einschlägige Arbeit über die Familienzeitschriften nicht berücksichtigt:  
Barth, Dieter: Zeitschrift für Alle (Blätter fürs Volk). Das Familienblatt im 19. Jahrhundert. Ein sozialhistorischer Beitrag zur Massenpresse in Deutschland. Münster 1974. 451 S. (Arbeiten aus dem Institut für Publizistik der Universität Münster. Bd. 10.)  
Die zweite Veröffentlichung von D. Barth mag erst nach Abschluß des Manuskripts erschienen sein:  
Barth, Dieter: Das Familienblatt. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 15 (1975), Sp. 121–316.  
In Zusammenhang mit der — nicht nur für die Poetik des Familienblattromans, sondern auch für Fontane — wichtigen Forderung der „Verklärung“, auf die C. Liesenhoff (S. 59 ff.) eingeht, vermissen wir eine Auseinandersetzung mit Greter, Heinz Eugen: Fontanes Poetik. Bern, Frankfurt/M. 1973. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I, Bd. 85.)  
und mit  
Aust, Hugo F.: Theodor Fontane: „Verklärung“. Bonn 1974. (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Bd. 26.)
- 3 Die Verfasserin ist nicht immer bis zu den Quellen vorgedrungen, sondern hat sich verschiedentlich mit Sekundärliteratur begnügt. Daher werden im ersten Teil einige Autoren aus zweiter Hand zitiert: Goethe nach Bruford (Anmerkung 62); Friedrich List nach Rosenberg (83); Th. Fontane nach Th. Mann und W. Preisendanz (133); Gutzkow nach Rosenfeld (289); Lessing nach Hodeige (339); R. Prutz nach A. D. Becker (370).
- 4 Um nur zwei Beispiele anzuführen, sei hingewiesen auf  
Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. Bd. 1. 2. Berlin 1968;  
Sommer, Dietrich: Ideologischer Gehalt und Struktur der Romane und Erzählungen Theodor Fontanes. Halle-Wittenberg Phil. Diss. (B) 1971.  
Aber auch etliche in den „Fontane-Blättern“ publizierte Beiträge widerlegen die Meinung der Autorin.



## Aus der Arbeit des Theodor-Fontane-Archivs

### A. Aus der Dauerleihgabe der Universitäts-Bibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin \*

Fontane, Theodor: Eigenh. Briefe m. U. an:

Hauptmann Paul Becher

v. 27. 8. 1882. 2 S.

v. 5. 9. 1882. 2 S.

Eduard Daege (1805–1883) v. 22. 9. 1876. 3 S.

Dath v. 14. 6. 1880. 1 S.

Arthur Deetz (1826–1897) v. 18. 11. 1880. 4 S.

Emil Dominik (1844–1896) v. 9. 2. 1880. 2 S.

Emil Drach (1855–1902) v. 13. 12. 1880. 4 S.

Friedrich Eggers (1819–1872) v. 1852. 1 S.

L. Favre v. 18. 6. 1888. 4 S.

Otto Franz Gensichen (1847–1933)

v. 21. 11. 1875. 2 S.

v. 8. 8. 1895. 1 S.

Alexander Gents (1825–1888)

v. 10. 7. 1851. 4 S.

v. 9. 6. 1861. 4 S.

v. 19. 6. 1861. 4 S.

v. 31. 10. 1861. 3 S.

v. 18. 11. 1861. 2 S.

v. 20. 12. 1869. 3 S.

v. 17. 2. 1873. 4 S.

v. 4. 4. 1873. 4 S.

v. 7. 4. 1873. 2 S.

v. 19. 4. 1873. 1 S.

v. 23. 5. 1873. 4 S.

v. 30. 9. 1873. 1 S.

v. 4. 10. 1873. 3 S.

v. 12. 10. 1873. 4 S.

v. 23. 11. 1873. 4 S.

v. 9. 1. 1874. 3 S.

v. 19. 1. 1874. 4 S.

v. 19. 2. 1874. 4 S.

v. 25. 5. 1874. 4 S.

v. 20. 10. 1875. 2 S.

v. 28. 3. 1887. 2 S.

v. 10. 4. 1887. 2 S.

Wilhelm Gents (1822–1890) v. 10. 4. 1886. 2 S.

Adolf Glaser (1829–1916) v. 22. 12. 1889. 4 S.

Julius Grosser (1828–1902)

v. 28. 3. 1879. 1 S.

v. 15. 6. 1879. 1 S.

\* Wir danken der Universitäts-Bibliothek der Humboldt-Universität Berlin für die umfangreiche Dauerleihgabe sowie allen Freunden, wissenschaftlichen Einrichtungen und Verlagen, die uns Neuerscheinungen einsandten.

- v. 16. 6. 1879. 4 S.  
 v. 19. 7. 1879. 4 S.  
 v. 4. 2. 1880. 4 S.  
 v. 6. 3. 1880. 1 S.  
 v. 18. 3. 1880. 1 S.  
 v. 26. 3. 1880. 4 S.  
 v. 29. 3. 1880. 1 S.  
 v. 4. 4. 1880. 1 S.  
 v. 9. 6. 1881. 4 S.  
 v. 13. 7. 1881. 4 S.  
 v. 22. 1. 1882. 2 S.  
 v. 31. 1. 1882. 2 S.  
 v. 4. 8. 1882. 2 S.  
 v. 23. 11. 1882. 1 S.  
 v. 22. 11. 1889. 4 S.  
 Max Grube (1854–1934) v. 3. 2. 1890. 2 S.  
 Eduard Hallberger (1822–1880) v. 19. 11. 1878. 4 S.  
 Professor Dr. Franz Harder  
 v. 3. 8. 1885. 2 S.  
 v. 27. 9. 1896. 2 S.  
 Hermann Hauff v. 3. 4. 1862. 2 S.  
 Wilhelm Hertz (1822–1901) v. 27. 2. 1867. 4 S.  
 August von Heyden (1827–1897)  
 v. 4. 4. 1891. 2 S.  
 v. 10. 3. 1894. 2 S.  
 v. 3. 10. 1894. 2 S.  
 v. 26. 10. 1894. 2 S.  
 Hauptmann Max Jähns (1837–1900) v. 23. 11. 1876. 2 S.  
 Richard Kahle (1842–1916) v. 5. 1. 1880. 4 S.  
 Kapp v. 22. 9. 1874. 2 S.  
 Major Gustav v. Kessel (1846–1918)  
 v. 4. 5. 1863. 4 S.  
 v. 15. 6. 1863. 3 S.  
 Hermann Kletke (1813–1886) v. 30. 3. 1871. 4 S.  
 Fedor von Köppen (1840–1904) v. 19. 1. 1890. 2 S.  
 E. Krause v. 15. 5. 1887. 2 S.  
 Friedrich Krüner v. 9. 4. 1897. 2 S.  
 Josef Kürschner (1853–1902)  
 v. 26. 9. 1885. 4 S.  
 v. 20. 1. 1888. 4 S.

#### B. Fotokopien

- Fontane, Theodor: Eigenh. Brief m. U. an „Hochgeehrter Herr Doktor“.  
 – Inh.: Th. F. bedankt sich für ein Kondolenzschreiben anl. des  
 Todes seine Sohnes George. Berlin, 1. 10. 1887. 1 S. 8<sup>o</sup> (Ca 1376)  
 [Geschenk von Herrn Fritz Schirmer, Halle a. d. Saale.]  
 Fontane, Theodor: Eigenh. Brief m. U. an den Verlag Schuster & Löffler,  
 Berlin. – Inh.: Th. F. bedankt sich für die Übersendung des „Bier-  
 baumschen Buches“. Berlin, 4. 10. 1897. 1 S. 8<sup>o</sup> (Da 1166) [Geschenk  
 von Herrn Rudolf Steude, Hameln.]

C. *Literatur* (abgeschlossen am 30. 11. 1977). Internationale Bibliographie.  
a) *Primär-Literatur*

- Fontane, Theodor: Sieben unveröffentlichte *Briefe* an Verlagsbuchhändler, Verleger, Herausgeber und Redakteure 1855 bis 1895. Hrsg. u. mit Anm. versehen v. Joachim Schobeß. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, H. 2 (H. 26 der Gesamtreihe). Potsdam 1976, S. 82–85. 8<sup>0</sup>
- Fontane, Theodor: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Hrsg. v. W. Keitel u. H. Nürnberger. Bd 1–4. 7–11. 17. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1976. [Enthalten: Vor dem Sturm, L'Adultera, Schach von Wuthenow, Graf Petöfy, Unterm Birnbaum, Cécile, Effi Briest.]
- Fontane, Theodor: Unterm *Birnbaum*. — In: Freund, Winfried. Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen u. didaktischen Aspekten. Paderborn: Schöningh (1975), S. 85–94. 8<sup>0</sup> (Wort, Werk, Gestalt.) (ZA 1977)
- Fontane, Theodor: Effi *Briest*. Mit Lithographien von Max Liebermann. Hrsg. u. mit e. Nachw. v. Gottfried Honnefelder. Frankfurt a. M.: Insel-Verl. 1977. 354 S. 8<sup>0</sup>
- Fontane, Theodor: Effi *Briest*. Roman. Geïllustreerd door Max Liebermann. Vertaald door Pé Hawinkels. Met een nawoord von Hans Ester. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers (1977). 336 S. 8<sup>0</sup> (77/71)
- Fontane Theodor: *Irrungen Wirungen*. [Ausz.] Literarisches Menü u. d. T. „Rehrücken in Preußisch-grün.“ — Aus: „petra“. 6. Hamburg: Jahreszeiten-Verl. 1977. (ZA 1977)
- Fontane, Theodor: Der *Stechlin*. Roman. [3. Aufl.] — München: Goldmann [1976]. 349 S. 8<sup>0</sup> (Goldmann-Klassiker. Bd 7525.)
- Fontane, Theodor: Der *Stechlin*. Mit e. Nachwort v. Walter Müller-Seidel. Frankfurt a. M.: Insel-Verl. 1977. 344 S. 8<sup>0</sup>
- Fontane, Theodor: *Unwiederbringlich*. Mit e. Nachwort v. Gottfried Honnefelder. Frankfurt a. M.: Insel-Verl. 1977. 250 S. 8<sup>0</sup>
- Fontane, Theodor: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd 3 [Ausz.] Wie lebten die Wenden? — Aus: Neue Zürcher Zeitung. Literatur- u. Kunst. 9. 9. 1977. (ZA 1977)

b) *Sekundärliteratur*

- Anderson, Paul Irving: *Aust*, Hugo. Theodor Fontane: „Verklärung“: Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke“. Bonn: Bouvier 1974. — Aus: The German Quarterly. Vol. L. (Appletown, Wis.) Nr 1, January 1977, S. 68–69. 8<sup>0</sup> [Rez.] (ZA 1977)
- Anderson, Paul Irving: *Hellmann*, Winfried: Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906–1919). Tübingen: Niemeyer 1972. 6 S. [Rez. mit Behandlung des Fontaneeinflusses auf Thomas Mann. Maschinenschr.] (ZA 1977)
- Aust, Hugo: Die Bedeutung der Substitute für die Interpretation. Zu Theodor Fontanes „Unterm Birnbaum“. — In: Der Deutschunterricht. Stuttgart: Klett. Jg. 29, H. 6. 1977, S. 44–51. 8<sup>0</sup> (ZA 1977)

- Bahr, Ehrhard: Fontanes Verhältnis zu den Klassikern. — In: Pacific Coast Philology. 11. Northridge 1976, S. 15–22.
- Barth, Dieter: Das Familienblatt — ein Phänomen der Unterhaltungspresse des 19. Jahrhunderts. Beispiele zur Gründungs- und Verlagsgeschichte. — Aus: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd 15. Lfg. 1. Frankfurt a.M. 1975. Sp. 121–316. 4<sup>0</sup> (77/63 q) [Darin u. a.: „Die Gartenlaube“, „Daheim“, „Über Land und Meer“ sowie „Vom Fels zum Meer“. Erwähnung Theodor Fontanes.]
- Betz, Frederick: Der selbstverständliche Geistliche. Von Hans Ester. Leiden 1975. — Aus: Monatshefte (University of Wisconsin). 69 (1977), S. 349–350. [Rez.] (ZA 1977)
- Biener, Joachim: Theodor Fontane: „Fragmente u. Erzählungen. Nachträge.“ Nymphenburger Verlagshandlung München 1975. (Th. Fontane: Sämtliche Werke. Bd XXIV.) — In: Fontane-Blätter, Bd 4, H. 2 (H. 26 der Gesamtreihe.) Potsdam 1977, S. 159–162. 8<sup>0</sup> [Rez.]
- Biermann, Brigitte: Rheinsberg — nicht nur für Verliebte. Bekanntes und Neuentdecktes in der märkischen Landschaft (Erwähnung Fontanes). — Aus: Berliner Zeitung. 23. 8. 1977. (ZA 1977)
- Böhme, Irene: „Schach von Wuthenow“. Fernsehfilm nach der gleichnamigen Erzählung von Theodor Fontane. — Aus: Sonntag, Berlin. 7. 8. 1977. (ZA 1977)
- Busch, Günter: Max Liebermann: Bildnis Theodor Fontane. In: Busch, G.: Hinweis zur Kunst. Aufsätze u. Reden. Hamburg: Hauswedell 1977, S. 84–88. 8<sup>0</sup> (ZA 1977)
- Döhnert, Wolfgang: Fontane an der Themse. — Aus: Horizont, Berlin. Jg. 10. 1977, Nr 35 v. 24. 8. 1977. (ZA 1977)
- Engel, Richard: Schach von Wuthenow. Ein Fernsehfilm nach der gleichnamigen Erzählung von Theodor Fontane. Ein Film des Fernsehens der DDR. o.O. 1976. XIII, 191 S. 4<sup>0</sup> [Nebst:] 1 Satz [12] Szenenfarbphotographien. 17,5 cm × 24 cm. (77/54 q)
- Ester, Hans: Theodor Fontane: de kunst van het vertellen. — Aus: Trouw (Amsterdam) vom 29. 10. 1977. (ZA 1977)
- Ester, Hans: Die Fontane-Lithographie Max Liebermanns: Zur Beziehung zwischen Thomas Mann u. Theodor Fontane. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, H. 2 (H. 26 der Gesamtreihe). Potsdam 1977, S. 134 bis 140. 8<sup>0</sup>
- ... für hervorragende Verdienste. Fontane-Preisverleihungen 1977 des Rates d. Bezirkes Potsdam (Maler Karl Raetsch, Singeklub „Spartakus“ der Päd. Hochschule Potsdam, Garten- u. Landschaftsarchitekt Herrmann Göritz, Kunsthistoriker Kurt Schifner). — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, Potsdam 10. 10. 1977. (ZA 1977)
- Geisthardt, Hans-Jürgen: Charaktere und ein Bild ihrer Zeit. Fontanes „Schach von Wuthenow“ im Fernsehen. — In: Neues Deutschland. Berlin, 19. 7. 1977. (ZA 1977)
- Genée, Heidi: Grete Minde. Drehbuch zu einem 90-Minuten-Spielfilm in Farbe, 35 mm (nach Theodor Fontane). München: Solaris Film- u. Fernsehproduktion Peter Genée 1976. 181 S. 4<sup>0</sup> [Maschinenschr., Abzugverfahren.] (77/53 q)

- Gilbert, M. E.: Formen des perspektivischen Erzählens: Fontane's 'Irrungen Wirungen'. By Horst Schmidt-Brünner. München: Fink 1971. — Aus: German Life and Letters. New Series. Vol. 30, Nr. 3. Oxford: April 1977, S. 262. 8<sup>0</sup> [Rez.] (ZA 1977)
- Goelz, Else: Gemälde aus grauer Vorzeit. „Grete Minde“ nach Heidi Genée. Ein Film nach Fontane. — Aus: Stuttgarter Zeitung. 19. 8. 1977. (ZA 1977)
- Goldsmith, William Michael John: The novelist and Bismarck with special reference to Fontane, Freytag and Spielhagen. [Hier nur Fontane.] Phil. Diss. August 1976, University of Durham 1976. 698 S. 4<sup>0</sup> [Maschinenschr., Fot.] (77/55 q)
- Hamel, Johannes: Der Beitrag Theodor Fontanes zur Pastoraltheologie. Eine Abschiedsvorlesung. — In: Wissenschaft u. Praxis in Kirche u. Gesellschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht. Jg. 66, H. 1. 1977, S. 49–61. 8<sup>0</sup> (77/57)
- Harrigan, Renny: Walter Müller-Seidel: „Theodor Fontane: Soziale Romankunst in Deutschland.“ Stuttgart: Metzler 1975. — Aus: New German Critique. Milwaukee, Wisc. 1976, Nr. 9, S. 180–186. 8<sup>0</sup> [Rez.] (ZA 1976)
- Hauer, Heinrich: Pierre Barthélemy Fontane (1757–1826). Der Großvater Theodor Fontanes, s. *Fontane*, Friedrich.
- Hertel, Michael: Auf den Spuren Theodor Fontanes: Historische Kleinodien bei Potsdam. — Aus: Der Abend, Berlin (W). 24. 9. 1977. (ZA 1977)
- Hofmann, Heinz: Der wunderbaren Victoire Liebe und Leiden. Theodor Fontanes ‚Schach von Wuthenow‘ auf dem Bildschirm. — Aus: National-Zeitung, Berlin. 19. 7. 1977. (ZA 1977)
- Holz, Paul: Der Naturschutz im Kreise Beeskow (d. i. ein Gebiet im brandenburgischen Land, in das Theodor Fontane 1881 seine Osterfahrt unternahm). — Aus: „Naturschutzarbeit in Berlin u. Brandenburg.“ H. 3. (Potsdam) 1976, S. 69–73. 8<sup>0</sup> (ZA 1976)
- Kafitz, Dieter: Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Dargestellt an den Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Freytag, Spielhagen, Fontane, Raabe. — Kronberg: Athenäum 1978. [Vorkündigung.]
- Klünner, Hans-Werner: Theodor Fontanes Wohnstätten in Berlin. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, H. 2 (H. 26 der Gesamtreihe). Potsdam 1977, S. 107–134. 8<sup>0</sup>
- Knobloch, Heinz: Fontanes Wanderungen, Band 2 (Aufbau-Verl.) — Aus: Wochenpost, Berlin, 12. 8. 1977. [Rez.] (ZA 1977)
- Königer, Hans: Katharina Mommsen: Gesellschaftskritik bei Fontane u. Thomas Mann. Heidelberg: Stiehm 1973. — Aus: Blätter für d. Deutschlehrer (BRD). 1977, H. 3. [Rez.] (ZA 1977)
- Koester, Eckart: Literatur und Weltkriegsideologie. Positionen u. Begründungszusammenhänge des publizistischen Engagements deutscher Schriftsteller im Ersten Weltkrieg [darin S. 18–22 über Fontanes Aufsatz „Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller“]. — Kronberg/Ts.: Scriptor-Verl. 1977. VII, 386 S. 8<sup>0</sup> (Theorie, Kritik, Geschichte. Bd 15.)

- Krueger, Joachim: Kuglers und Storms Inzestgedichte. Mit dem wiederaufgefundenen Text von Kuglers Ballade „Stanislaw Oswiecim.“ — In: Fontane-Blätter. Bd 4, H. 2 (H. 26 der Gesamtreihe). Potsdam 1977, S. 140–149. 8<sup>0</sup>
- Krummel, Richard Frank: Nietzsche und der deutsche Geist. Ausbreitung u. Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todestag des Philosophen. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1867–1900 [darin auch Literatur zum Verhältnis Fontane und Nietzsche]. Berlin, New York: de Gruyter 1974. XX, 290 S. 8<sup>0</sup> (Monographien u. Texte zur Nietzsche-Forschung. Vol. 3.)
- Küchler, Gerhard: Der Fontane-Denkstein von Rheinsberg u. seine nähere Umgebung. — In: Mitteilungsblatt d. Landesgeschichtlichen Vereinigung f. d. Mark Brandenburg e. V., gegr. 1884. Jg. 78, Nr 3. Berlin (W), Sept. 1977, S. 36–37. 8<sup>0</sup> (ZA 1977)
- Kugler, Franz: Stanislaw Oswiecim, s. *Krueger*, Joachim: Kuglers u. Storms Inzestgedichte. Mit dem wiederaufgefundenen Text von Kuglers Ballade „Stanislaw Oswiecim“, Potsdam 1977.
- Kurzke, Hermann: Wolfgang Eberhardt: Fontane und Thackeray. Heidelberg: Winter 1975. — Aus: arcadia. Bd 12, H. 2. 1977, S. 213–214. Berlin (W): de Gruyter. 8<sup>0</sup> [Rez.] (ZA 1977)
- Linsel, Anne: Fontane war der erste Künstler in Bethanien. — Aus: Neue Ruhr-Zeitung, Essen. 6. 8. 1977. (ZA 1977)
- Lunding, Erik: Fontane, Theodor (1819–1898). — Aus: Lupi, Sergio, Dizionario Critico Della Letteratura Tedesca. Vol. A–L. — Torino: Unione Tipografico-Editrice Toranese (1976), S. 307–311. 4<sup>0</sup> (ZA 1976)
- Meyer, Hans-Werner: Starke Nachfrage nach den „Fontane-Blättern“. Bestellungen aus 25 Ländern. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, Potsdam. 9. 9. 1977. (ZA 1977)
- Milfull, John: „Preußens Gloria“? The old and new in Fontane's Schach von Wuthenow. — In: Festschrift for Ralph Farrell, Bern & Frankfurt a. M., Las Vegas: Lang 1977. 8<sup>0</sup> (Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache u. Literatur. Bd 7.) (ZA 1977)
- Mommsen, Katharina: Fontanes Einfluß auf Hoffmannsthal. — Aus: Jahrbuch f. Internationale Germanistik. R. A. Kongreßberichte. Bd 2. Bern & Frankfurt a. M.: Lang 1976, S. 364–368. 8<sup>0</sup> (ZA 1976)
- Neubert, Werner: Sein Werk ist Aufforderung. „Schriftsteller über Kleist“ im Aufbau-Verl. (u. a. Fontane). — Aus: Berliner Zeitung. 4. 7. 1977. [Rez.] (ZA 1977)
- Nürnberg, Helmuth: Fleig, Horst: Sich versagendes Erzählen (Fontane). Göppingen 1974. — In: Germanistik. Jg. 18, H. 2. Tübingen 1977, S. 512. 8<sup>0</sup> [Rez.]
- Perlitz, Wally: Fontane-Archiv ergänzt. Ein Bestand von 2300 eigenhändigen Aufzeichnungen. — In: Neues Deutschland. „DDR-Umschau“ v. 16. 11. 1977 und „Aus der Hauptstadt“ v. 17. 11. 1977. (ZA 1977)
- Pfäum, H. G.: Sorgfalt contra Leidenschaft. Heidi Genées Debütfilm „Grete Minde“. — Aus: Süddeutsche Zeitung, München. 20.–21. 8. 1977. (ZA 1977)
- Rehder, Mathes: Ein Außenseiterschicksal frei nach Theodor Fontane. Heidi Genée stellte in Hamburg ihren Film „Grete Minde“ vor. — Aus: Hamburger Abendblatt, Hamburg. 18. 8. 1977. (ZA 1977)

- Reischock, Holger: Fontane hätte wohl einige Kapitel noch hinzuzufügen. Zum kulturellen Angebot in Neuruppin. — Aus: Junge Welt, Berlin. Kultur u. Kunst. 26. 8. 1977. (ZA 1977)
- Reise mit Fontane. „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“. Nymphenburger Verl. München. Fünf Bände. — Aus: Rheinischer Merkur, Koblenz. 14. 10. 1977. [Rez.] (ZA 1977)
- Robinson, Alan R.: Theodor Fontane. An introduction to the man and his work. Cardiff: University of Wales Press 1976. 209 S. 8<sup>0</sup> (77/61)
- Rothe-Buddensieg, Margret: Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität (im Kap. 3 u. a. Theodor Fontane: „Unterm Birnbaum“ u. „Effi Briest“). — Kronberg Ts.: Scriptor 1974, Kap. 3, S. 112–162. 8<sup>0</sup> (ZA 1974)
- Rothenberg, Jürgen: Gräfin Melusine. Fontanes „Stechlin“ als politischer Roman. — In: Text u. Kontext. Jg. 4, H. 3. Kopenhagen 1976, S. 21–56. 8<sup>0</sup> (77/68)
- Rothenberg, Jürgen: Realismus als „Interessenvertretung“. Fontanes „Effi Briest“ im Spannungsfeld zwischen Dichtungstheorie u. Schreibpraxis. — Aus: Euphorion. Bd 71, H. 2. Heidelberg: Winter 1977, S. 154–168. 8<sup>0</sup> (ZA 1977)
- Rothstein, Fritz: Die ökonomische Situation in Berlin nach dem deutsch-französischen Krieg. Einige Bemerkungen zu Grundlagen der Architektur der Gründerzeit. — In: Jahrbuch des Märkischen Museums. 2. Berlin 1976, S. 40–50. 8<sup>0</sup> (77/64)
- Rupprecht, Eva: Gelungenes Zeitbild. Theodor Fontanes „Schach von Wuthenow“ auf dem Bildschirm. — Aus: Bauernecho, Berlin. 21. 7. 1977. (ZA 1977)
- Sagave, Pierre Paul: Walter Müller-Seidel: „Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland.“ Stuttgart: Metzler 1975. — Aus: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd 2. Tübingen: November 1977, S. 246–248. 8<sup>0</sup> [Rez.] (ZA 1977)
- Schobeß, Joachim: Universitäts-Bibliothek Berlin übergab Fontane-Briefe. — Aus: Mitteilungen aus dem wiss. Bibliothekswesen der DDR. Jg. 16, H. 7. Berlin 1977, S. 133–134. 8<sup>0</sup> (ZA 1977)
- Schobeß, Joachim, s. *Fontane*, Theodor: Sieben unveröffentlichte Briefe ... Potsdam 1977.
- Schobeß, Joachim: Fontane-Blätter. Bd 4, H. 1. 1977 (H. 25 der Gesamtreihe). — Aus: Mitteilungen aus dem wiss. Bibliothekswesen der DDR. Jg. 16, H. 7. Berlin 1977, S. 135–136. (ZA 1977)
- Schuster, Peter-Klaus: Theodor Fontane: Effi Briest. Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen: Niemeyer 1977. 220 S., 35 Abb. auf Tafeln. 8<sup>0</sup> (Studien zur deutschen Literatur.) [Vorankündigung.]
- Schwarz, Holm-Dieter: Theodor Fontane. — In: Deutsche Apotheker-Biographie. Bd 1. A–L. Stuttgart 1975, S. 170–171. (Veröffentlichungen der Internationalen Gesellschaft f. Geschichte der Pharmazie. N. F. Bd 43.)
- Schwarz Peter Paul: „Tragische Analysis“ und „Schicksalsvorausdeutungen in Fontanes Roman „Effi Briest“. — In: Sprachkunst. iWen 1976, S. 247–260. 8<sup>0</sup> (78/4)

- Selbstbiographie Fontanes an Potsdamer (Fontane-) Archiv übergeben.  
 In: Märkische Volksstimme, Potsdam. 15. 7. 1977  
 BZ am Abend, Berlin. 18. 7. 1977  
 Neues Deutschland, Berlin. 19. 7. 1977  
 Nationalzeitung, Berlin. 19. 7. 1977  
 Berliner Zeitung. 19. 7. 1977  
 Die Welt, Ausg. B., Bonn. 19. 7. 1977  
 Der Abend, Berlin (W). 19. 7. 1977  
 Stuttgarter Zeitung. 19. 7. 1977  
 Spandauer Volksblatt, Berlin (W). 19. 7. 1977  
 Der Tagesspiegel, Berlin (W). 20. 7. 1977  
 Süddeutsche Zeitung, München. 20. 7. 1977  
 Frankfurter Allgemeine, Frankfurt a.M. 21. 7. 1977  
 Märkische Union, Potsdam. 24. 7. 1977  
 Neue Zeit, Berlin. 25. 7. 1977  
 Sächsisches Tageblatt, Dresden. 25. 7. 1977  
 Brandenburgische Neueste Nachrichten, Potsdam. 29. 7. 1977  
 Der Neue Weg, Halle. 29. 7. 1977  
 Neuer Weg. Tageszeitung des Landesrates der Front der sozialistischen Einheit, Bukarest. 30. 7. 1977  
 Thüringische Landeszeitung, Weimar. 3. 8. 1977  
 Badische Neueste Nachrichten, Freiburg i.B. 8. 8. 1977  
 Thüringer Neueste Nachrichten, Erfurt. 8. 8. 1977  
 Zentralblatt f. Bibliothekswesen. Jg. 91, H. 11. Nov. Leipzig 1977, S. 537.
- Storm, Theodor: Inzestgedichte, s. *Krueger*, Joachim: Kuglers u. Storms Inzestgedichte. Potsdam: 1977.
- Strozyk, Gerhard [Übers.], s. *Volkov*, E. M.: Theodor Fontane und Lev Tolstoj. Potsdam 1977.
- Tippkötter, Horst: Theodor Fontanes Zeitromane im Kursunterricht der Sekundärstufe II. Ein Unterrichtsmodell für Grund- und Leistungskurse. — Aus: Der Deutschunterricht. Jg. 29, H. 4. Stuttgart: Klett 1977, S. 39–58. 4<sup>o</sup> (ZA 1977)
- Tontsch, Ulrike: Der „Klassiker“ Fontane. Ein Rezeptionsprozeß. Bonn: Bouvier-Verl. Herbert Grundmann 1977. 158 S. 8<sup>o</sup> (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- u. Literaturwissenschaft. Bd 27.) (77/58)
- Stefan, Anna: Schach von Wuthenow. Fontaneerzählung für das Fernsehen der DDR verfilmt. — Aus: Lausitzer Rundschau, Cottbus. 15. 7. 1977. (ZA 1977)
- Stilvoll verfilmter Fontane. Beeindruckende Fernsehadaptation der Meistererzählung „Schach von Wuthenow“. — Aus: Märkische Union, Potsdam. 21. 7. 1977. (ZA 1977)
- Ünger, Willy: Fontane-Blätter. Register für die Bände 1 (1965) bis 2 (1973) [Hefte 1–16] u. die Sonderhefte 1–3. Zsgest. v. Angelika Schubarth-Engelschall. Potsdam: Theodor-Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek 1976. — Aus: Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft. Jg. 98, H. 2/3. Berlin Febr./März 1977, Sp. 211–212. 4<sup>o</sup> [Rez.] (ZA 1977)
- Volkov, Evgenij M.: Theodor Fontane und Lev Tolstoj. (Übersetzt a. d. Russischen v. Gerhard Strozyk.) — In: Fontane-Blätter. Bd 4, H. 2 (H. 26 der Gesamtreihe). Potsdam 1977, S. 85–107. 8<sup>o</sup>



- Weber, Ernst: Liesenhoff, Carin: Fontane u. das literarische Leben seiner Zeit. Eine literatursoziologische Studie. Bonn: Bouvier 1976. — In: Germanistik. Jg. 18, H. 2. Tübingen 1977, S. 513. 8<sup>0</sup> [Rez.] (ZA 1976)
- Wirsing, Sibylle: Fontane und die kleinen Mädchen. Auf der Spur einer frühen und späten Neigung. — Aus: Frankfurter Allgemeine, Frankfurt a. M. 20. 8. 1977. (ZA 1977)
- Wo einst Fontane einkehrte... hat Liselotte Herrmann in Baumgartenbrück eine Heimatstube eingerichtet. — Aus: Brandenburgische Neueste Nachrichten, Potsdam. 20. 10. 1977. (ZA 1977)
- Wruck, Peter: Schach von Wuthenow. Eine Betrachtung zu einem Fernsehfilm nach der Erzählung von Theodor Fontane. — In: FF Dabei. Programmillustrierte Berlin. S. 42–43 v. 4. 7. 1977. (ZA 1977)

*Weitere Literatur, die dem Fontane-Archiv eingesandt wurde*

- Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. Bd 37. Hrsg. v. Franz Heiduk. Würzburg: Eichendorff-Ges. 1976. 224 S. 8<sup>0</sup>
- Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins (gegr. 1865). Folge 26/1977. Berlin (W) 1977. 136 S. 8<sup>0</sup>
- Barthel, Wolfgang: Heinrich von Kleist. Leben, Werk, Wirkungsaspekte — Eine Hinführung. Ausstellung im Kleist-Literaturmuseum. (Hrsg. von der Kleist-Gedenk- u. Forschungsstätte in Frankfurt O.) Frankfurt (Oder) 1977. 84 S. quer-8<sup>0</sup>
- Cosmann, Ursula: Eduard Gaertner 1801–1877. Sonderausstellung des Märkischen Museums anl. des 100. Todestages von Eduard Gaertner. Hrsg. v. Märkischen Museum Berlin u. den Staatlichen Schlössern u. Gärten Potsdam-Sanssouci. Berlin 1977. 85 S. 8<sup>0</sup> [Darin u. a.: Abb. 8. Klosterruine Lehnin 1858. — 16. Neues Palais Potsdam 1829. — 17. Klosterstraße mit Parochialkirche 1829/30. — 28. Der Gendarmenmarkt 1857.]
- Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst u. Bibliophilie. Hrsg. von der Pirckheimer-Gesellschaft. H. 67. 1977. (Berlin 1977.) 103 S. 8<sup>0</sup>
- Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e. V. H. 23. Bamberg 1977. 80 S. 8<sup>0</sup>
- Scheffler, Walter: Lenau in Schwaben. Eine Dokumentation in Bildern. (Marbach: Deutsches Literaturarchiv 1977.) 80 S. 8<sup>0</sup> (Marbacher Magazin. 5/1977.)
- Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft (Husum). Im Auftrag der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Karl Ernst Laage u. Volkmar Hand. Schrift 26/1977. Heide (1977). 89 S. 8<sup>0</sup>
- Sembdner, Helmut: Heinrich von Kleist zum 200. Geburtstag. Eine Privatsammlung. (Marbach: Deutsches Literaturarchiv 1977.) (Marbacher Magazin. 7/1977.)
- Wirth, Irmgard: Vom kleinen Prinz zur Berliner Göre. Berliner Kinder- und Jugenddarstellungen aus 3 Jahrhunderten. Gemälde, Graphik, Plastik, Photographien. Ausstellung vom 7. Mai bis 17. Juli 1977. Berlin-Museum. (Berlin [W]) 1977. 68 S. 8<sup>0</sup>

— Joachim Schobeß —

## Mitteilungen

### Heimatsstube in Geltow

Frau Liselotte Herrmann, eine Leserin unserer „Fontane-Blätter“, eröffnete 1974 in der ehemaligen Gaststätte „Baumgartenbrück“ in Geltow, unmittelbar am Havelübergang, eine mit vielen interessanten Exponaten ausgestattete Heimatsstube. Das Fontane-Archiv stellte zahlreiche Fotokopien der Aufzeichnungen Theodor Fontanes anlässlich seines 1869 erfolgten Besuches von Baumgartenbrück aus den Notizbüchern zur Verfügung. Der Dichter spricht hier angesichts des Schwielowsees von „einem landschaftlichen Bild ersten Ranges... von einem Genuß, der alle Sinne gefangennimmt“ (s. Theodor Fontane: „Baumgartenbrück“. – In: „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“. Bd. „Havelland“).

### „Fontane-Klause“ in Petzow

Im Vorraum der im Herbst 1975 nach umfangreicher Rekonstruktion der früheren Dorfgaststätte eröffneten „Fontane-Klause“ in Petzow am Schwielowsee befinden sich seit 1977 grafisch gestaltete Reproduktionen von handschriftlichen Notizen und einer Handskizze Theodor Fontanes aus dem 1869 bei einem Besuch des Dorfes und Schlosses geführten Notizbuche. Heute ist Petzow ein Ortsteil der Obst- und Blütenstadt Werder an der Havel. Der Gast sieht beim Eintritt in die „Fontane-Klause“ ferner den märkischen Wanderer Fontane 1863 und den alten Fontane, 1896 an seinem Schreibtisch arbeitend. Wir finden Hinweise, daß sich die dargestellten Dokumente und Fotografien im Fontane-Archiv Potsdam befinden. Eine stimmungsvolle Havellandschaft und ein Auszug aus Theodor Fontanes Gedicht „Havelland“ kennzeichnen die Atmosphäre in der gastronomisch hervorragend geführten „Fontane-Klause“, die von der guten Zusammenarbeit zwischen der Konsum-Genossenschaft Potsdam-Land und dem Potsdamer Fontane-Archiv Zeugnis ablegt. Wir verweilen und lesen:

„Und an dieses Teppichs blühendem Saum  
Die lachenden Dörfer, ich zähle sie kaum:  
Linow, Lindow, Rhinow, Glindow, Beetz und Gatow,  
Dreetz und Flatow, Bamme, Damme, Kriele, Krielow,  
Petzow, Retzow, Ferch am Schwielow,  
Zachow, Wachow und Groß-Bähnitz,  
Marquardt an der stillen Schlänitz,  
Senzke, Lenzke und Marzahne, Lietzow, Tietzow und Rekahne,  
Und zum Schluß in dem leuchtenden Kranz:  
Ketzin, Ketzür und Vehlefanz...“

### Besucherstrom an der Wartburg

Die über 900 Jahre alte Wartburg besuchten 1977 etwa 400 000 Gäste aus etwa 50 Ländern. Sie konnten sich von der vorbildlichen Pflege des kulturellen Erbes einer großen deutschen Literaturepoche der mittelhochdeutschen Dichtung überzeugen. Theodor Fontane besichtigte mit seiner Frau am 26. August 1867 die Wartburg.

### **Choriner Musiksommer**

Festlicher Ausklang des 14. Musiksommers 1977 im Kloster Chorin war die Aufführung des Oratoriums „Die Jahreszeiten“ von Joseph Haydn mit dem Philharmonischen Orchester Frankfurt (Oder) und dem Konzertchor der Berliner Staatsoper. Die 1977 durchgeführten Konzerte erklangen vor mehr als 1 500 Besuchern. Für den Choriner Musiksommer 1978 sind zehn Konzerte, unter anderem mit dem Dresdner Kreuzchor, geplant (s. Theodor Fontane: „Kloster Chorin“ in den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“).

### **Vorankündigungen**

Am 20. September 1898, vor achtzig Jahren, starb Theodor Fontane. Aus diesem Anlaß wird das Theodor-Fontane-Archiv in einer Zusammenarbeit mit der Wissenschaftlichen Allgemein-Bibliothek des Bezirkes Potsdam, mit der Bezirks-Musikschule Potsdam und dem Hans-Otto-Theater Potsdam im Bibliotheksgebäude, Heinrich-Rau-Allee 47, eine öffentliche abendliche Gedenkfeier durchführen. Näheres bringen wir im nächsten Heft 28.

Wir veröffentlichen im Heft 28 (1978): Dr. Arnold Hückstädt: „Über die Beziehungen Theodor Fontanes zu Fritz Reuter und über die Pflege von Reuters Erbe in seiner Vaterstadt Stavenhagen.“ – Friedrich Fontane: „Wie mein Vater starb.“ – Dr. Georg von Gynz-Rekowski: „Ellernklipp‘ und der Bäumlerprozeß.“ Neue Erkenntnisse nach dem Auffinden der Prozeßakte. – Heidemarie Kögler: „Das Verhältnis von Namen und Landschaft zum historischen Entwicklungsprozeß in Theodor Fontanes ‚Wanderungen durch die Mark Brandenburg‘.“ – Dr. Joachim Krueger rezensiert die Dissertation von Ulrike Tontsch: „Der ‚Klassiker‘ Fontane.“ Ein Rezeptionsprozeß. Bonn: Bouvier 1977.

Dem Heft 28 folgt Sonderheft 5 der „Fontane-Blätter“.

### **Letzte Meldung**

Nach Redaktionsschluß erreichte uns die traurige Nachricht, daß Herr Dr. habil. Hans-Heinrich Reuter unerwartet am 30. März dieses Jahres verstorben ist.

**FONTANE-BLÄTTER:** Die Fontane-Blätter finden gegenwärtig Interessenten in 25 Staaten. Leser aus der DDR bestellen die Fontane-Blätter beim Fontane-Archiv (das Heft kostet 2,- M plus Porto, das Sonderheft 2,50 M plus Porto. Die Preise gelten in der DDR). — Interessenten, die außerhalb der DDR ihren Wohnsitz haben, bestellen die Fontane-Blätter auf Fortsetzung, ggf. unter Nachlieferung der noch vorhandenen Hefte, über ihren Buchhändler beim Buch-Export, (DDR 701) Leipzig, Leninstraße 16. Einzelhefte werden nicht abgegeben. Vergriffen sind die Hefte 1-9 und das Sonderheft 1.

**HERAUSGEBER:** Theodor-Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek, (DDR 15) Potsdam, Dortustraße 30/34. Postfach 59. Telefon 47 51, App. 133 (Leiter), 120 (Sekretariat). 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.

1/16/10-37

**REDAKTION:** Dr. sc. Joachim Biener, Paul Conrad, Nationalpreisträger Gotthard Erler, Dr. Joachim Göbel, Dr. Joachim Krueger, Dr. habil. Hans-Heinrich Reuter, Bibliotheksrat Joachim Schobeß, Dr. Christa Schultze, Dr. Hans-Erich Teitge, Dr. Peter Wruck.

**LITERATUR-AUSKÜNFTE:** Wissenschaftlich Arbeitende und Freunde des Werkes Fontanes, die Literatursauskünfte wünschen, wenden sich direkt an das Theodor-Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek, (DDR 15) Potsdam, Postfach 59.

**BITTE:** Alle, die über Theodor Fontane arbeiten, werden gebeten, auch in Zukunft ein Exemplar ihrer Veröffentlichung, einschließlich Dissertationen und Diplomarbeiten, im Interesse der Forschung an das Fontane-Archiv einzusenden. Diese Bitte bezieht sich nicht nur auf selbständige Veröffentlichungen (Verlagsproduktionen), sondern auch auf Zeitschriftenaufsätze und Zeitungsartikel (unter Angabe der Zeitung, des Erscheinungsortes und des Datums). Das Fontane-Archiv ist fernerhin für laufende Hinweise dankbar.

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

