

Digitales Brandenburg

hosted by **Universitätsbibliothek Potsdam**

Fontane-Blätter

Kreis der Freunde Theodor Fontanes

Berlin, 1965

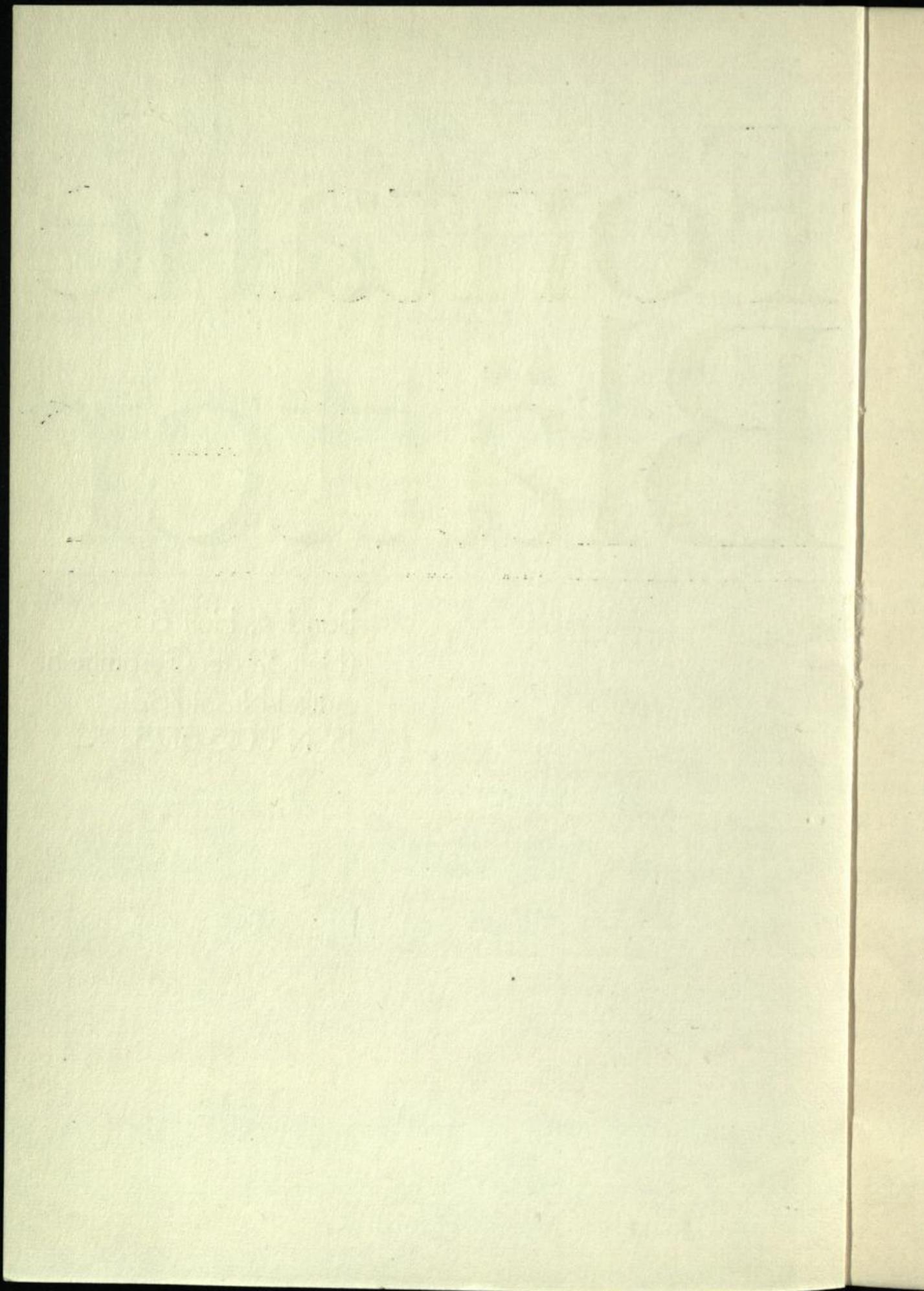
Heft 32 (1981)

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

Fontane Blätter

1981

Band 4, Heft 8
(Heft 32 der Gesamtreihe)
Artikel-Nr. 31782
ISSN 0015-6175



1981

Band 4, Heft 8
(Heft 32
der Gesamtreihe)
Artikel-Nr. 31782
ISSN 0015-6175

Fontane Blätter

Inhaltsverzeichnis Heft 32

Unveröffentlichtes – kommentiert

- Emilie Fontane: Briefe an Otto Brahm. Kommentar von Joachim Krueger 663
- Theodor Fontane: Brief an Hermann Costenoble. Kommentar von Lieselotte E. Kurth-Voigt 666
- Emilie Fontane: Brief an George Hesekei, Theodor Fontane: Brief an George Hesekei. Anmerkungen von Martin Hesekei 671

Biographisches, Autobiographisches, Historisches

- Peter Goldammer: Fontanes Autobiographien 674
- Ursula von Forster: „Theo“ – Aus dem Leben ihres Großvaters Th. Fontane jun. berichtet eine Enkelin 691

Werk-Diskussion, Werk-Interpretation

- Klaus Globig: Theodor Fontanes „Grete Minde“: Psychologische Studie, Ausdruck des Historismus oder sozialpolitischer Appell? 706
- Joachim Biener: Zur Aneignung von Fontanes Epik durch Film und Fernsehen 713
- Helmuth Nürnberger: Zur Stoffgeschichte von Theodor Fontanes Roman „Graf Petöfy“ 728

Rezension, Annotation, Information

- Robert Minder: Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur, suhrkamp taschenbuch Nr. 33, Frankfurt/M. (1972) [Rez. Joachim Biener] 733

661

- Theodor Fontane. Wanderungen durch England und Schottland. 2 Bände. Hrsg. v. Hans-Heinrich Reuter. Verlag der Nation. Berlin (1979/1980) [Rez. Charlotte Jolles]	737
- Das große Theodor Fontane Buch. Herausgegeben von Werner Pleister, R. Piper u. Co. Verlag, München Zürich (1980) [Rez. Paul Conrad]	739
- Fontane aus heutiger Sicht, Analysen und Interpretationen seines Werks, zehn Beiträge, Herausgeber Hugo Aust, Nymphenburger Verlagshandlung (1980) [Rez. Otfried Keiler]	740
- Aus der Arbeit des Theodor-Fontane-Archivs: Auswahlbibliographie [Bearbeiter Helga Breithaupt]	753

Inhaltsverzeichnis Teil 22

Veröffentlichungen - Kommentare

663	- Erste Fontane-Briefe an Otto Heineke, Kommentar von Joachim ...
668	- Theodor Fontane; Briefe an Hermann Göttsche, Kommentar von ...
677	- Erste Fontane-Briefe an George Hecker, Theodor Fontane; ...

Historisches, Autobiographisches, Historisches

674	- Peter Göttsche; Fontanes Autobiographie
681	- Ursula von Förster; Theodor - Aus dem Leben ihres Großvaters ...

Wert-Diskussion, Werk-Interpretation

689	- Klaus Gobre; Theodor Fontanes „Grote Minder“; Lyrische ...
693	- Joachim Bienen; Zur Auslegung von Fontanes „Sohn durch Jahr ...
698	- Helmut Nürnberger; Zur Stoffgeschichte von Theodor Fontanes ...

Historische Annotierte Informationen

699	- Robert Minder; Dichter in der Gesellschaft; Erfahrungen mit ...
-----	---

Emilie Fontane: Briefe an Otto Brahm

Herausgegeben und kommentiert von Joachim Krueger (Berlin)

d. 2. Nov. 94

Verehrter Herr und Freund.

Es treibt mich, Ihnen meinen herzlichsten Dank für den hohen Genuß auszusprechen, den mir die gestrige Aufführung des „Hamlet“ bereitet hat. Kainz war stellenweis ganz ersten Ranges, und nur das öftere zu rasche oder zu leise Sprechen schmälerte, wenigstens bei mir, ab und zu den Eindruck seiner Rede. Vieles hat mich erschüttert; die Szene: Schwört etc., mit Ophelia, mit seiner Mutter; nur schien mir der Vater, vielleicht weil ich zu nah saß, zu sichtbar. Einen so ausgezeichneten König, wie ihn Herr Reicher gibt, entsinn ich mich nicht in meinem langen Leben je gesehn zu haben. Und die engelhaftige Erscheinung der Ophelia!

Leider konnte ich das Ende nicht abwarten, da mein Mann, der mich einer kleinen Erkältung halber nicht hatte begleiten können, sich über mein spätes Kommen aufgeregt hätte.

Wann werden Sie den versprochenen freien Abend — wie früher — für uns haben? Martha, die leidlich wohl zurück ist, konnte leider gestern wegen „Fremdenbesuchs“ mich nicht begleiten, dafür soll ich, Ihnen von meinem Sohn seinen verbindlichsten Dank aussprechen.

Möge es Ihnen so gut gehn, wie es wünscht

Ihre Emilie Fontane

* * *

Berlin, d. 6. Jan. 99

Liebster Freund.

Angegriffen und elend, — verlassen von Mann und Kind —, las ich soeben Ihren Aufsatz in der „Neuen Deutschen Rundschau“. Und es ist mir ergangen wie dem teuren Dahingeshiedenen. Wie oft, wenn er geistig und körperlich deprimiert war, konnte er sich im Umsehn frisch und frei fühlen, wenn etwas an ihn herantrat, was seinen Geist erfrischte und seine Bewunderung weckte. — So auch mir. Nach schweren, schweren Stunden danke ich Ihnen für diese Erfrischung, empfinde ich, daß ich, trotzdem er geschieden, ich mich noch seiner, wenn auch mit Tränen, freuen kann. Haben Sie Dank für jedes Wort, Sie haben ihn gekannt, und so wollte er beurteilt und verstanden sein.

In alter Freundschaft

Ihre alte Fontane

* * *

Berlin, d. 29. Nov.

Lieber verehrter Freund.

Weder dankend noch — bittend habe ich mich geäußert. Das liegt daran, daß ich immer leidend bin. Sie werden mir verzeihen, daß ich erst heut mich für den Blumengruß vom 14. äußere; ich freue mich jeden Tag daran, trotz Schwindel oder Hexenschuß. — Mit 75 ist die Frische dahin, ja, vielleicht,

wenn er mich noch erfrischte — so lebe ich in der Erinnerung, mit der auch Sie dankbar verknüpft sind; wie froh waren wir, wenn meine nun auch verfllossene Anna meldete: Dr. Brahm, — und dann kamen Sie und eine Schiller-Vorlesung.

Dies alles hat treu im Gedächtnis

Ihre alte Freundin Fr. Th. Fontane

* * *

Nachbemerkungen

Otto Brahm (1856–1912), an den diese Briefe gerichtet sind, gehörte zu den „jungen Freunden“ des alten Fontane, von denen der Dichter in seinem Brief an Guido Weiß vom 14. August 1889 berichtet. Sie waren es, die vor allem sein episches Spätschaffen mit Anerkennung und Begeisterung aufnahmen und ihm den deutschen Naturalismus näherbrachten.

Der aus Hamburg stammende Otto Brahm¹, Sohn eines Kaufmanns, erlernte zunächst den Beruf eines Bankkaufmanns, fühlte sich aber so stark zur Literatur und — mehr noch — zum Theater hingezogen, daß er alles daran setzte, um sich die für einen angehenden Kritiker und Theaterfachmann erforderliche Bildung anzueigenen. Er studierte von 1876 bis 1879 in Berlin und Heidelberg Literaturwissenschaft, promovierte 1880 in Jena und war von Mai 1881 bis März 1885 als Theaterkritiker der „Vossischen Zeitung“ tätig. Er besprach hier die Aufführungen der Berliner Privattheater, während Fontane, wie bekannt, als Theaterkritiker der „Vossischen“ für das Königliche Schauspielhaus zuständig war. Brahm wurde also Fontanes jüngerer Kollege.

In den folgenden Jahren arbeitete Brahm an der Zeitschrift „Die Nation“ mit. Er wurde 1889 Mitbegründer des Theatervereins „Freie Bühne“ und war bis 1893 Leiter dieser Bühne, die eine bedeutende Rolle im Berliner Theaterleben jener Jahre gespielt hat. Vorübergehend gab er auch die dem Verein nahestehende Zeitschrift „Freie Bühne für modernes Leben“ heraus (1890/91). Seit 1892 leitete Brahm das Deutsche Theater in Berlin, seit 1904 das Lessing-Theater. Er starb im Alter von sechsundfünfzig Jahren.

Die Bedeutung Brahms als Theaterleiter besteht vor allem darin, daß er Henrik Ibsen und die jüngeren deutschen Autoren, zumal Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler, besonders gefördert hat.

Seit der gemeinsamen Tätigkeit für die „Vossische Zeitung“ bestand freundschaftlicher Verkehr zwischen Fontane und Brahm. Der „kleine Brahm“, wie Fontane in etlichen Briefen sagt, war öfter im Hause Fontane zu Gast. Emilie Fontane kommt auf Brahms Besuche in zwei von diesen drei Briefen zu sprechen. Fontane schätzte den Kritiker Brahm hoch, ja, er schrieb sogar am 21. Februar an seine Tochter: „Ich habe mich nie für einen großen Kritiker gehalten und weiß, daß ich an Wissen und Schärfe hinter einem Manne wie Brahm weit zurückstehe, habe das auch immer ausgesprochen [...]“. Er liebte es, mit Brahm zu debattieren, und Brahm erinnert sich in seinem Aufsatz über die „Freie Bühne“ an Streitgespräche mit Fontane, die sie führten, als Ibsen die „Revolte in der Ästhetik“ aus-

löste: „Ich sehe mich noch mit dem alten Weisen, Theodor Fontane, streitend durch die Straßen irren, um das Residenztheater herum.“² Fontane zeigte sich den Argumenten Brahms gegenüber aufgeschlossen, wenn er sich auch zu Ibsen und dem deutschen Naturalismus keineswegs unkritisch verhielt. So erklärte er Otto Brahm in seinem Brief vom 4. April 1891: „Mit klingendem Spiel in das Lager der ‚Neuen‘ überzugehn, wäre Kleinigkeit und mir moralisch ganz unbedenklich, aber dazu fehlen mir einige Zentner Überzeugung. Ich seh das Gute, aber auch das Nicht-Gute und drücke mich in die Sofaecke. Mit 71 darf man das.“ (Vgl. auch die Briefe Fontanes an Friedrich Stephany vom 30. September 1889 und an Paul Heyse vom 9. März 1890.) Entscheidend aber war, daß sich Fontane für das Neue, das sich in den Jahren um 1890 in der deutschen Literatur anbahnte, empfänglich zeigte und manches Element der neuen Kunst als berechtigt und zukunftsweisend anerkannte. Und eben als Anwalt dieses Neuen trat Brahm auf.

Die drei Briefe zeigen, daß auch zwischen Fontanes Frau und Otto Brahm freundschaftliche Beziehungen bestanden. Sie bezeugen aber auch das liebevolle Andenken, das Emilie Fontane ihrem Mann bewahrte.

Für die „Hamlet“-Aufführung im Deutschen Theater, auf die Emilie Fontane in dem Brief vom 2. November 1894 eingeht, hatte wahrscheinlich Brahm, damals Leiter des Deutschen Theaters, der Familie Fontane Karten zur Verfügung gestellt.

In dem Brief vom 6. Januar 1899 dankt Emilie Fontane Brahm für seine Ausführungen über Theodor Fontane. Es handelte sich nicht um einen Aufsatz, sondern um die Rede, die Brahm nach Fontanes Tod (gest. am 20. September 1898) bei der Fontane-Feier der Freien Bühne gehalten hat (gedruckt in der Neuen Deutschen Rundschau, Jg. 10. 1899, S. 42–52). Brahm hatte in seiner Rede die Humanität Fontanes und dessen Aufgeschlossenheit dem Neuen gegenüber besonders hervorgehoben.

Der dritte Brief ist ebenfalls 1899 geschrieben. Emilie Fontane war am 14. November 1899 fünfundsiebzig Jahre alt geworden. — Eine „Schiller-Vorlesung“ zu halten, wird Brahm durch seine literaturgeschichtlichen Studien veranlaßt worden sein. Er hat u. a. Arbeiten über Schiller, Heinrich von Kleist und Gottfried Keller publiziert. —

Die Briefe befinden sich im Besitz der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin. Der Herausgeber dankt dem Direktor der Bibliothek, Frau Dr. Waltraud Irmscher, für die freundliche Erlaubnis, die Briefe hier erstmals zu veröffentlichen.

Anmerkungen

1 Zur Biographie Otto Brahms vgl. das Nachwort (S. 421–439) in: Otto Brahm: Theater. Dramatiker. Schauspieler. Auswahl und Nachwort von Hugo Fetting. Berlin 1961.

2 Fetting, S. 34.

Zu Fontanes Jenseit des Tweed; ein unveröffentlichter Brief Theodor Fontanes an Hermann Costenoble

Herausgegeben und kommentiert
von Lieselotte E. Kurth-Voigt (Baltimore)

In der Handschriftensammlung der Milton S. Eisenhower Bibliothek der Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland (USA) befindet sich unter den zahlreichen Briefen deutscher Dichter und Schriftsteller an den Leipziger Verleger Hermann Costenoble¹ auch das folgende Schreiben Theodor Fontanes²:

Berlin d. 30.⁴ Januar 1860.

Sehr geehrter Herr.

Darf ich bei Ihnen anfragen, ob Sie geneigt sein würden den Verlag eines Skizen- und Reisebuchs zu übernehmen; das ich unter dem Titel: „**Jenseit des Tweed; Briefe und Bilder aus Schottland**“ herausgeben möchte? Das Buch besteht aus 3 Abtheilungen: Edinburg und der Süden; das Macbethland und der Norden; das Land Ossians (Morven, Staffa, Jona etc) und der Westen und würde etwa 20 bis 25 Bogen stark werden. Die Mehrzahl der Aufsätze ist im „Morgenblatt“³ so wie in den Beiblättern der Vos-sischen⁴ und N. Preußischen Ztng⁵ bereits veröffentlicht worden, in Rücksicht dessen ich meine Honorarforderung auf 150 rth Gold festgesetzt habe. Sollten Sie geneigt sein meine Proposition wenigstens näher in Erwägung zu ziehn, so wüßte ich auf Ihren Wunsch jeden Augenblick bereit sein, das M. S. in Ihre Hände gelangen zu lassen.

Hochachtungsvoll Ihr ganz ergebenster
Th. Fontane
Tempelhofer Straße 51

[von fremder Hand:]
2/II 60 Abgelehnt⁶

Dieser Brief ist ein Teil der Korrespondenz, in der Fontane sich um die Veröffentlichung des Buches bemühte, das die seit Januar 1859 in den genannten Zeitschriften erschienenen Einzelberichte über seine Reise nach Schottland (1858) erfaßte. Am 28. November 1859, noch ehe der letzte Artikel⁷ erschienen war, schrieb Fontane zwei Briefe, in denen er die Empfänger bat, ihm bei der Gewinnung eines Verlegers dieser Gesamtausgabe behilflich zu sein. Einer der Briefe war an Wilhelm Wolfsohn gerichtet,⁸ dem Fontane über den Abschluß des Werkes berichtet: „Mein schottisches Reisebuch ist beendet, ich bin schwach genug es für gut und interessant zu halten und möchte es nun herausgeben. Die einzelnen Aufsätze und Schilderungen sind, beinah ausnahmslos, bereits gedruckt worden... Mit Rücksicht darauf verlang' ich nur 150 Thlr. Honorar. Kennst Du einen ehrenwerthen Mann, der anbeißen möchte, so laß es mich je eher je lieber wissen.“ Die nachträgliche Bemerkung, daß eins seiner Bücher über England bei Ebner in Stuttgart erscheinen werde,⁹ sollte zweifellos beweisen, daß diese Art Schilderungen nicht ohne Verdienst waren.

Am gleichen Tag schrieb Fontane an Paul Heyse¹⁰ und legte dem Brief einen „Einlagezettel“ bei, auf dem er die Sammlung der Reiseberichte

erörtert. Auch erwähnt er die bevorstehende Veröffentlichung des Buches über England und bedauert, daß er für die „schottische Reise“ noch keinen Verleger gefunden habe. Das führt zu der Bitte: „Kannst Du mir behilflich sein? An Hertz mag ich mich nicht ohne weiteres wenden, weil er mir (freilich vor 6 oder 8 Jahren) zweimal etwas abgeschlagen hat und mich, glaub' ich, noch für mittelmäßiger hält als ich bin. Tu, was Du kannst.“ Die Einschränkung „nicht ohne weiteres“ verstand Heyse ganz richtig als Anregung zur Vermittlung bei Hertz, und es ist dann auch dieser Punkt, auf den Heyse in seiner Antwort näher eingeht.¹¹ Hertz, so glaubt er, würde es „ohne Zweifel stutzig machen“, wenn Fontane ihm „Schottland“ anböte, nachdem Ebner „mit England vorangegangen“ war. Für ein anderes Buch sah Heyse jedoch größeren Erfolg voraus. Deshalb rät er Fontane, die in den verschiedensten Zeitschriften veröffentlichten und in kleineren Sammlungen erschienenen Balladen zusammenzustellen, sie umzuarbeiten und zu ergänzen, so daß sie in einem Band dem nicht kleinen Teil des Publikums, das „**Fontane, den Balladendichter**“ wolle, vorgelegt werden könnten.

In seiner Antwort vom 7. Dezember¹² erklärt Fontane sich bereit, diese nicht unbeschwerliche Aufgabe auszuführen, allerdings nur, wenn Hertz vor Beginn aller notwendigen Arbeiten die bestimmte Zusage zur Veröffentlichung geben würde. Aber auch das „Buch über Schottland“, so schlägt er nun ohne Bedenken vor, könne „Hertz dreist nehmen“, denn es „läuft wie ein Kommentar neben meinen schottischen Balladen, eignen und übersetzten, her und gehört halb mit dazu.“ Fontane war fest davon überzeugt, daß „es nicht schlecht gehen würde; so was liest die Welt noch, und es liest sich wirklich gut.“

Am 10. Dezember schrieb Heyse an Hertz und setzte sich wärmstens für eine vollständige Ausgabe der Balladen ein.¹³ Fontanes Bitte um die Empfehlung der „schottischen Reise“ erwähnt er zwar auch, rät Hertz aber keineswegs, das Reisebuch in sein Verlagsprogramm aufzunehmen. Heyses wohlwollende Befürwortung der Balladen bewirkte letztlich eine langjährige und für Dichter und Verleger lukrative Geschäftsverbindung. Die Veröffentlichung der „Reise nach Schottland“ lehnte Hertz jedoch ab.¹⁴ Er sah sich nicht als den „geeigneten Verleger“ für dieses Buch; es nehme ihn persönlich nicht in Anspruch. Auch war er nicht bereit, das notwendige Risiko einzugehen, denn „das Buch wird seiner ganzen Art nach zu denen gehören, die von der Gunst der augenblicklichen Stimmung beim Erscheinen mehr oder weniger abhängen.“ Hertz nannte zwei Verleger, die vermutlich bereit sein würden, das Reisebuch zu übernehmen: Julius Springer in Berlin und Hermann Costenoble in Leipzig.¹⁵ An beide Firmen schrieb Fontane am 30. Januar 1860 nahezu identische Briefe,¹⁶ um ihnen den Verlag des Werkes anzutragen. Springer, so berichtete er am 11. Februar an Hertz, „antwortete umgehend und drückte seine Bereitwilligkeit aus“, war jedoch nicht willig, die geforderte Summe von 150 rtl. zu zahlen, sondern lediglich ein „zusammengeschrumpftes Honorar“ von nur 100 rtl.¹⁷ Nach dem Erscheinen des Buches hat Springer allerdings das Honorar anscheinend freiwillig erhöht.¹⁸

Costenoble hingegen, dessen Name und Antwort Fontane in seinem Brief an Hertz nicht erwähnt, lehnte das Angebot ab. Da der Antwortbrief Costenobles nicht überliefert ist, lassen sich über den Grund der Absage nur Vermutungen anstellen. Seit 1851 alleiniger Inhaber der mit Gustav Rimmelmann in Leipzig gegründeten Firma, mußte der junge Verleger in diesen frühen Jahren des Unternehmens darauf bedacht sein, erfolgversprechende Autoren anzuziehen. Diese Voraussetzung schien Fontane nicht zu erfüllen, obwohl sein Buch über Schottland sehr gut in das Programm des Verlages gepaßt hätte, da Costenoble alljährlich etliche Bände vergleichbarer Reiseliteratur veröffentlichte.

Auf lange Sicht hin — das konnte Costenoble damals natürlich noch nicht wissen — wäre eine Verbindung mit Fontane sicherlich von größerem Gewinn gewesen als die Zusammenarbeit mit anderen, heute mit sehr wenigen Ausnahmen vergessenen Schriftstellern. Von den fünfzig Autoren, deren Werke in der Zeit von 1851 bis 1860 bei Costenoble erschienen, sind heute lediglich drei noch bekannt (Brachvogel, Gerstäcker und Gutzkow), und das zum Teil auch nur bei Literaturhistorikern.¹⁹ Zu eben der Zeit, als Fontane seine Anfrage stellte, übernahm Costenoble die Werke von neun anderen Schriftstellern, die er in den Jahren von 1860 bis 1862 veröffentlichte, darunter die Reisebeschreibungen von Berlepsch, Bickmore, Andree und von Bibra, pseudo-wissenschaftliche Sachliteratur von Eberty und Klenske, Möllhausens Berichte und Romane über Amerika, sowie Werke von Alexander von Sternberg und Luise Ernesti (d. i. Malvina von Humbracht).²⁰ Von diesen hat keiner auch nur annähernd, nicht einmal vorübergehend, Fontanes Ruf und Ruhm erreicht. Auch in späteren Jahren ist es Costenoble nicht gelungen, Autoren von zukünftiger Berühmtheit anzuziehen. Das dürfte einerseits einen Mangel an Weitsicht und an Gefühl für echte literarische Qualität bezeugen, andererseits beweist die Korrespondenz des Verlegers mit einigen der bekannteren Schriftstellern, die z. T. ihre Alterswerke bei ihm unterbrachten (so etwas Bodenstedt, Gerstäcker und Gutzkow²¹), daß ihm Großzügigkeit, oder die Mittel dazu, und jegliche Bereitwilligkeit zum Risiko abgingen.

Als **Jenseit des Tweed** Anfang des Sommers 1860 erschien, fand das Buch ein größeres Echo als sich Autor und Verleger erhofft hatten. Zahlreiche Blätter und Zeitungen nahmen Notiz von der Neuerscheinung, und **Die Grenzboten** sowie das **Deutsche Museum** brachten günstige Rezensionen, wie Springer das im August in einem Brief an Fontane berichtet.²²

Die Grenzboten²³ beginnen ihre relativ knappe Besprechung mit der Zusammenfassung des Inhalts und bewerten danach die künstlerische Gestaltung des Gebotenen: „Seine Schilderungen sind anschaulich und lebendig. Von Werth ist, daß er vorzügliche Aufmerksamkeit den Orten zuwendet, welche durch Shakespeares and Sir Walters Dichtungen bekannt wurden. Uebrigens hat er auch ein gutes Auge für die Menschen, und manches namentlich, was er uns von den Straßen Edinburgs, von den Gassenpredigern, den Spukhäusern der alten Puritanerstadt mittheilt, liest sich mit nicht gewöhnlichem Interesse.“

Die Besprechungen im **Deutschen Museum**²⁴ ist komparatistisch und umfassender als die Bewertung in den **Grenzboten**. Fontanes **Jenseit des Tweed** wird mit dem Reisebericht **Eine Frühlingsfahrt nach Edinburg** von Karl Elze²⁵ verglichen, wobei die künstlerischen Züge der Darstellung, die Fontanes Werk kennzeichnen, mit Anerkennung identifiziert werden. In Fontanes Reisebuch sei überall der Dichter zu erkennen, der sich auch als Meister der landschaftlichen Schilderung gebe: „... er weiß seinen Naturgemälden bei allem Glanz der Farbe und aller Pracht der Darstellung zugleich eine gewisse Innerlichkeit, eine gewisse gemüthliche Stimmung zu geben, wie sie eben ... vorzugsweise dem Lyriker zu Gebote steht.“ Als „wohlerfahrener und gewandter Tourist“ habe er sich durch wiederholten und längeren Aufenthalt im Lande vollständig in die englischen Sitten und Gebräuche eingelebt und die wesentlichen Unterschiede zwischen englischem und schottischem Charakter feinfühlig nachgezeichnet. Auch dieser Rezensent lobt die detaillierte und anziehende Schilderung des aus englischer und deutscher Dichtung Bekannten, insbesondere der dem deutschen Leser durch Schillers **Maria Stuart** vertrauten Örtlichkeiten, und er billigt „die Wärme und Tiefe der Empfindung“, mit der Fontane das Geschichtliche dargestellt habe. „Daß er ... dabei im ganzen mehr den Poeten als den historischen Forscher sprechen läßt“, macht ihm der Rezensent nicht zum Vorwurf, sondern spricht ihm das Recht zu, „die Welt mit dichterischem Auge zu betrachten.“ Mit dem „romantischen“ Reiz der Schilderung Fontanes könne Elze nicht wetteifern. „Es fehlt ihm jener poetische Duft, der über Fontanes Schilderungen ausgebreitet liegt.“ Gerade deshalb jedoch sieht der Rezensent Elzes Darstellung als eine „willkommene Abwechslung“, und die betonte Nachzeichnung politischer und sozialer Zustände der schottischen Bevölkerung, die in der **Frühlingsfahrt nach Edinburg** enthalten ist, bedeutet ihm eine ebenso „interessante wie dankenswerthe Ergänzung“ des Fontaneschen Buches.

Die günstige Rezeption der Reisebeschreibung fand Fontane erfreulich. Die alljährlichen Ausflüge deutscher Touristen in das schottische Hochland versprachen die Vertiefung des Interesses daran,²⁶ so daß die Veröffentlichung des Werkes für den Verleger kein Verlustgeschäft wurde, wie Costenoble es zweifellos befürchtet hatte.

Die Geschäftsverbindung mit Springer war jedoch nur von kurzer Dauer. Offenbar lag Fontane viel daran, weitere Werke bei Hertz unterzubringen. Als er die **Wanderungen durch die Mark Brandenburg** für den Druck vorbereitete, wandte er sich zuerst an Hertz und offerierte ihm, allerdings vorerst indirekt und die Verbindung mit Springer diplomatisch ausnutzend, das neue Werk, wobei er andeutete, daß sich ein konservativer Verleger wie Hertz besser für die Veröffentlichung des Buches eigne als der liberale Springer: „Noch eine Frage. Ich denke jetzt allgemach an Edirung meiner ‚Märkischen Bilder‘, die ich unter dem Titel ‚zwischen Oder und Elbe‘ (wenn mir nichts kürzres einfällt) in die Welt schicken möchte. Meinen Sie, daß ich Springer frage, ob er es nehmen will? Der Inhalt ist entschieden konservativ (nicht in dem häßlichen Sinne von ‚reaktionär‘) woran S. allerdings wohl Anstand nehmen dürfte.“²⁷ Hertz übernahm dann auch die

Wanderungen, und seine geschäftstüchtige Förderung jeder der sechs Auflagen (1865–1896) sollte in nicht geringem Maße zum schriftstellerischen Erfolg Fontanes beitragen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Lieselotte E. Kurth und William H. McClain, „Dichterhandschriften in der Bibliothek der John Hopkins-Universität, Baltimore“; Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XI (1967), S. 614–630.
- 2 Überlieferung: 1 Blatt 215 × 275 mm, hellgelb, ohne Wasserzeichen, einseitig beschrieben.
- 3 Im Morgenblatt für Gebildete Leser (Stuttgart) erschienen 1859–60 insgesamt sieben Beiträge. Vgl. Charlotte Jolles, „Zu Fontanes literarischer Entwicklung“; Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft IV (1960), S. 409.
- 4 Die Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (Vossische Zeitung) veröffentlichte in der Zeit vom 29. Mai bis 14. August 1859 zwölf Beiträge; s. Jolles (1960), S. 421.
- 5 Die Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung brachte 1859 sieben Artikel des Berichtes über Schottland; s. Jolles (1960), S. 423–424.
- 6 Die Handschrift der Notiz, vermutlich Costenobles eigener Vermerk, ist dieselbe wie in zahlreichen anderen Randbemerkungen der an Costenoble gerichteten Briefe.
- 7 Der letzte Artikel erschien am 1. Januar 1860 im Morgenblatt.
- 8 Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe; Abt. IV, Briefe, Hrsg. Otto Drude und Helmuth Nürnberger, Bd. 1, München 1967, S. 685–686 (im folgd. zit.: Fontane. Briefe I, 1967).
- 9 Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse, Stuttgart: Ebner & Seubert 1860.
- 10 Der Briefwechsel von Theodor Fontane und Paul Heyse 1850–1897, Hrsg. Erich Petzet, Berlin 1929, S. 65–68 (im folgd. zit.: F.-H. Briefe, 1929).
- 11 F.-H. Briefe, 1929, S. 69–71.
- 12 F.-H. Briefe, 1929, S. 71–73.
- 13 F.-H. Briefe, 1929, S. 73–75.
- 14 Brief v. 14. 12. 1859 an Heyse, F.-H. Briefe, 1929, S. 75–76.
- 15 Theodor Fontane, Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898, Hrsg. Kurt Schreiner und Gerhard Hay, Stuttgart 1972, S. 8 und S. 381 (im folgd. zit.: Briefe an Hertz, 1972).
- 16 Fontane. Briefe I, 1967, S. 694. Eine Kopie des Originalbriefes an Springer (hier a) wurde mir freundlicherweise von Herrn Otto Drude, Duisburg, zur Verfügung gestellt. Zum Brief an Costenoble (hier b) bestehen folgende Unterschiede:

a) ob Sie [wohl/nicht *] geneigt	b) ob Sie geneigt
a) und das Land Ossians	b) ; das Land Ossians
a) und der Westen, und würde	b) und der Westen und würde
a) im „Morgenblatt“, sowie	b) im „Morgenblatt“ so wie
a) rücksichtlich dessen	b) in Rücksicht dessen

* in der Kopie kaum leserlich; im Druck (Fontane. Briefe I, 1967) ausgelassen.
- 17 Briefe an Hertz, 1972, S. 10.
- 18 Am 5. Juni 1860 schrieb Fontane an Springer: „Sehr verbunden für Ihre freundliche Überraschung hinsichtlich des Honorars...“ Es könnte sich bei dieser „Überraschung“ um eine Erhöhung des ursprünglich vereinbarten Honorars handeln. Allerdings ist auch möglich, daß es sich um eine verfrühte Zahlung des Honorars handelt, da es entsprechend dem Kontrakt erst am 1. Juli fällig war. Vgl. Fontane. Briefe I, 1967, S. 706.
- 19 Vgl. Denkschrift zum fünfzigjährigen Jubelfeste der Verlagsbuchhandlung Hermann Costenoble in Jena, 20. März 1900, S. 4–7.
- 20 Ebda., S. 7.
- 21 Zu den Briefen dieser Schriftsteller an Costenoble vgl. Archiv für die Geschichte des Buchwesens XIII (1972), Sp. 1–236; XIV (1974), Sp. 1053–1210; XVIII (1977), Sp. 799–962.
- 22 Fontane. Briefe I, 1967, S. 712
- 23 Die Grenzboten, Hrsg. Gustav Freytag und Julian Schmidt, 3 (1860), S. 80.
- 24 Signatur der Rezension: Fkg. Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, Hrsg. Robert Prutz 10 (1860), S. 143–145.
- 25 Dessau: Aue 1860.
- 26 Fontane. Briefe I, 1967, S. 713.
- 27 Briefe an Hertz, 1972, S. 21.

Zwei Briefkopien aus dem Besitz von Martin Hesekei (Lübeck)

d. 21. 11. 70

Hochverehrter Herr Hofrath.

Gestern Abend ist uns durch ein Telegramm des Mr. Cremieux aus Tours, die Freilassung meines theuren Mannes, der sich gegenwärtig im Chateau auf der Insel Oléron befindet, angezeigt.

Es ist mir eine ganz besondere Freude Sie verehrter Herr Hofrath, davon in Kenntniß zu setzen.

Hochachtungsvoll ganz ergebenst

Emilie Fontane

[Anmerkung des Empfängers George Hesekei]

Endlich!

Die Freilassung wurde durch hiesige Juden bei ihrem Glaubensgenossen Crémieux, der Mitglied der Regierung der Republik ist, bewirkt.

* * *

Theuerster Hofrath.

Erste **deutsche** Gänseleberpastete aus Strasburg (daher auch noch klein). Die Gans war immer deutsch und soll es bleiben. Von wegen Verdauung auch noch ein „Pulleken“. Habt alle frohe, glückliche Festtage, so froh wie dieser Zeiten Wirrsal sie zuläßt. In alter Freundschaft Dein festtäglich gestimmter aber furchtbar abgehetzter,

Th. Fontane

Berlin, 24. Dezemb. 70

* * *

[Anmerkung der Redaktion:

Die Freilassung wurde offiziell am 24. 11. angeordnet, die Rückreise führte Fontane über Bordeaux, Toulouse, Lyon, Genf, Bern, Basel nach Berlin. Am 5. 12. trat F. in Berlin ein, am 25. 12. erschien bereits der Vorabdruck aus: „Kriegsgefangen. Erlebtes 1870“ in der Vossischen Zeitung.

Über das Verhältnis Fontanes zu Hesekei informiert: George Hesekei, von Otto Neuendorff, Berlin 1932, in: Germanische Studien, Heft 125, S. 28 ff.]

Anmerkungen zu Theodor Fontanes Äußerungen über George Hesekei in „Von Zwanzig bis Dreißig“

von Martin Hesekei (Lübeck)

In den Fontane-Blättern 1979, Sonderheft 5, finden sich vier kleine Gedichte, die zu verschiedenen Gelegenheiten dem Berliner Journalisten und Schriftsteller **George Hesekei** gewidmet waren. Da in dem vorliegenden Heft ein Fontane-Brief an G. Hesekei vom 24. 12. 1870 erstmals veröffentlicht werden kann, ist mir dies ein Anlaß, ein paar Anmerkungen zu Fontanes ausführlicher Darstellung Hesekeis zu machen. Hierbei beziehe ich mich

auf den Abschnitt „Der Tunnel über der Spree“, aus dem Berliner literarischen Leben der vierziger und fünfziger Jahre. Das siebente Kapitel dieses Abschnittes trägt die Überschrift: George Hesekei und schildert eben diesen Mann liebevoll und kritisch zugleich, in der DTV-Ausgabe von 1973 immerhin auf den Seiten 247 bis 274. Aus langen Jahren gemeinsamer Arbeit in der Redaktion der „Kreuzzeitung“ sowie aus dem geselligen Leben der Tunnel-Bruderschaft konnte Fontane ein so genaues Bild zeichnen.

Was über die familiären Verhältnisse und über die Herkunft der Familie Hesekei von Fontane zu erfahren ist, bedarf allerdings der Berichtigung. Zutreffend erwähnt Fontane Hesekiels Vater, den Konsistorialrat Friedrich Hesekei, nur ist der nicht alt geworden – wie es dort heißt –, sondern schon mit 47 Jahren – inzwischen Generalsuperintendent in Altenburg – im Jahre 1840 verstorben.

Was nun die Herkunft der Familie angeht, so läßt Fontane sie aus böhmischem Adelsgeschlecht abstammen, nach Deutschland verschlagen als Glaubensvertriebene im Dreißigjährigen Kriege. Hier sei dann der biblische Prophetenname angenommen worden.

Das klingt durch'aus wahrscheinlich, und ich entsinne mich gut, wie stolz ich war, als mir ein Deutschlehrer im Bromberger Gymnasium diese Abstammung eröffnete, eben mit Berufung auf Fontane. Warum sollte man das in Zweifel ziehen?

In unserer Familie ging übrigens eine ähnliche Version um, bei der allerdings die Glaubensvertriebenen aus Ungarn stammen sollten und den Namen Huniady geführt haben. Offenbar ist dies die von George Hesekei bevorzugte Fassung, denn ich besitze zwei Aufzeichnungen von ihm, die fast gleichlautend diese Herkunft angeben. Es wird wohl mit Sicherheit anzunehmen sein, daß Fontane diese Abstammungslegende von seinem Freund Hesekei selbst mitbekommen hat.

Daß es sich um eine Legende handelt, wußte ich erst dann mit Bestimmtheit, als ich das handschriftliche Familienbuch der Hesekiels erhielt. Es ist von George Hesekiels Vater eigenhändig angelegt und berichtet wörtlich: „Mein Geschlecht ist nicht alt; mein Großvater George Christoph Hesekei, vorher **Zieme**, geboren 1732 zu Saatzke im Havellande, wo sein Vater Landmann war, erhielt diesen Namen von dem Besitzer des Ortes, einem Nachkommen Ottos von Guericke, in dessen Dienste er mit sechzehn Jahren trat, der ihn aber dem seiner Erziehung anvertrauten Erbprinzen von Anhalt-Dessau, Leopold Friedrich Franz, späterhin überließ.“

Demnach ist weder mit einer böhmischen, noch mit einer ungarischen Adelsfamilie zu rechnen, und die Übernahme des Namens Hesekei ist erst im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts erfolgt.

Dann ist aber auch nicht zutreffend, wenn Fontane meinte, die Hesekiels, also die Vorfahren seines Freundes George H., seien durch zwei Jahrhunderte hin immer Geistliche gewesen. In Wirklichkeit trifft das nur für Georges Vater – Friedrich – zu und dessen Vater, der Johann Christoph H. hieß und Pfarrer in Schleesen bei Wittenberg gewesen ist, sowie in Rehsen.

Welchen Anlaß kann nun aber George Hesekiel gehabt haben, eine so abenteuerliche, doch unzutreffende Abstammungslegende zu verbreiten? Dieser Frage bin ich lange nachgegangen und kam schließlich zu folgender Erklärung:

Unwissenheit ist bei George auszuschließen, da seine Romane und Erzählungen eine umfassende Kenntnis der Geschichte erkennen lassen, was auch für viele der Gedichte gilt.

Zwei Hinweise haben mich, wie ich annehme, auf den Hintergrund der anstehenden Frage gebracht:

Der von George Hesekiels Vater genannte Ort Saatzke, heute Zaatzke, Krs. Wittstock/Dosse, hat in Kirchenbüchern von damals mehrfach den Namen Hesekiel nachzuweisen, wenn auch die Geburt des Gesuchten – wegen Fehlens des betreffenden Kirchenbuches – nicht zu ermitteln ist. In der fraglichen Zeit war das Gut im Besitz der Familie von Guericke. Es konnte ferner aus dem Guericke-Archiv ermittelt werden, daß drei Hesekiels von dem letzten Gutsherrn in seinem Testament mit erheblichen Geschenken bedacht worden sind.

Gutsherr war aber ein von Friedrich Wilhelm I. suspendierter General, namens von **Lilien**, dessen Frau eine von Guericke war. Dieser hohe Offizier, der zuvor auch Zivil-Gouverneur von Geldern war und vom preußischen König geadelt wurde, war in Ungnade gefallen, weil er ohne königliche Genehmigung einen Soldaten aus der Truppe entlassen hatte (vgl. die Angaben in „Allgem. Deutsche Biographie“). Wenig später starb dieser von Lilien übrigens, kinderlos.

Der zweite Hinweis, der mich zu einer Klärung der Unklarheit führte, ist eben dieser Name v. Lilien. Seit wenigstens nachweislich 150 Jahren wird in der Familie Hesekiel ein Siegelring vererbt, der das Lilienwappen zeigt. In George Hesekiels Nachlaß bezeichnet er dies als das Hesekiel-Wappen, freilich ohne nähere Erklärung. Was Wunder, wenn er in seiner Korrespondenten-Zeit – er schrieb für die französische Redaktion der Kreuzzeitung – sich hinter dem Pseudonym „Lilien-Korrespondent“ verbirgt, wie Fontane schon auf der nächsten Seite seiner Darstellung zu erzählen weiß.

Der Kreis der Zusammenhänge schließt sich dann, wenn man annimmt, daß jener entlassene General eben den zu Unrecht freigelassenen Soldaten mit sich nahm, auf das Gut seiner Frau, da er sonst den Häschern des strengen Königs mit dem Makel eines Deserteurs leicht ins Netz gekommen wäre.

Darum der neu angenommene Name. Der ursprüngliche Name, den Georges Vater mit Zieme angegeben hat, kam übrigens in Zaatzke gar nicht vor. Und da jener Ex-General vermutlich ein menschliches Herz hatte, ist durchaus glaubwürdig, daß Hesekiel-Kinder aus seinem Testament bedacht wurden, zumal er selbst keine Kinder hatte. –

Wenn diese Deutung zutrifft, wird man es dem George Hesekiel nicht mehr so verdenken, daß er seine wirkliche Abstammung zu verbergen suchte. Schließlich hatte er sich zu einem ganz besonders loyalen, königstreuen

Schriftsteller entwickelt, wovon besonders die Gedichte zeugen. Er erhielt den Staatsrat-Titel, verschiedene Orden bei Hofe und manche Vergünstigung. So hätte ihm selbst wie auch seiner konservativen Umgebung die wirkliche Abstammung als höchst unehrenhaft erscheinen müssen. Darum die Genealogie mit böhmischer oder ungarischer Adelsherrschaft als makelloses Alibi. — Vielleicht hat bereits sein Vater, als er sein Familienbuch begann, auch ganz bewußt verschwiegen, warum der Name gewechselt worden war. — So ergibt schließlich dies Aufspüren der Vorfahren selbst eine Geschichte mit Einblicken in das Leben von damals, wie es gut und gern in einer Erzählung von George Hesekeel hätte vorkommen können. (Sein jüngerer Bruder ist mein Großvater.)

Peter Goldammer (Weimar)

Fontanes Autobiographien

I Im Vorwort zu dem Ende 1893 erschienenen autobiographischen Roman „Meine Kinderjahre“ bemerkte Fontane, seine Leser gleichsam um Entschuldigung für das Unternehmen bittend, er habe sich deshalb „auf einen bestimmten Abschnitt“ seines Lebens beschränkt, weil es ihm „nicht rätlich“ erschienen sei, „mit mehr als einem Bande hervorzutreten“.¹ Gleichwohl bekannte der Autor dieser Kindheitserinnerungen bereits wenige Wochen nach der Auslieferung des Buches, daß die **Lust** zur Fortsetzung der Lebensbeschreibung da sei, daß sie ihm aber auch wieder genommen werde von der **Gewißheit**, dabei zahlreiche Personen zu verletzen.² Fontanes Drang nach Selbstdarstellung und Erlebnisbericht, nach Rechenschaftslegung und Zeitkritik war stärker als die — dabei stets präsente — Scheu, „mit seinem Ich zu dauernd und zugleich zu weit und breit vor sein Publikum hinzutreten“³, stärker auch als der vorauszusehende Verdruß mit den Freunden und Bekannten, die „solche Schreibung wie Sache der Freundschaft, der Courtoisie etc.“⁴ betrachteten. Im Winter 1894/95 begann er mit der Niederschrift des zweiten Teils seiner Lebensdarstellung. Und als „Von Zwanzig bis Dreißig“ im Juni 1898 als Buch erschien, da versicherte der achtundsiebzigjährige Verfasser seinen Lesern abermals, daß er keine Fortsetzung zu geben gedenke — wiewohl eine solche „geplant“ gewesen sei —, sondern „diesen zweiten Teil auch zugleich als letzten proklamiert habe“.⁵ Ein Vierteljahr später ist Theodor Fontane gestorben. Die Frage, ob er abermals „wortbrüchig“ geworden wäre, bleibt offen. Immerhin hatte er für den dritten Teil, „Kritiker-Jahre — Kritische Jahre“, bereits ein Vorwort entworfen, in dem es heißt: „Ich behandle in diesem Band meinen letzten Lebensabschnitt, die Jahre von 50 bis 70. Was sich seitdem noch anschloß und vielleicht weiter anschließt, ist Nachspiel.“⁶ Doch wer möchte sicher sein, ob nicht der Lebensabschnitt, der hier mit Fontaneschem Understatement als „Nachspiel“ bezeichnet wird, Gegenstand eines vierten Teils der Lebenserinnerungen geworden wäre — die Zeit,

in der „Effi Briest“ und „Der Stechlin“ entstanden sind, in der Fontane „immer demokratischer“⁷ wurde und die Überlegenheit der organisierten Arbeiterbewegung über die „altregierenden Klassen“⁸ erkannte...?

Der Fontane-Forscher und Fontane-Biograph Hans-Heinrich Reuter hat — nicht als erster, aber zuerst mit systematischer Konsequenz — Fontanes Entwicklung zum kritisch-realistischen Erzähler als die Geschichte einer Verspätung⁹ bezeichnet und beschrieben und dabei ein Wort aus den „Kinderjahren“, ein Wort über den Vater des Dichters auf den Sohn übertragen: „... wie er ganz zuletzt war, so war er eigentlich“¹⁰. Fontanes Entscheidung für autobiographische Darstellungen hängt damit aufs engste zusammen, eine Entscheidung, die beinahe auf den Tag genau zu datieren ist: den siebzigsten Geburtstag am 30. Dezember 1889. Fontane hat sich über die Ehrungen und Feierlichkeiten vorwiegend ironisch-distanziert geäußert, über die „große Zeit“, in der er, „nach fünfzigjähriger fast pennsylvanischer Absperrung vom Welt- und Literaturgetriebe“, plötzlich seiner Nation als „Theodorus victor“ gezeigt wurde.¹¹ Eines aber hat ihn, bei aller Freude über die Wertschätzung durch zahlreiche bürgerliche, meist intellektuelle Verehrer, tief getroffen und geschmerzt: daß ihm die Anerkennung derer versagt blieb, über die er hauptsächlich geschrieben hatte, daß das brandenburgisch-preußische Junkertum den Verfasser der „Männer und Helden“, der „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ brüskierte. Gewiß: die Einsicht, daß adlige Geburt und adlige Gesinnung zweierlei ist und nicht selten einen Gegensatz bezeichnet, diese Einsicht hatte Fontane schon in den sechziger Jahren gewonnen, und der Prozeß der weiteren Desillusionierung läßt sich aus den Briefen der siebziger und achtziger Jahre ablesen; die Erkenntnis aber, die der Siebzigjährige gewann, war die: daß der Adel — ungeachtet der weiterbestehenden „rein nach der ästhetischen und novellistischen Seite hin liegenden Vorliebe“ des Schriftstellers — „in die moderne Welt nicht mehr paßt“, daß er „verschwinden muß“.¹² Ganz gewiß hat diese Erkenntnis wesentlich, wenn nicht gar entscheidend dazu beigetragen, daß in Fontane das Bedürfnis entstand, sich mit seiner eigenen geistigen Entwicklung und zugleich mit dem politischen Geschehen, mit den gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen in Preußen und Preußen-Deutschland, soweit sie seiner Erfahrung zugänglich waren, schreibend auseinanderzusetzen.

Um jene Jahreswende von 1889 zu 1890 hatte Fontane, wie gesagt, Glückwünsche des „alten Preußen“ erwartet; diejenigen jedoch, die sich zu seinem „Jubelfeste“ meldeten, gehörten anderen sozialen Schichten an, nicht wenige der jüdischen Intelligenz¹³, darunter der achtundzwanzigjährige Maximilian Harden, damals Anhänger der „jungen Bühne“, das heißt der deutschen Naturalisten, und bald einer der meistgehaßten und -gefürchteten Gegner der Person und der Politik Kaiser Wilhelms des Zweiten. Harden hatte Fontane offensichtlich um biographische Mitteilungen für einen Geburtstagsartikel gebeten. Dieser aber erwiderte, nachdem er auf gedrucktes Material von fremder Hand hingewiesen hatte — „alles recht schwach, leb- und lieblos, oder voll falscher Liebe, was noch schlechter ist als gar keine“ —: „Wenn ich tot bin, und es findet sich wer,

der mich der Nachwelt überliefern will, so geben ihm die Vorreden zu meinen verschiedenen Büchern, zum Teil die Bücher selbst ... das beste Material an die Hand.“¹⁴

Wer sich derart dezidiert äußert, dürfte kaum mit dem Gedanken an eine selbstbiographische Arbeit auch nur gespielt haben. Kein Vierteljahr später jedoch, freilich **nach** dem siebzigsten Geburtstag, vertraute Fontane einem der Gratulanten in seinem Dankschreiben an, daß er „durchaus eine Autobiographie schreiben“ solle, daß ihm „pekuniär“ dafür „sehr günstige Anerbietungen gemacht worden“ seien und daß er sich nun „ganz in Schwanken und Unsicherheit“ befinde. Der Adressat dieses Briefes ist Heinrich Jacobi, Pfarrer in Kriele bei Friesack im Havelland. Was das „Schwanken“ betrifft, so hatte es seine Ursachen darin, daß Fontanes „Hauptarbeit“ seit Mai 1889 ein Buch „über die Bredows, ihre Geschichte und Ihr(en) Besitz“, das heißt über das „anderthalb Quadratmeilen“ große „Ländchen Friesack“ war. Anhand der „märkischen Familien“ wollte er „der Welt und der **Geschichtschreibung** zeigen, wie man solchen Stoff ... zu behandeln hat, gründlich und doch nicht langweilig“. In dem zuletzt zitierten Brief (vom 23. Januar 1890) hält er es noch für „wahrscheinlich“, daß er sich, „aller äußerlich klugen Berechnung zum Trotz“, für die „Bredow-Kapitel“ entscheiden werde.¹⁵ Die Prognose erwies sich als falsch; die Arbeit über das „Ländchen Friesack“, von der Fontane im September 1889 gemeint hatte, an ihr hänge „das bißchen Zukunft“, das er noch habe¹⁶, ist in Ansatz und Entwurf steckengeblieben. Anstelle der Beschreibung märkischer Geschichte entsteht die Erzählung „Die Poggenpuhls“, und ein Jahr später beginnt Fontane mit der Niederschrift der „Kinderjahre“.

Häufig begegnet man der Meinung, Fontane habe die Beschreibung seiner Kindheit auf ärztliches Anraten unternommen; diese Arbeit sei ihm gleichsam als Therapie verordnet worden während der schweren Krankheit, die ihn im März 1892 befallen hatte und von der er sich, nach einem Rückfall im Mai, erst im Herbst des Jahres langsam erholte. Tatsächlich findet sich im Tagebuch eine Bemerkung, wonach er sich „an diesem Buch wieder gesund geschrieben“¹⁷ habe – obgleich er, kurz vor der Beendigung der ersten Niederschrift, Anfang Dezember seinem Altersfreund Georg Friedlaender gestand, er habe „wieder ein Gefühl von Kälte und Leere im Kopf“ und „der gute Schlaf“ sei „auch wieder weg“.¹⁸ Mögen Krankheit und Rekonvaleszenz den **Anstoß** zur Arbeit an dem autobiographischen Roman gegeben haben: die eigentlichen Ursachen für das Reflektieren über sein Leben waren sie nicht.

Am 21. Juni 1891 hatte Fontane (anonym) in der Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“ die „Lebenserinnerungen“ des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke besprochen, was ihm, wie er den gemeinsamen „Tunnel“-Kollegen Karl Zöllner wissen ließ, „nicht ganz leicht“ geworden war.¹⁹ Er rühmte zweierlei: „Klarheit der Darstellung“ und „Vollständigkeit“. Der Hinweis auf den „zweiten Hauptvorzug“ wird freilich in der Rezension dann einigermaßen relativiert. Fontane knüpft nämlich die folgende metaphorische Betrachtung an das Lob: „Man fährt bei solch autobiographischer Arbeit entweder, wie Lübke es tut, in einem offenen Wagen durch eine

freie, sich weit dehnende Landschaft, oder man fährt umgekehrt durch eine Reihe langer Tunnels mit intermittierenden Ausblicken auf im Licht aufleuchtende Einzelpunkte. Welcher der beiden Methoden der Vorzug gebührt, ist schwer zu sagen. Es kann wichtig und interessant sein, in dem Gesamtbilde nichts zu vergessen, aber es kann sich auch empfehlen, sprunghaft vorzugehen und weite Strecken unbeschrieben zu lassen, um dafür andres desto liebevoller und ausführlicher zu behandeln. Der Herr Verfasser, um es noch einmal zu sagen, hat seinen Blick, nach dem Prinzip der Gleichwertigkeit, auf die Gesamtheit der Erlebnisse gerichtet, und die große Mehrheit seiner Leser wird es ihm danken. Der Sinn für eine das eine oder andre bevorzugende Detailmalerei findet sich nur bei der Minorität. Jedenfalls bleibt die Frage offen.²⁰ Kein Zweifel, daß Theodor Fontane der Sprecher dieser Minorität war.

Über die ihm gemäße **Methode** der selbstbiographischen Darstellung war sich Fontane also spätestens im Zusammenhang mit der kritischen Lektüre von Lübkes „Lebenserinnerungen“ klar geworden; daß der **Gegenstand** der eigenen Lebensbeschreibung — falls er sich entschlösse, eine solche zu Papier zu bringen — die Kindheit sein würde, darauf deuten die Zeugnisse schon seit den frühen sechziger Jahren. Als Fontane im Sommer 1863 nach Heringsdorf reiste, machte er einen Tag Zwischenstation in Swinemünde; er besuchte das Haus, in dem er „5 Jahre lang gelebt, gelernt, gespielt, gelacht, geweint“ hatte, und all die anderen Stätten, an die sich Kindheits-erinnerungen knüpften.²¹ Minuziös schildert er seiner Frau die Veränderungen, die im Lauf von dreißig Jahren in der kleinen Stadt vor sich gegangen waren, und die Art, wie er förmlich in Reminiszenzen schwelgt, läßt darauf schließen, daß Emilie mit jener glücklichen, unbeschwerten Zeit im Leben ihres Mannes gut vertraut gewesen sein muß. Damals ging er auch mit dem Gedanken um, sich mit der Familie in der Nähe von Swinemünde, zwischen Ahlbeck und Heringsdorf oder in Ahlbeck selbst, anzusiedeln. Der Plan scheiterte freilich, kaum daß er gefaßt war, an den Kosten, die für den Bau eines Hauses erforderlich gewesen wären. Die Erinnerung an die Plätze seiner Kinderjahre aber bleibt lebendig und findet in Fontanes publizistischem und poetischem Werk der siebziger und achtziger Jahre ihren Niederschlag. Der Entschluß dagegen, diese Erinnerungen niederzuschreiben, reift erst viel später. Ein Brief an Emilie, diesmal von der Nordsee, aus Wyk auf Föhr, achtundzwanzig Jahre nach dem Aufenthalt in Swinemünde, Heringsdorf und Ahlbeck, deutet auf ihn hin. Wegen eines „tapfren Schnupfens“ habe er „alles Arbeiten“ einstellen müssen, schreibt Fontane am 23. August 1891. „Ich beschäftige mich damit, mein Leben zu überblicken, allerdings in etwas kindischer oder doch mindestens in nicht sehr erhabener Weise; bei den ernstesten Dingen verweile ich fast gar nicht; ich sehe sie kaum und lasse Spielereien, Einbildungen und allerhand Fraglichkeiten an mir vorüberziehen.“²² Die ein Jahr darauf begonnene erste Autobiographie ist fast ausschließlich den Swinemünder Jahren gewidmet.

Knapp vier Jahre später — von den „Kinderjahren“ waren inzwischen drei Auflagen erschienen, und „Von Zwanzig bis Dreißig“ war im Entstehen

begriffen — äußerte sich Fontane „außerordentlich erfreut“ über Heinrich Seidels Selbstbiographie „Von Perlin nach Berlin“, und zwar „aus vielen Gründen“. „Zunächst deshalb, weil keine Spur von der herkömmlichen Biographie darin zu finden ist. Wie schreibt der herkömmliche Biograph! „Am 3. Oktober kam ich zum ersten Mal in das berühmte Kuglersche Haus, wo ich den berühmten Verfasser des berühmten Liedes »An der Saale hellem Strande« persönlich kennenlernte. Neben ihm saß die durch Schönheit berühmte Frau Clara Kugler und die erblühende Tochter, die bestimmt war, die Gattin des ebenso durch Schönheit wie Berühmtheit berühmten Paul Heyse zu werden.“ So geht es weiter, und mitunter werden auf 3 Seiten 30 Berühmtheiten eingeschlachtet. Sie haben das alles ganz anders gemacht und haben auch in Ihrem Bericht über Heinrich Seidel Ihren Seidelstil ruhig weiter geschrieben. Dadurch ist Ihr Buch auf einen bestimmten Ton gestimmt, der eben Ihr Ton ist, und darauf kommt es an.“²³ Das fiktive Zitat aus einer „herkömmlichen Biographie“ erweist sich freilich, bei näherem Hinsehen, als so fiktiv gar nicht, wie es auf den ersten Blick erscheinen will; es parodiert, teilweise mit wörtlichen Anklängen, sowohl die Memoiren Ludwig Pietschs, „Wie ich Schriftsteller geworden bin“ (deren erster Band 1893 erschienen war), als auch — Lübkes „Lebenserinnerungen“! Rezension und Parodie lassen Fontanes eigene theoretische Konzeption der Autobiographie deutlich werden.

Den bisherigen literaturwissenschaftlichen Versuchen, die Autobiographie gattungstheoretisch zu klassifizieren, will sich diese Konzeption allerdings ebensowenig fügen wie Fontanes autobiographische Bücher selbst, besonders das zweite. Richtet man die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf den Stoff und weniger auf dessen Darstellung, dann wird man geneigt sein, „Von Zwanzig bis Dreißig“ eher in die Kategorie der Memoiren einzuordnen, in denen es — im Unterschied zur „klassischen“ Autobiographie — mehr um die Schilderung geschichtlicher Ereignisse und Prozesse als um die Beschreibung der Entwicklung eines Individuums geht. Da nun aber Fontane auch dort subjektiver Beobachter und Augenzeuge bleibt, wo von ihm als Person gar nicht mehr die Rede ist, und da er sich ausdrücklich zu dieser Subjektivität bekennt, sind beide Bücher nichts weniger als bloße Memoiren. Die Fontane-Forschung ist, alles in allem genommen, diesem Problem ebenso ausgewichen wie die allgemeine Literaturtheorie. Lassen sich die „Kinderjahre“ allenfalls noch in die Tradition der (bürgerlichen) Autobiographie oder, der Klassifikation Fontanes folgend, des autobiographischen Romans stellen, so wird bei „Von Zwanzig bis Dreißig“ die Verlegenheit evident.

Bestimmten Mißverständnissen und Fehlinterpretationen hat freilich Fontane selbst Vorschub geleistet, indem er, zum Beispiel, im Vorwort zu den „Kinderjahren“ auf das „Zeitbildliche“ seiner „Aufzeichnungen“ hinwies — allerdings mehr als Trost für solche Leser, die in seiner „Kindheitsgeschichte“ die „Allgemeingültigkeit“ vermissen mochten. Im Urteil der Literaturhistoriker und Literaturtheoretiker haben die „Kinderjahre“, ihrer geschlosseneren Form wegen, besser abgeschnitten als „Von Zwanzig bis Dreißig“, wo die „zeitbildlichen“ Elemente streckenweise das — wörtlich

und eng verstandene — Biographische verdrängen. Conrad Wandrey sah darin „ein Charakteristikum des höchsten Alters und der sinkenden Kraft“²⁴, und Erich Schmidt hatte schon 1898 in seiner Berliner Gedächtnisrede bedauernd feststellen zu müssen geglaubt, daß in dem „lockeren Gefüge“ dieses Buches der „Cultus der Anekdote ... Fest auf Fest“ feire und daß Fontanes „virtuose Plaudereien“ über einzelne Schriftsteller und ihre Werke, besonders über Storm und die „Kugler-Gruppe“, doch „gar sehr der Ergänzung bedürfen“²⁵ — während siebzig Jahre später Walter Müller-Seidel Fontanes zweite Autobiographie „auf weite Strecken“ **nur** als eine „Literaturgeschichte“ gelten lassen wollte, „die sich anregend liest“²⁶.

Was der angemessenen Bewertung und Rezeption dieser Autobiographie am meisten hinderlich war — und bis zum heutigen Tage hinderlich geblieben ist —, das ist Fontanes Bekenntnis zu seiner „Vorliebe für Anekdotisches und mehr noch für ... Kleinmalerei“²⁷. Zur Kleinmalerei hatte sich Fontane schon im Jahre 1883 bekannt, als er den Vorwurf der „Weitschweifigkeit“ zurückwies, den ihm seine Frau nach der Herstellung des Manuskripts zu „Graf Petöfy“ gemacht hatte. „Ich behandle das Kleine“, entgegnete er damals, „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. Gegenteil, je weniger Apparat und Inszenierung, um so besser ... Herwegh schließt eines seiner Sonette („An die Dichter“) mit der Wendung:

„Und wenn einmal ein **Löwe** vor euch steht,
Sollt Ihr nicht das **Insekt** auf ihm besingen.“

Gut. Ich bin danach Lausedichter, zum Teil sogar aus Passion; aber doch auch wegen Abwesenheit des Löwen.“²⁸

Auf das „Anekdotische“ als auf das angeblich konstitutive Element der Fontaneschen Autobiographien haben, den Autor gründlich mißverstehend, außer Erich Schmidt noch weitere zeitgenössische Kritiker hingewiesen, und noch im Jahre 1965 hat der englische Literaturhistoriker Roy Pascal drucken lassen, Fontane sei in „Von Zwanzig bis Dreißig“ der „Gefahr“ seiner Vorliebe für Anekdotisches „erlegen“.²⁹ Wahr ist dagegen, daß Fontane genau gewußt hat, wann und wie er sich der Anekdote als eines Stil- und Charakterisierungsmittels bedienen durfte und wo sich dieses Verfahren verbot. Schon 1864 hatte er geschrieben: „Hat man irgend etwas in ernster und gehaltener Weise beschrieben, so kann man nachher mit kleinen Anekdoten kommen — sie sind das Dessert, das aufgetragen wird. Fehlt aber der solide Untergrund, so erscheinen solche Mitteilungen, die nun nicht bloß **Ornament** sind, sondern die Sache selber sein wollen, in höchst bedenklichem Lichte ...“³⁰ Fontane hat sich, wenn nicht stets, so doch in der Mehrzahl der Fälle, auch bei der Niederschrift seiner Autobiographien von diesem Prinzip leiten lassen. Und nicht selten versteht er es, mit Hilfe einer Anekdote oder einer anekdotischen Umschreibung einen Menschen oder eine Situation treffender zu charakterisieren, als das andere

durch seitenlange Beschreibungen oder Abhandlungen vermochten – und vermögen.

Von den zahlreichen Rezensenten der Fontaneschen Autobiographien hat ein einziger der **Funktion** des „Anekdotischen“ in diesen Büchern nachgefragt: Moritz Heimann. „Dieses Anekdotische“, schrieb er 1898 im Septemberheft der „Neuen Deutschen Rundschau“, stelle „Fontanes Lebenserinnerungen auf ihren eigenen Platz abseits aller ähnlichen Schriften . . . Man könnte es eine lyrische Art der Autobiographie nennen. Der Dichter, der erzählt, und er selber, von dem er erzählt, sind in jedem Augenblick dieselbe Person, nicht episch in Sänger und Held geschieden. In dem Sinne, daß, wenn jemand seine Hand betrachtet, so sind Auge und Hand der eine Mensch. Von jedem **Augenblick**, weil er in dem sich Erinnernden lebt, nicht in der Vergangenheit begraben ist, gibt es Willkür und Weg nach allen Seiten . . .“ Man dürfe jedoch „aus dieser spazierenschreibenden Art nicht schließen, daß die so gewachsenen Bücher formlos sind. Das wäre ein großer Irrtum . . . Gleichwie Fontanes Stil nach langen ausgreifenden, ausschweifenden Sätzen in einer raschen, abschließenden Ellipse wieder festen Fuß gewinnt, so kehrt auch seine Erzählung sehr entschieden von der Episode zu sich selber zurück und wird Gestalt.“³¹ Von der professionellen Literaturgeschichtsschreibung sind diese Sätze nicht – oder zumindest nie ernsthaft – zur Kenntnis genommen worden; und doch leisten sie zum Verständnis der spezifisch Fontaneschen Autobiographik mehr als alle literaturwissenschaftlichen Kommentare zusammengenommen.

II Ähnlich wie im Jahre 1889 gegenüber Harden hatte sich Fontane schon in einem Brief vom 31. Dezember 1873 geäußert: Außer „gelegentlichen Notizen, die aber selten über 10 Zeilen hinausgegangen“ seien, existiere „nichts Biographisches“ von ihm. Er habe „bisher weder den inneren Drang gehabt, derartige Aufzeichnungen zu machen“, noch sei er dazu aufgefordert worden. Das „Wesentliche“, was er erlebt habe, stehe in seinen Büchern, von denen einige seine „Reise-, Kriegs- und Wanderschicksale“ erzählten.³² Jene selbstbiographischen Notizen hat Fontane zu verschiedenen Zeiten seines Lebens jeweils für einen bestimmten Zweck, meist auf Grund einer Bitte oder Aufforderung verfaßt. Sie haben und beanspruchen kaum literarischen Eigenwert, sofern sie nicht, als Teil eines Briefes, Zeugnis ablegen von dem „talent epistolaire“, dem Briefschreibetalent des Autors. Dagegen läßt der Vergleich der einzelnen Texte erkennen, wie genau Fontane, den Adressaten wie den Verwendungszweck im Visier, das ihm jeweils mitteilenswert Erscheinende aus seinem Leben ausgewählt hat, wie er, von Fall zu Fall in unterschiedlicher Weise, einzelne Tätigkeiten, Ereignisse und Erlebnisse betont, andere nur beiläufig erwähnt, verschleiert oder ganz und gar unterdrückt. In dieser Art autobiographischer Selbststilisierung sind sowohl durchgängige, das heißt über Jahrzehnte hinweg wiederkehrende, wie temporäre Tendenzen erkennbar.

Besonders auffällig – und auch schon häufig bemerkt worden – ist, daß Fontane seine pharmazeutische Ausbildung und Tätigkeit nur in der unmittelbar darauf folgende Zeit, in den Anfang der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts entstandenen Aufzeichnungen erwähnt. Später ist, sofern

der erlernte Beruf nicht vollständig mit Stillschweigen übergangen wird, statt dessen von „Beschäftigung mit der Chemie“ die Rede. Als Fontane kurz vor Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres einmal in einen Disput über Henrik Ibsen verwickelt wurde und sein Gesprächspartner die Ansicht äußerte, der norwegische Dramatiker sei zeit seines Lebens „den Apotheker nicht losgeworden“, da mußte er zwar laut lachen, aber nur, um „hinter der großen Lache“ seine eigene Angst zu verbergen³³, um die sogleich bei ihm auftauchende bange Frage zu verdrängen: „Wie steht es denn mit dir? merkt man es auch?“³⁴

Um dieses „Angstgefühl“ zu verstehen, muß man wissen, daß zu Fontanes Zeit der Beruf des Pharmazeuten, wenn er nicht durch den Besitz einer eigenen Apotheke höhere gesellschaftliche Reputation mit sich brachte, mit einem Makel behaftet war, nicht nur in den Augen höherer preußischer Beamter, sondern auch in Kreisen der Intelligenz. Als Fontane Anfang der vierziger Jahre als Apothekergehilfe in Leipzig Anschluß an eine burschenschaftsähnliche oppositionelle Studentengruppe fand – den später von ihm so genannten „Herwegh-Klub“ –, war er dort, hauptsächlich wegen seines „unerschöpflichen Humors“, zwar ein gern gesehener Gast, aber gleichzeitig auch ein Gegenstand des Mitleids. Einer aus diesem Kreis, der mit dem Verse schreibenden Apotheker sogar näher befreundet war, der später als Orientalist und Sprachforscher berühmt gewordene Max Müller, meinte in seinen Lebenserinnerungen, Fontane, „ein sehr anziehender Mensch mit großen Geistesgaben“, sei damals „körperlich zurückgeblieben“ gewesen, weil er, „aus einem kleinen Drogengeschäft hervorgegangen“, „in der Jugend sehr schwer zu kämpfen gehabt“ habe. „Er hätte ein zweiter Heine werden können, aber die vielen Jahre harter Arbeit und hoffnungslosen Ringens hatten die Schwungkraft seiner Fittiche gelähmt.“³⁵ Gewichtiger freilich als diese durch die Distanz mehrerer Jahrzehnte möglicherweise getrübe Reminiszenz des Oxforder Professors sind Fontanes eigene Reflexionen über dieses Thema.

Im Mai 1852, zu Beginn seines zweiten Londoner Aufenthalts, hatte ihm der Freund Bernhard von Lepel Empfehlungsbriefe an den preußischen Gesandten und an dessen Sohn geschickt, die Fontane sogleich ungelesen weiterbeförderte. Kurz darauf kamen ihm Skrupel; in einem Brief an seine Frau spricht er die Befürchtung aus, Lepel hätte, dem Diplomaten die Situation des Freundes schildernd, „vermutlich beim Giftmischer angefangen“, was „den alten Herrn mit Entsetzen erfüllt“ haben müsse, denn: „der frühere Apotheker ist unter allen Umständen wissenschaftlich nicht ebenbürtig... Lepel hat vielleicht Mitleid erwecken wollen und hat nur ... Abneigung zuwege gebracht.“³⁶ Zehn Jahre später erklärte Fontane dem Verleger Wilhelm Hertz, der ihn um autobiographische Notizen gebeten hatte, „die Umschreibung resp. die Verleugnung der Apothekerschaft“ damit, daß es ihm auf Grund zehnjähriger Erfahrungen geraten erscheine, „über diesen dunklen Punkt ohne weitre Lichtverbreitung hinzugehn“.³⁷

Ein Vierteljahrhundert mußte vergehen, ehe Fontane imstande war, sich von dem Trauma seiner Apothekerzeit zu befreien, indem er sie zum Gegenstand selbstbiographischer Darstellung und reflektierender Erinne-

rung machte. In der Autobiographie „Von Zwanzig bis Dreißig“ hat er, humoristisch verklärt zwar, doch mit detaillierter Eindringlichkeit, seine Erlebnisse und Erfahrungen als Apothekerlehrling und Apothekergehilfe geschildert. Sein sozialer Status entsprach damals ungefähr dem eines industriellen Lohnarbeiters; die Unterschiede bestanden lediglich in der Art der Tätigkeit, dem höheren Bildungsgrad und in einer patriarchalisch verbrämten Form des Ausbeutungs- und Abhängigkeitsverhältnisses, die nun wieder zugleich Ursache dafür war, daß ein Solidaritätsgefühl oder gar ein Solidaritätsbewußtsein unter den Angestellten nicht aufkam, trotz der – mehr schlechten als rechten – gemeinsamen Unterkunft im Hause des jeweiligen Prinzipals. Fontane hat in den frühen vierziger Jahren und dann wieder am Ende seines Lebens nicht nur den arbeitenden Menschen schlechthin, sondern auch der organisierten Arbeiterklasse Sympathie entgegengebracht und bemerkenswertes Verständnis für ihre Ziele und Wege bekundet – ohne sich indessen in Wort oder Tat mit ihr zu solidarisieren. Alle seine radikal-demokratischen Bekenntnisse überschreiten nicht den Radius bürgerlichen Denkens, ungeachtet seiner Abscheu vor allem, was er als „bourgeois“ empfand und verstand.

Die Verachtung des „Bourgeoishaften“ hat ihre Wurzel in Fontanes eigenem Erleben. Es ist ganz gewiß kein Zufall, daß sein umfassendster Versuch, den Bourgeois als Typus zu beschreiben, seinem ersten Lehrherrn, dem Berliner Apotheker Wilhelm Rose, gilt. Trotz genauer Beobachtung bourgeoisen Verhaltens und sorgfältiger Analyse bourgeoisen Denkens hat Fontane gleichwohl die gesellschaftlichen Wurzeln des „Bourgeoisstums“ nicht oder nur unvollkommen erkannt. Nicht der sozialökonomische Status des Kapitalisten, sondern die bourgeoise Gesinnung ist der Ausgangspunkt wie das Ergebnis der Kritik; die Ursache für das klassentypische Bourgeois-Denken und Bourgeois-Verhalten bleibt in den Reflexionen ausgespart oder wird beseite gedrängt, jedenfalls nicht als relevant begriffen. Mancher Zug in dem Wilhelm-Rose-Porträt ist gewiß im nachhinein auf diese Figur projiziert worden, so daß der vormärzliche patriarchalische Prinzipal das Aussehen eines gründerzeitlichen Unternehmers bekommen hat. Das „wohlhabend gewordene Speckhökertum“ war es, angesichts dessen sich ihm das Herz umdrehte, wie es in einem Brief an die Tochter vom April 1884 heißt. Die Reflexionen, die darauf folgen, machen so recht deutlich, was Fontane präzis unter „Bourgeoisstum“ verstand und verstanden wissen wollte: „Wirklicher Reichtum“ erklärt er unumwunden, imponiere ihm oder erfreue ihn wenigstens, seine Erscheinungsformen seien ihm „in hohem Maße sympathisch“, und er lebe „gern inmitten von Menschen, die 5000 Grubenarbeiter beschäftigen, Fabrikstädte gründen und Expeditionen aussenden zur Kolonisierung von Afrika“. „Große Schiffsreeder, die Flotten bemannen, Tunnel- und Kanalbauer, die Weltteile verbinden, Zeitungsfürsten und Eisenbahnkönige sind meiner Huldigungen sicher, ich will nichts von ihnen, aber sie schaffen und wirken zu sehn tut mir wohl; alles Große hat von Jugend auf einen Zauber für mich gehabt, ich unterwerfe mich neidlos.“ Der „Bourgeois“ aber (wie er ihn versteht) sei „nur die Karikatur davon“; er ärgere ihn „in seiner Kleinstelzigkeit und seinem

unausgesetzten Verlangen, auf nichts hin bewundert zu werden.“. „Alles, was angeschafft oder wohl gar ‚vorgesezt‘ wird, wird mit einem Blicke begleitet, der etwa ausdrückt: ‚Beglückter du, der du von diesem Kuchen essen, von diesem Weine trinken durftest‘; alles ist kindische Überschätzung einer Wirtschafts- und Lebensform, die schließlich geradeso gut Sechserwirtschaft ist wie meine eigne. Ja, sie ist es mehr, ist es recht eigentlich.“³⁸ Fontanes Typisierung und Typologisierung des „Bourgeoisiums“ basiert auf persönlichen, nicht auf gesellschaftlichen Erfahrungen und Erkenntnissen. Wie für die überwiegende Mehrzahl der Intellektuellen unter seinen Zeitgenossen gab es für ihn somit auch nur den individuellen Ausweg aus gesellschaftlichen Zwängen. In seinem speziellen Fall hieß das zunächst: Ausbruch aus den drückenden und bedrückenden Verhältnissen seines Apothekerdaseins, Ausbruch um jeden Preis, auch um den der scheinbaren oder tatsächlichen politischen Gesinnungslosigkeit, um den Preis von „Lüge, Verrat, Gemeinheit“.

Die zuletzt zitierte Selbstbeschuldigung — sie stammt aus einem Brief an Lepel vom November 1851³⁹ — bezieht sich darauf, daß der einstige oppositionelle Poet, der radikal-demokratische Journalist der Jahre 1848 bis 1850 seine Feder in den Dienst der reaktionären preußischen Regierung gestellt hatte. Die kurzen selbstbiographischen Skizzen geben auch über die politisch-weltanschauliche Komponente in der Entwicklung Theodor Fontanes nur unzureichende oder irreführende Auskünfte. Am deutlichsten zeigt sich die Tendenz zur politisch-ideologischen und damit auch zur ästhetisch-künstlerischen Selbststilisierung in den für Theodor Storm bestimmten Aufzeichnungen⁴⁰ aus dem Jahre 1854.

Storm hatte es übernommen, in dem „Literaturblatt“ des „Deutschen Kunstblattes“, das von ihrem gemeinsamen Bekannten Friedrich Eggers herausgegeben wurde, über Fontane zu schreiben. Dieser, von dem Rezensenten um Informationen gebeten, war sich bewußt, daß er nicht eigentlich das zur Verfügung stellte, was Storm wünschte, und er bekannte freimütig: die Notizen seien ihm infolge einer „egoistischen Regung“ mehr zu einem „selbstgefälligen curriculum vitae“ geraten. Auffälliger als die Selbstgefälligkeit ist jedoch die dezidierte und konsequente Selbststilisierung: Fontane wollte der literarischen Öffentlichkeit als Verfasser historischer Balladen vorgestellt werden und insinuierte darum dem Autor eine scheinbar geradlinige, ungebrochene geistige und künstlerische Entwicklung in diese Richtung. Die politisch-oppositionellen und sozialkritischen Gedichte der frühen vierziger Jahre werden zwar nicht geradezu verleugnet, ihre weltanschaulichen Implikationen jedoch sollen, ohne daß ihr Inhalt und die ihnen zugrunde liegende Wirkungsabsicht irgend zur Debatte stehen, als Umschlagen des Historischen ins Politische, ausgelöst durch die allgemeine Stimmung der sogenannten „Herwegh-Zeit“, erklärt und zugleich als „Schwindel“ desavouiert werden, als etwas also, das sowohl einen rational nicht kontrollierten Taumel wie auch Lüge oder Betrug bedeutet. Weder hier noch in den übrigen kleineren autobiographischen Texten hat Fontane seine Beteiligung an den Kämpfen des Jahres 1848 wie seine politische Korrespondenz für die „Berliner Zeitungshalle“ und die „Dresd-

ner Zeitung“ auch nur erwähnt. Verschwiegen aber hat er ebenso – im Unterschied zu seiner späteren Anstellung bei der „Kreuz-Zeitung“, dem Organ der konservativen preußischen Junker – die Tätigkeit für das Literarische Kabinett und die (aus diesem hervorgegangene) Zentralstelle für Preßangelegenheiten, das heißt für die Zensur-, Kontroll- und Propagandabehörde der preußischen Regierung. Der Zusammenhang zwischen seinen Aufgaben im Dienst der reaktionären Politik des Ministeriums Manteuffel und dem langjährigen Aufenthalt in England wird nirgends erwähnt oder auch nur angedeutet.

Bevor wir den Gründen für diese Verschleierungs- und Selbststilisierungstendenzen, vor allem im Hinblick auf die politisch-ideologische Entwicklung Fontanes, genauer nachfragen, muß zunächst festgestellt werden, daß er in der Autobiographie „Von Zwanzig bis Dreißig“ zwar in vieler Hinsicht sein Leben und dessen widerspruchsvollen Verlauf mit weniger Selbstschonung beschreibt, daß aber dennoch die Mitteilungen nicht ungeprüft als Quelle für die Biographie des Dichters genommen werden dürfen. Abgesehen davon, daß ihn mitunter die Erinnerung trügt und daß er gelegentlich aus Gründen der künstlerischen Komposition, manchmal auch um des besseren Effekts willen Korrekturen an der biographischen Chronologie vornimmt – erinnert sei zum Beispiel an das angebliche zeitliche Zusammentreffen seiner Gehilfenprüfung mit dem Beginn der Veröffentlichung seiner Novelle „Geschwisterliebe“ im „Berliner Figaro“⁴¹ –, abgesehen von derartigen Ungenauigkeiten im Detail, wie sie jedem Verfasser einer Selbstbiographie unterlaufen und zugute zu halten sind, ist in Fontanes großen autobiographischen Werken, besonders in „Von Zwanzig bis Dreißig“, jene merkwürdige Dialektik von Selbstanalyse und mitunter schonungsloser Selbstkritik einerseits und dem Hang zur Harmonisierung seines Lebens, zum Verschweigen oder zur Verschleierung wesentlicher biographischer Tatsachen und Entwicklungsprozesse andererseits zu bemerken. Ein Beispiel möge hier genügen: An zwei verschiedenen Stellen der zweiten Autobiographie, in dem Kapitel über Wilhelm von Merckel und gegen Schluß des Ganzen, erzählt Fontane, wie er im Sommer 1850, nach dem Sieg der dänischen Truppen über die schleswig-holsteinschen bei Idstedt, nach dem Norden reiste, mit der Absicht, in die schleswig-holsteinische Armee einzutreten.⁴² Als Motiv für diesen Schritt nennt er – wenngleich, das mindeste zu sagen, mit unterschiedlicher Nuancierung – seinen Enthusiasmus für die Unabhängigkeit der Herzogtümer. Es blieb jedoch bei der guten Absicht, denn ein Brief des damaligen Chefs des Literarischen Kabinetts, worin ihm seine Anstellung bei dieser Behörde mitgeteilt wurde, veranlaßte ihn, sogleich nach Berlin zurückzukehren. In beiden Darstellungen verschweigt er, wie aus dem mit Bernhard von Lepel im Jahre 1850 geführten Briefwechsel hervorgeht, zweierlei: daß er es, mit Rücksicht auf die Mutter und auf die Braut, für seine „Pflicht“ gehalten hat, in Schleswig-Holstein eine „bloße Beobachterrolle“ zu spielen⁴³, und daß er sich um die Anstellung im Literarischen Kabinett knapp vier Monate zuvor, seinen demokratischen Anschauungen radikal abschwörend, ausdrücklich, und zwar mit Lepels Hilfe, bei Merckel beworben hatte...⁴⁴

III Für Fontanes Kindheit und frühe Jugend — die ersten Jahre in der märkischen Kreisstadt Neuruppin, das Leben in dem Hafenstädtchen Swinemünde, dessen „gesamter Bevölkerung“ der Dichter einen „ausgesprochen internationalen Charakter“ nachgerühmt⁴⁵, die anderthalbjährige Schulzeit auf dem Neuruppiner Gymnasium und den anschließenden Besuch der Berliner Gewerbeschule — gibt es keine anderen Zeugnisse als die eigenen Schilderungen, vor allem in dem autobiographischen Roman „Meine Kinderjahre“. In der verklärenden Rückschau hat der alte Fontane seine Kindheit und die Zeit des Heranwachsens als ausgesprochen glücklich und unbeschwert empfunden. Geistig rege und körperlich gewandt, wuchs er, im Preußen Friedrich Wilhelms des Dritten, in nahezu gänzlicher Freiheit und Ungebundenheit auf. Strenge elterliche Autorität scheint er so gut wie nie verspürt zu haben; die Erziehungsmaximen des Vaters, sofern der Ausdruck hier überhaupt am Platze ist, waren, genau wie dessen eigene Lebensführung, mehr als liberal und überschritten wohl nicht selten die Grenze zum Leichtsinn und zur Verantwortungslosigkeit, und die Mutter war weit mehr auf „gutes Aussehen“ und „gute Manieren“ ihrer Kinder bedacht als auf deren geistige Ausbildung. Öffentliche Schulen hat Theodor Fontane, sieht man von dem kurzen Zwischenspiel in der „stickigen Luft“ der Swinemünder Stadtschule im Sommer und Frühherbst 1827 ab, erst von seinem dreizehnten Lebensjahr an besucht, insgesamt nicht länger als vier Jahre. Der Autor der „Kinderjahre“ erinnert sich dieser frühen Lebensperiode nicht als einer „Schul- und Lernzeit voll Gequält- und Gedrilltwerdens“, sondern als einer Zeit „unausgesetzten Spielens“.⁴⁶ Als spielerisch, im guten wie im weniger guten Sinne, müssen wohl auch die Methoden seiner Hauslehrer, der Elementarunterricht durch die Mutter und vor allem des Vaters „sokratische Methode“ bezeichnet werden.

Der Autobiograph hat sich dieser Methode des Apothekers Louis Henri Fontane mit tiefer Dankbarkeit erinnert; hohes Lob zollt er in den „Kinderjahren“ der unkonventionellen Art der Kenntnisvermittlung, der Vorliebe des Vaters für Anekdotisches, für die Verquickung des geographischen mit dem historischen Lehrstoff. Er verdanke, schreibt er, diesem Unterricht „alles Beste, jedenfalls alles Brauchbarste“, was er wisse. „Von dem, was mir mein Vater beizubringen verstand, ist mir nichts verlorengegangen und auch nichts unnütz für mich gewesen. Nicht bloß gesellschaftlich sind mir in einem langen Leben diese Geschichten hundertfach zugute gekommen, auch bei meinen Schreibereien waren sie mir immer wie ein Schatzkästlein zur Hand, und wenn ich gefragt würde, welchem Lehrer ich mich so recht eigentlich zu Dank verpflichtet fühle, so würde ich antworten müssen: meinem Vater, meinem Vater, der sozusagen gar nichts wußte, mich aber mit dem aus Zeitungen und Journalen aufgepickten und über alle möglichen Themata sich verbreitenden Anekdotenreichtum unendlich viel mehr unterstützt hat als alle meine Gymnasial- und Realschullehrer zusammengenommen.“⁴⁷ Gleichwohl hat Fontane sehr genau um das Fragwürdige dieses Unterrichts gewußt und, in dem resümierenden Schlußabsatz der „Kinderjahre“, die Lückenhaftigkeit seiner Kenntnisse fast über Gebühr betont. Wenn er abschließend feststellt, „das berühmte Wort vom ‚Stück-

werk“ treffe bei ihm „auf Lebenszeit buchstäblich und in besonderer Hochgradigkeit“ zu⁴⁸, dann möchte man ihm energisch widersprechen, möchte den Autor der „Kinderjahre“ auf seine Romane und Erzählungen, seine Balladen und Reisebücher, seine Essays und Kritiken und nicht zuletzt auf seine Briefe hinweisen, auf Theodor Fontanes gesamtes schriftstellerisches Œuvre, das unter anderem auch von einer umfassenden und vielseitigen Bildung seines Verfassers Zeugnis ablegt.

Gewiß: der väterliche Unterricht wie die Schule haben Fontane nur wenig Wissen vermittelt; doch gerade das Bewußtsein seiner lückenhaften Bildung wurde für ihn zu einem wesentlichen Impetus, seine Kenntnisse ständig zu erweitern und zu vertiefen, sein Leben lang zu lernen, so daß er schließlich zwei Fremdsprachen, Englisch und Französisch, beherrschte, über eine solide literatur- und kunstgeschichtliche Bildung verfügte und sein zunächst sporadisch erworbenes historisches Wissen zu einem umfassenden, scharf konturierten Geschichtsbild erweiterte, das es ihm ermöglichte, ein ausgeprägtes Geschichtsbewußtsein zu entwickeln. Außerdem hatte er, schon auf der Berliner Gewerbeschule, einer 1824 von dem Geographen und Historiker Friedrich von Klöden gegründeten Unterrichtsanstalt, der kein Geringerer als Goethe bewundernde Aufmerksamkeit hatte zuteil werden lassen⁴⁹, und später während seiner Apothekerlehrzeit überdurchschnittliche Kenntnisse in den Naturwissenschaften, besonders auf dem Gebiet der Chemie, erworben. Als sich im Herbst 1849 eine der Diakonissinnen in Bethanien, deren pharmazeutische Ausbildung Fontane übernommen hatte, der Apothekerprüfung unterzog, stellte der Examinator, ein anerkannter Fachmann und Medizinalrat, in seinem Bericht an das preußische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten fest, daß die Kenntnisse der Examinandin „ganz dazu angetan“ waren, sein Erstaunen zu erregen, „indem dieselbe vorzugsweise im chemischen Teil der Prüfung eine, besonders für ein Frauenzimmer, und mir wenigstens in dieser Art noch nicht vorgekommen, gründliche Kenntnisse der einfachen und zusammengesetzten Arzneimittel entwickelte“.⁵⁰ Obwohl Fontanes Name in diesem Zusammenhang nicht genannt wird, trifft das der Schülerin gespendete Lob auch deren Lehrer.

Fontanes vorrangiges Interesse jedoch galt, von frühester Jugend bis ins hohe Alter, der Geschichte. Wie dieses Interesse durch den Vater geweckt worden ist, hat er in den „Kinderjahren“ ausführlich und anschaulich beschrieben, und in einem Brief an Theodor Storm, von dem schon im vorangegangenen Abschnitt die Rede war, spricht er von seiner „ausgeprägten Vorliebe für die Historie“⁵¹, einer Vorliebe, die schon früh verbunden war mit intensiver Anteilnahme am Zeitgeschehen. Bereits im Alter von zehn Jahren war Fontane ein enthusiastischer Zeitungsleser. Besonders beeindruckt zeigte er sich, Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre, von den Freiheitskämpfen der Griechen und Polen wie von den revolutionären Erhebungen in Belgien und Frankreich. Dabei ist es außerordentlich kennzeichnend für den Künstler Fontane, daß in seiner Erinnerung das Aufbegehren der Völker gegen nationale und soziale Unterdrückung stets bildhaft-anschaulich präsent ist, sei es, daß sich seinem

Gedächtnis zeitgenössische Darstellungen oder Bilder der eigenen Phantasie eingepägt haben, sei es, daß sich die Ereignisse mit literarischen Reminiscenzen verbinden. So hatte der Knabe an der Erhebung der Griechen gegen das türkische Joch zuerst durch die Guckkastenbilder einer Jahrmarktsbude Kenntnis erhalten, und der polnische Aufstand gegen das zaristische Rußland Anfang der dreißiger Jahre ist in seinem Bewußtsein hauptsächlich durch die Polen-Lieder Nikolaus Lenaus, Julius Mosens und Karl von Holteis lebendig geblieben. Am lebhaftesten aber beschäftigte ihn der Ausbruch der belgischen Revolution am 25. August 1830, weil das auslösende Moment eine Aufführung von François Aubers Oper „Die Stumme von Portici“ gewesen war, „und zwar gerade bei der Stelle: „Dem Meertyrannen gilt die wilde Jagd“. „Ich fand dies unbeschreiblich schön“, heißt es in den „Kinderjahren“, „vielleicht in der dunklen, für eine Poetenatur immerhin schmeichelhaften Vorstellung, daß hier ein Lied eine politische Tat geweckt oder gezeitigt habe.“⁵²

Fontanes Verhältnis zu den historischen wie zu den gegenwärtigen revolutionären Aktionen war durchaus zwiespältig und voller Widersprüche. Als Künstler konnte er sich für die Freiheitssehnsucht und die Freiheitskämpfe des Volkes und der Völker nahezu vorbehaltlos begeistern; als bürgerlich-idealistischer Historiker hegte er prinzipielle Zweifel am Erfolg revolutionärer Erhebungen, so daß er, aller seiner Freiheitsliebe unerachtet, „jederzeit ein gewisses Engagement zugunsten der geordneten Gewalten“ in sich verspürte. „Freiheitskämpfe haben einen eigenen Zauber, und ich danke Gott, daß die Geschichte deren in Fülle zu verzeichnen hat... So hat denn alles Einsetzen von Gut und Blut, von Leib und Leben zunächst meine herzlichsten Sympathien, obenan die Kämpfe der Niederländer, neuerdings die Garibaldischen. Aber... es läuft, mir selber verwunderlich, ein entgegengesetztes Gefühl daneben her, und solange die Revolutionskämpfe des sicheren Sieges entbehren, begleite ich all diese Auflehnungen nicht bloß mit Mißtrauen (zu welchem meist nur zuviel Grund vorhanden ist), sondern auch mit einer größeren oder geringeren, ich will nicht sagen in meinem Rechts-, aber doch in meinem **Ordnungs**gefühl begründeten Mißbilligung. Ein Zwergensieg gegen Riesen verwirrt mich und erscheint mir insoweit ungehörig, als er gegen den natürlichen Lauf der Dinge verstößt... Ich verlange von 300 000 Mann, daß sie mit 30 000 Mann schnell fertig werden, und wenn die 30 000 trotzdem siegen, so finde ich das zwar heldenmäßig und, wenn sie für Freiheit, Land und Glauben einstanden, außerdem auch noch höchst wünschenswert, kann aber doch über die Vorstellung nicht weg, daß es eigentlich nicht stimmt.“⁵³ Es sind dies Reflexionen eines Mannes zu Beginn seines achten Lebensjahrzehnts, niedergeschrieben am Anfang der imperialistischen Epoche in Deutschland und nicht ohne weiteres und im vollen Umfang identisch mit den Anschauungen des jungen Fontane zur Zeit des Vormärz und während der Revolution von 1848. Es sind auch Theodor Fontanes letzte Worte in dieser Sache noch nicht. In den beiden großen Spätwerken, indirekt in einigen Dialogpassagen des „Stechlin“, unmittelbar in der Autobiographie „Von Zwanzig bis Dreißig“, hat er seine „Gesamtanschauung über Kämpfe

zwischen Volk und Truppen“⁵⁴ noch einmal revidiert, und so lautet das Resümee: „Auflehnungen . . . , die mehr sind als ein Putsch, mehr als ein frech vom Zaun gebrochenes Spiel, tragen die Gewähr des Sieges in sich, wenn nicht heute, so morgen.“⁵⁵ Etwa acht Monate nach der Niederschrift dieses Kapitels der zweiten Autobiographie, am 22. Februar 1896, wird er gegenüber seinem Londoner Freund James Morris das Bekenntnis ablegen: „Alles Interesse ruht beim vierten Stand. Der Bourgeois ist furchtbar, und Adel und Klerus sind altbacken, immer wieder dasselbe. Die neue, bessere Welt fängt erst beim vierten Stande an. . . . Sie, die Arbeiter, packen alles neu an, haben nicht bloß neue Ziele, sondern auch neue **Wege**.“⁵⁶ Die letzten Einsichten des alten Fontane über Revolutionen im Prozeß der fortschreitenden Menschheitsentwicklung sind nicht allein auf Volkserhebungen und revolutionäre Umwälzungen der Vergangenheit bezogen, auch nicht nur auf den Berliner Märzaufruf von 1848; die Erkenntnis, daß echte Revolutionen „die Gewähr des Sieges“ in sich tragen, schließt die Gewißheit ein, daß, früher oder später, der Gang der Geschichte von der Arbeiterklasse bestimmt wird. An diesem Punkt überschreitet Fontanes Geschichtsverständnis die Grenzen des bürgerlichen Bewußtseins.

„Meine Kinderjahre“ enden mit dem Eintritt des Zwölfjährigen in die Quarta des Neuruppiner Gymnasiums. Vor den letzten beiden Kapiteln hat der Autor ein „Intermezzo“ eingefügt, das – unter dem Titel „Vierzig Jahre später“ – ein Porträt des Vaters in dessen späten Tagen enthält. Man hat, mit Recht, dieses Kapitel als ein Meisterstück Fontanescher Porträtiertkunst gepriesen und zugleich als einen Ausdruck der Pietät, der Hochachtung des Sohnes gegenüber dem Vater, der seit 1850, von seiner Frau getrennt, vereinsamt in einem Dorf bei Freienwalde an der Oder lebte. Auch auf manche Charaktereigenschaft hat man aufmerksam gemacht, die Theodor mit Louis Henri Fontane gemeinsam hatte. Über all dem aber ist eines nicht zu vergessen: Fünfzehn Jahre nach dem Tod seines Vaters hat es Theodor Fontane unternommen, sein Verhältnis zu dem Menschen zu überprüfen und ins reine zu bringen, dem er lange gezürnt und gegrollt hatte, weil er ihm die Schuld gab an den Unzulänglichkeiten und Unzuträglichkeiten der eigenen Existenz. Ohne das geringste Anzeichen von Respekt und Pietät hatte er im Oktober 1849 an Bernhard von Lepel geschrieben: „Der Egoismus meines Vaters, der immer Geld hatte für Wein und Spiel, und nie für Erziehung und Zukunft seiner Kinder, hat schlimme Frucht getragen. Man ließ mich Apotheker werden, weil man das Geld verprassen wollte, was zur Ausbildung der Kinder hätte verwendet werden müssen . . .“⁵⁷ Erst in den sechziger Jahren werden die Urteile milder und verständnisvoller, so in einem Brief an den Freund Karl Zöllner, der im Sommer 1866 seinen Urlaub in Freienwalde verbrachte und den Fontane bat, seinen Vater zu besuchen: „Er ist eigentlich ein schiefgewickelter, oder ins Apothekerhafte übersetzter Weltweiser. Hinter allerhand tollem, einseitigem und übertriebenem Zeug verbirgt sich immer ein Stück wohlberechtigter Lebensanschauung.“⁵⁸

In dem bereits zitierten Brief an seine Frau vom 23. August 1891 hat Fontane mit „einer Art dankbaren Staunens“ über sein Leben reflektiert,

darüber, „daß man, von so schwachen wirtschaftlichen Fundamenten aus, überhaupt hat leben ... und stellenweis ... eine kleine Rolle spielen können. Alles auf nichts andres hin als auf die Fähigkeit, ein mittleres lyrisches Gedicht und eine etwas bessere Ballade schreiben zu können. Es ist alles leidlich geglückt, und man hat ein mehr als nach einer Seite hin bevorzugtes und namentlich im kleinen künstlerisch abgerundetes Leben geführt, aber, zurückblickend, komme ich mir doch vor wie der ‚Reiter über den Bodensee‘ in dem gleichnamigen Schwabschen Gedicht, und ein leises Grauen packt einen noch nachträglich.“⁵⁹ Der Brief — der auch das Eingeständnis enthält, Menschen wie er sollten sich eigentlich nicht verheiraten, um nicht „Unschuldige in ihr eigenes fragwürdiges Dasein“ hineinzuziehen — ist ein charakteristisches Zeugnis für die Fontanesche Altersweisheit. 1849 jedoch, als er, in seinen politischen Erwartungen getäuscht, dennoch entschlossen war, knapp dreißigjährig, den Apothekerberuf aufzugeben, eine Familie zu gründen und deren Lebensunterhalt vom Ertrag seiner Feder zu bestreiten, war er weit entfernt von derlei abgeklärten Betrachtungen. Die schroffen Urteile über die Familie im allgemeinen und den Vater im besonderen müssen seiner damals oft verzweifelten Stimmung — als Folge einer scheinbar ausweglosen Situation — zugute gehalten werden.

Fontanes Persönlichkeitsentwicklung fand, möglicherweise bedingt oder wenigstens mitverursacht durch die Art seiner Erziehung, erst spät ihren Abschluß; noch für den in London lebenden Enddreißiger und Familienvater war „die Schul- und Lehrzeit“⁶⁰ nicht abgeschlossen, und sein eigentliches Werk, die reifen Romane und Erzählungen, schuf er erst nach Vollendung des sechzigsten Lebensjahres. Daß er den „Ritt über den Bodensee“ gewagt hat, das heißt, allen Anfechtungen, allen familiären Auseinandersetzungen zum Trotz, auch in den von Existenz- und Zukunftsorgen überschatteten Zeiten dem Beruf treu geblieben ist, den er als seine Berufung erkannt hatte, ist gewiß ebenfalls auf die Erfahrungen seiner Jugend zurückzuführen; denn er hatte zeitig lernen müssen, sich um sich selbst zu kümmern. Aller Verlust dieser Jugend aber, die mangelhafte Ausbildung sowohl wie die ihm seit seinem dreizehnten Lebensjahr entzogene familiäre Geborgenheit, wird mehr als aufgewogen durch den Gewinn, der darin bestand, daß er, im Unterschied zu zahllosen begabten jungen Menschen vor, neben und nach ihm, nie unter dem Druck einer anmaßenden, auf bloße „Zucht“ gestellten elterlichen Autorität zu leiden hatte, daß er nicht in den Zwängen des preußischen Schulwesens geistig und seelisch deformiert und zum „Untertanen“ reif und tauglich gemacht worden ist.

Fontane war Autodidakt in des Wortes bester Bedeutung. Er war sich seines geistigen Ranges durchaus bewußt und fühlte sich all denen überlegen, deren Existenz und deren gesellschaftliche Stellung sich allein auf Ämter und äußere Würden gründete, und er verachtete die herrschende Anschauung, wonach „nur Examen, Zeugnis, Approbation, Amt, Titel, Orden, kurzum alles das, wohinter der Staat steht, Wert und Bedeutung geben.“⁶¹ Gleichwohl hat er zeitlebens darunter gelitten, daß man ihn bei

vielen Gelegenheiten seine mangelnde gesellschaftliche oder akademische Reputation spüren ließ. Doch gerade solche Verletzungen seiner äußerst sensiblen Natur und seines ausgeprägten Selbstwertgefühls trugen entscheidend dazu bei, daß Theodor Fontane ein feines Empfinden und ein waches Bewußtsein für die Hohlheit bürgerlicher Konventionen, für die Gebrechen der gesellschaftlichen Zustände in Preußen-Deutschland entwickelt hat.

Anmerkungen

Vorabdruck der ersten drei Kapitel einer längeren Einleitung in Fontanes **Autobiographische Schriften**, die, herausgegeben von Gotthard Erler, Peter Goldammer und Joachim Krueger, 1982 als dritte Abteilung der Fontane-Ausgabe im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar erscheinen werden. Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages. – Fontanes Schriften werden zitiert nach den von Edgar Groß, Kurt Schreinert, Rainer Bachmann, Charlotte Jolles und Jutta Neuendorff-Fürstenau in der Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1959–1975 herausgegebenen **Sämtlichen Werken** (= NA 1–24).

- 1 NA 14, S. 7.
- 2 An Moritz Necker, 15. Februar 1894. Theodor Fontane, Briefe an die Freunde. Letzte Auslese. Hrsg. von Friedrich Fontane und Hermann Fricke. Band 2, Berlin 1943, S. 522.
- 3 Vorwort zu „Von Zwanzig bis Dreißig“. NA 15, S. 7.
- 4 An Friedrich Fontane, 21. Juni 1898. Fontanes Briefe in zwei Bänden (Bibliothek deutscher Klassiker). Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968, Band 2, S. 443 (im folgenden zitiert: Erler I/II).
- 5 NA 15, S. 7.
- 6 NA 15, S. 387.
- 7 NA 15, S. 270 (Fußnote).
- 8 An James Morris, 22. Februar 1896. Erler II, S. 396.
- 9 Hans-Heinrich Reuter, Fontane. Berlin 1968. Band 1, S. 27–49.
- 10 NA 14, S. 157.
- 11 An Adolf Kröner, 16. Januar 1890. Briefe Theodor Fontanes. Zweite Sammlung. Hrsg. von Otto Pniower und Paul Schlenther. Berlin 1909. Band 2, S. 238.
- 12 An Georg Friedlaender, 2. September 1890. Erler II, S. 277.
- 13 Erler II, S. 264; vgl. auch das Gedicht „An meinem Fünfundsiebzigsten“ (NA 20, S. 409 f.).
- 14 An Maximilian Harden, 7. November 1889. Erler II, S. 250 f.
- 15 Erler II, S. 262 f.
- 16 An Paul Schlenther, 10. September 1889. Briefe Theodor Fontanes. Zweite Sammlung. Band 2, S. 215.
- 17 Das Fontane-Buch. Hrsg. von Ernst Heilborn. Berlin 1919. S. 188.
- 18 Theodor Fontane, Briefe an Georg Friedlaender. Hrsg. von Kurt Schreinert. Heidelberg 1954. S. 201.
- 19 Theodor Fontane, Briefe IV. Hrsg. von Kurt Schreinert. Zu Ende geführt ... von Charlotte Jolles. (West-)Berlin 1971. S. 111.
- 20 NA 23/1, S. 615 f.
- 21 Erler I, S. 312–317.
- 22 Erler II, S. 296.
- 23 An Heinrich Seidel, 13. März 1895. Fontane-Blätter, Band 2, Heft 8 (1973), S. 570.
- 24 Conrad Wandrey, Theodor Fontane. München 1919. S. 342.
- 25 Erich Schmidt, Charakteristiken. Zweite Reihe. Berlin 1901. S. 247.
- 26 Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 13. Jg. Stuttgart 1969. S. 407.
- 27 NA 14, S. 7.
- 28 Erler II, S. 120 f.
- 29 Roy Pascal, Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965. S. 116.

- 30 An Mathilde von Rohr, 5. August 1864. Theodor Fontane, Briefe III. Hrsg. von Kurt Schreinert . . . (West-)Berlin 1969. S. 48.
- 31 Neue Deutsche Rundschau. 9. Jg. (1898), S. 960 f.
- 32 An Paul Lindenberg. Theodor Fontane, Briefe. Band 2. Hrsg. von Otto Drude, Gerhard Krause und Helmuth Nürnberger. München 1979. S. 448.
- 33 An Martha Fontane, 14. September 1889. Erler II, S. 242 f.
- 34 An Friedrich Stephany, 30. September 1889. Erler II, S. 245.
- 35 F. Max Müller, Alte Zeiten – alte Freunde. Lebenserinnerungen. Autorisierte Übersetzung von H. Groschke. Gotha 1901, S. 54.
- 36 Erler I, S. 100 f.
- 37 Theodor Fontane, Briefe an Wilhelm und Hans Hertz. Hrsg. von Kurt Schreinert. Vollandet . . . von Gerhard Hay. Stuttgart 1972. S. 79.
- 38 Erler II, S. 123 f.
- 39 Erler I, S. 70.
- 40 NA 15, S. 433 f.
- 41 NA 15, S. 10 f. und Anm. S. 460.
- 42 NA 15, S. 296 und 379.
- 43 Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Ein Freundschaftsbriefwechsel. Hrsg. von Julius Petersen. München 1940. Band 1, S. 279.
- 44 Ebenda, S. 252.
- 45 NA 14, S. 57.
- 46 NA 14, S. 144.
- 47 NA 14, S. 126.
- 48 NA 14, S. 185.
- 49 Goethe. Berliner Ausgabe. Band 20, S. 436 f.
- 50 Ernst Schering, Von der Revolution zur preußischen Idee. Fontanes Tätigkeit im Mutterhaus Bethanien und der Wandel seiner politischen Einstellung. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte. Band 22 (Köln 1970), S. 319.
- 51 NA 15, S. 433.
- 52 NA 14, S. 114.
- 53 NA 14, S. 115 f.
- 54 NA 15, S. 347.
- 55 NA 15, S. 350.
- 56 Erler II, S. 395 f.
- 57 Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. A. a. O., S. 212 f.
- 58 Theodor Fontane, Briefe IV. A. a. O., S. 13.
- 59 Erler II, S. 296.
- 60 An die Mutter, 18. September 1857. Theodor Fontane, Briefe I. Hrsg. von Kurt Schreinert . . . (West-)Berlin 1968. S. 36.
- 61 NA 21/1, S. 494.

Ursula von Forster (Krumbach/Schwaben)

**„THEO“. Aus dem Leben ihres Großvaters Th. Fontane jun.
berichtet eine Enkelin**

Den Lesern der Fontane-Blätter Heft 19 und 20 Jahrgang 1974 wurde der Dichter-Sohn Theodor Fontane jun. — Theo — erstmalig als Autor vorgestellt mit der Veröffentlichung von 2 Auszügen aus seinen Lebenserinnerungen. Über ihn ist sehr viel weniger bekannt geworden als über seine Brüder George und Friedel oder gar seine Schwester Mete. Zudem bringen

einige Kommentare zum Werk des Vaters teilweise unzutreffende, zumindest ungenaue Angaben auch über Theos Beruf. So blieb die Darstellung seiner Persönlichkeit lückenhaft und unklar. Umso mehr darf man es als glücklichen Umstand werten, daß das Manuskript seiner Lebenserinnerungen vor ein paar Jahren wiedergefunden wurde, das nach seinem Tod 1933 als verloren galt.

Als älteste Enkelin konnte ich zufällig die verschollenen Papiere aufstöbern. Das bedeutet für mich Verpflichtung den Nachkommen und der Fontane-Gemeinde gegenüber, ihnen den Menschen Theo näher zu bringen, zumal ich meinen Großvater noch bis ins eigene Erwachsensein erlebt und geliebt habe. Auch wurde mir manches von dem, was er geschrieben hat, von ihm noch erläutert.

Im Jahr 1923, während schwerer von Depressionen begleiteter Erkrankung, begann Theo Rückschau auf sein Leben zu halten und hoffte zweifellos, sich dadurch ebenso zur Genesung frei zu schreiben, wie dies seinem Vater mit den „Kinderjahren“ in so beglückender Weise gelungen war. Dieses Erfolgserlebnis blieb aber dem Sohn leider versagt. Es wurde nur eine Niederschrift zur Bilanzierung des eigenen Wirkens, um die berufliche und private Vergangenheit noch einmal zu erfassen, persönliche Erlebnisse für Frau und Kinder festzuhalten. Auf gar keinen Fall jedoch war eine Selbstdarstellung für die Öffentlichkeit beabsichtigt. Im Gegenteil. Man kann seine Aufzeichnungen ein nachgeholt Tagebuch nennen, in dem ein Mensch mit hervorragendem Erinnerungsvermögen Wichtiges und Nebensächliches seines Werdeganges und Tuns mit großer Genauigkeit und Ausführlichkeit notiert hat ohne jeden Anspruch auf literarische oder zeitkritische Bedeutung.

Deshalb soll vorrangig aus den Lebenserinnerungen nur das herausgestellt werden, für das auch heute noch Interesse vorausgesetzt werden kann. Da die Literaturhistoriker in ihrem erfolgreichen Bemühen um ein komplexes Bild des Menschen und Dichters Theodor Fontane vermehrt auch die familiäre Sphäre in ihre Beurteilung einbeziehen, erscheint es sinnvoll, zur weiteren Interpretation einiges aus dem Blickfeld des Sohnes beizusteuern.

Zur vereinfachten Information werden wichtige Lebensdaten vorangestellt.

- | | |
|---------|--|
| 1856 | 3. November Geburt von Théodore Henri Fontane in Berlin |
| 1857/59 | Aufenthalt mit Eltern und Bruder George in London |
| 1862/71 | Schulzeit auf dem Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in Berlin |
| 1871 | Aufnahme in das theologische Seminar der französischen Kolonie, zugleich in das französische Gymnasium in Berlin |
| 1875 | Abitur als primus omnium, Beginn des Jura-Studiums |
| 1878 | 1. juristische Staatsprüfung, Referendar |
| 1879 | Januar–September Referendar am Amtsgericht Eberswalde
Oktober–September 1880 das Einjährigen-Jahr beim Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2 in Berlin
Unteroffizier |
| 1880/81 | Kammergerichtsreferendar in Berlin, Reserveoffizier |

- 1882 ab Juni Referendar bei der Heeres-Intendantur des III. A. K. Berlin
- 1885 Intendantur-Assessor beim VII. A. K. Münster
- 1886 Heirat mit Martha Soldmann
- 1887 Geburt des Sohnes Otto
- 1889 Intendanturrat
Geburt von Tochter Gertrud
- 1896 Geburt von Tochter Martha
- 1898 Vortragender Rat
- 1899 Korpsintendant
- 1907 Wirklicher Geheimer Kriegsrat
- 1917 Feldintendant in Brüssel
ab Herbst im Ruhestand
- 1933 16. Mai Tod in Berlin

Am 3. November 1856 brachte Emilie Fontane in Berlin ihren 5. Sohn Théodore Henri (nach Vater und Großvater benannt) zur Welt. Der Ehemann Theodor weilte als halbamtlicher Presse-Agent in London. Nachdem drei zuvor geborene Söhne bereits im Säuglingsalter verstarben, kann man nachempfinden, daß sich das Elternpaar über die erneute Schwangerschaft große Sorgen machte, zumal Frau Emilie sehr unter der Trennung von ihrem Mann und der ständigen wirtschaftlichen Unsicherheit litt. Es war eine schwere Geburt, von der sich die junge Mutter monatelang nicht erholte. Auch das Neugeborene war sehr zart. Im Sommer 1857 konnte sie endlich mit dem ältesten Sohn George und Theo zum Ehemann nach London übersiedeln. In allen Notzeiten der Familie Fontane bewährte sich stets die Hilfsbereitschaft und Herzensgüte der Henriette v. Merckel. Sie war Theos Patin im christlichen Pflichtverständnis, nach seiner Rückkehr in die Heimat 1859 wurde sie einfühlsame, liebevolle Beraterin des heranwachsenden Knaben bei allen seinen Problemen und dazu Förderin seiner Fähigkeiten. So lehrte sie ihn Schachspielen, das er später hervorragend beherrschte und interessierte ihn z. B. für Blumenzucht. Noch in hohem Alter erzielte er mit seiner Balkonbepflanzung in der Landauerstr., Berlin-Friedenau, anerkannte Blütenpracht. Der Kammergerichtsrat Wilhelm v. Merckel, hochgeachtetes Tunnelmitglied, und seine Frau haben als Freunde des Dichterpaares bereits ihren festen Platz in der Fontane-Literatur. Trotzdem mag es interessant sein, zu erfahren, wie der junge Theo seine Patin würdigte: „Sie war mir wie eine zweite Mutter. Bei ihr kam ich mir nie überflüssig vor, was im Elternhaus öfter geschah. Denn in der mir eigenen Empfindsamkeit hatte ich herausgespürt und sah es immer neu bestätigt: meine Schwester Mete war für unsern Vater das liebste Kind, während meine Mutter ihren Erstgeborenen am meisten ins Herz geschlossen hatte; ein Gefühl, das sie später, als Bruder George aus dem Haus war, auf den „Benjamin“ Friedel übertrug. Ich dagegen war in meiner sonderbaren Mischung aus Weichheit und Trotz wohl ein schwerzunehmendes Kind, sodaß das harte mütterliche Urteil über mich: ‚das beste, aber unsympathischste meiner Kinder‘ wahrscheinlich seine Berechtigung gehabt hat. Aber bei Tante Merckel war alles anders; ich gab mich freier, offener, kindlicher und war glücklich“.



**Théodore Henri
Fontane
(1856–1933) als
Korpsintendant**

In
tar
„T
Bl
se
ka
zu
so
zel
na
Va
Er
Da
hö
als
Un

Da
zug
oft
Wu
Sch
ner
mit
änd
ein
ges
die
der
auf
sich
beh
den
plat
Mar
ben
Phl
war

In d
bei
auch
bein
schl
Aus
3. S
Schü
ange
ihre

In ihren, im Fontane-Archiv aufbewahrten Aufzeichnungen über die Fontane'sche Familie berichtet Henriette v. Merckel von dem Achtjährigen: „Theo hat ein reizendes Gemüt, weshalb ich ihn oft mit Rührung betrachte. Blumen und Vögel liebt er sehr. Lerneifer ist ihm angeboren, er macht seine Schularbeiten — nicht weil es sein muß, sondern weil er nicht anders kann. Aber er hat auch seine kleinen Fehler, er neckt seine Geschwister zu viel und neigt zu Ungehorsam. Nicht, weil er sich widersetzen will, sondern weil er sich leicht verleiten läßt.“ 1870 schreibt sie über den Vierzehnjährigen: „Theo ist nach wie vor auf dem Friedrich-Wilhelm-Gymnasium. Sein Wesen nimmt unverkennbare Ähnlichkeit mit dem seines Vaters an — ich staune oft im Stillen über das geheime Wirken der Natur. Er hat eine angeborene Noblesse, der Hauptzug im Wesen seines Vaters. Dabei ist er sparsam, vernascht nicht das Geld, was er sich erlernt, kauft höchstens eine Düte Bonbons, wenn er mit seinen Cousins, die mehr haben als er, bei Kroll ist, ihnen was präsentieren will und alles andere für seine Umstände zu teuer ist“.

Daß es unter den Geschwistern in der Tat nicht immer sehr friedlich zugeht, bestätigt auch Theo. Er sei bei aller Neigung zur Nachgiebigkeit oftmals schon bei geringfügigem Anlaß in Jähzorn und geradezu sinnlose Wut geraten. So riß er einmal seiner dabei als „Pulverhexe“ betitelten Schwester Haare aus und schrie ihr zu: „Ich bin nicht mehr Dein Bruder, nenne mich ‚Sie!‘“ Auch die jeweilige Bestrafung aggressiver Raufereien mit dem älteren Bruder durch die Eltern habe seine Gemütsverfassung nicht ändern können. Einmal jedoch hat ihn Mutter Emilie in seiner Rage vor einen Spiegel geführt, ihm sein blau-rot verzerrtes Gesicht gezeigt und gesagt, daß man bei solchem Wutanfall auch sterben könnte und dann mit dieser Fratze ewig im Himmel herumlaufen müßte. Diese kurze Bemerkung der Mutter tat ihre Wirkung. Von jenem Tag an bemühte sich Theo, die aufsteigende Wut zurückzuhalten und merkte bald, welchen Vorteil ein sich im Zaum Haltender gegenüber dem Gegenspieler hat. Diese Selbstbeherrschung trug ihm zwar den Vorwurf der Schwester ein, warum er sich denn nicht mehr ärgern ließe, wenn „sie selbst doch vor Zorn fast zerplatze“, — sie war ihm vor allem für sein ferneres Leben sehr von Nutzen. Man habe ihn später auch bei dienstlichen Differenzen gern als Schlichter bemüht, weil er mit seinem „Gerechtigkeitsfimmel“ zugleich für einen Phlegmaticus galt, obwohl er innerlich doch der alte Feuerbrand geblieben war.

In dieser Zeit, bestärkt durch den zweijährigen Konfirmandenunterricht bei einem verehrten Geistlichen in der französisch-reformierten Gemeinde, auch unter dem Einfluß der frommen Patin Henriette v. Merckel, muß sich beim jungen Theo eine Neigung zum Predigerberuf entwickelt haben. Ausschlaggebend dafür wurden aber die Ereignisse des Jahres 1870 mit dem Ausbruch des deutsch-französischen Krieges. Am Tag von Sedan, dem 3. September, durch die Gefangennahme Napoleons III. waren auch die Schüler des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums von derartiger Begeisterung angesichts des offenbar kurz bevorstehenden Friedens erfüllt, daß sie von ihrem Direktor Ranke (einem Bruder des bekannten Historikers) „Schul-

frei“ verlangten, um sich dem allgemeinen Siegestaumel auf den Straßen anzuschließen. Aber Ranke lehnte ab, mit ihm übrigens nur noch ein einziger aller Berliner Schuldirektoren, und erntete damit völliges Unverständnis bei seinen Zöglingen.

Die dramatischen Ereignisse nach Domremy im Oktober und November 1870 für die Familie Fontane wirkten sich auch auf den 14jährigen Theo aus. Die Schwester Mete war im Sommer für ein Jahr zu den Freunden Merington nach England gebracht worden, Bruder George stand als Leutnant seit Kriegsbeginn an vorderster Front, am 29. September verließ auch der Vater Berlin, um in Frankreich für sein geplantes neues Kriegsbuch Material zu sammeln. So war Frau Emilie mit Theo und dem 6jährigen Friedel allein, als sie die Schreckensnachricht von der Gefangennahme des Dichters erreichte. Wenn auch der Freundeskreis ihr in den bangen Wochen der Ungewißheit um Leben und Schicksal ihres Mannes tröstend und beratend zur Seite stand, so war doch immer Theo der nächste, dem sich die Gemütsbewegungen der Mutter mitteilten und mit dem sie manche Probleme wirtschaftlicher Art als erstem besprach. Hatte sich bereits Klein-Friedels Sorge in dem Jammerruf bekundet: „Nun müssen wir alle verhungern“!, so mußten in der Tat ernste Konsequenzen ins Auge gefaßt und Überlegungen angestellt werden, wie sich der Lebensbedarf auf ein Minimum reduzieren ließe, insbesondere die Erziehungskosten der Kinder. Damit wurde für den Untersekundaner Theo aus der Neigung zum Beruf des Theologen unter dem Druck der Verhältnisse ein fester Entschluß. Die Tatsache nämlich, daß bei Aufnahme in das theologische Seminar der französischen Kolonie alle Ausgaben für den Schüler mit Ausnahme von Kleidung und neuer Wäsche der Anstalt zur Last fielen oder von ihr gestundet wurden, muß sich für das Haushaltsbudget der Familie Fontane derart positiv dargestellt haben, daß der Dichter nach glücklicher Heimkehr aus der Gefangenschaft die Aufnahme seines Sohnes Theo für den Herbst 1871 in das Seminar beantragte. Wie der davon Betroffene darüber schreibt, war dies für seine weitere Entwicklung ein folgenschwerer Schritt, unabhängig davon, ob sich seine theologischen Bestrebungen erfüllen würden oder nicht. In der Tat verließ der gerade 15jährige Theo mit dem Übertritt in das Seminar für immer die Nestwärme des Elternhauses. Er hat sich zwar über die Beendigung der Schulzeit hinaus, während des Studiums und der Gerichtsreferendarzeit nahezu ständig in Berlin aufgehalten, konnte aber aus Platzmangel nicht mehr bei den Eltern wohnen. Im Gegensatz zu seinem Bruder George, der als Untersekundaner auf dem Gymnasium versagte, die Offizierslaufbahn einschlug und seinen Eltern wegen seiner „ungeregelten Finanzwirtschaft“ jahrelang Sorgen bereitete, hatte Theo gar nichts von der in der Familie gefürchteten leichtsinnigen Art des Onkel August geerbt. Wie schon die gute Tante Merkel am Kind rühmend hervorhob, war er von Natur ein sparsamer Mensch, ein „Finanzgenie“, wie ihn seine Mutter gern zu nennen pflegte, dabei großzügig und fern von jeglicher Neigung zu Geiz. Er wußte sich mit Verstand auch den bescheidensten Verhältnissen anzupassen. Ob ihm das namentlich in jungen Jahren leicht gefallen ist, mag bezweifelt werden. Beurteilt er sich doch selbst als eine schwerlebigige Natur und ver-

gleich seine Wesensart mit einem dunkelgrundigen Teppich, in den nur sein ausgesprochener Sinn für Humor und alles Schöne ein Muster mit lichterem freundlichen Farben hineingewebt habe. Obgleich er sich schon als Kind — wie bereits erwähnt — nicht besonders von den Eltern geliebt und verstanden gefühlt hat, bewunderte und verehrte er seinerseits die Eltern und ihre Erziehung durch gutes Beispiel einer auf Liebe und Treue, auf Rechtsempfinden und Anstand sich gründenden Ehe.

Wird nun ein grade in den Entwicklungsjahren befindlicher junger Mensch dem toleranten Einfluß des Elternhauses weitgehend entzogen und einer strengen, oft auch kleinlichen Internatserziehung unterworfen, erscheint es begreiflich, daß sich in ihm Eigenschaften entfalten, die sicherlich veranlagt waren, aber unter den kritischen Augen der Eltern und Geschwister rechtzeitig gemildert und dann von diesen nicht als nur negativ empfunden worden wären. Man staunt, wie wenig offenbar die nächsten Familienangehörigen Theos großes Bedürfnis nach Liebe und Verständnis erkannten, wie wenig sie von seinem komplizierten Charakter ahnten, der aus einem besonderen Sinn für Gerechtigkeit allen Entscheidungen wägend und abwägend gegenüberstand. Der Vater erwähnt in seinen Briefen an Frau, Tochter und Freunde zwar immer wieder, daß Theo „das beste seiner Kinder wäre“, aber seine „Pappstoffeligkeit, Prinzipienreiterei, das Durchdrungensein von seinen guten Absichten, die Mischung aus Bescheidenheit und Selbstbewußtsein“ lehnt er ab. Das beweist eine gewisse Distanz der väterlichen Gefühle zu eben diesem Sohn, der ihm im Vergleich zu den drei andern Kindern die wenigsten Sorgen bereitet hatte — vielleicht zu wenige und deshalb nicht das psychologische Einfühlungsvermögen des Vaters entsprechend herausforderte.

Theo selbst meinte, 1871 den wichtigsten Wechsel in seinem Dasein vollzogen zu haben. Er wurde Schüler des Collège Royal Français und hat dort nach seiner Ansicht nachhaltigere Erfahrungen für sein Leben und dessen Gestaltung gewonnen, als ihm zur gleichen Zeit das theologische Seminar vermitteln konnte. Im französischen Gymnasium wurde der gesamte Unterricht mit Ausnahme der Fächer Deutsch, Religion und Hebräisch in französischer Sprache erteilt. Da seine Französisch-Kenntnisse aus dem Friedrich-Wilhelm-Gymnasium dafür als Vorbildung nicht ausreichten, mußte er zwar die Untersekunda wiederholen, war aber dann bis zum Abitur ein sehr guter Schüler und bestand als primus omnium. Die charakterliche Würdigung in seinem Abiturzeugnis soll nicht verschwiegen werden: „Er ist stets mit lobenswertem Eifer und großer Beharrlichkeit aller ihm obliegenden Pflichten nachgekommen. Die Reinheit und Lauterkeit seines sittlichen Wesens hat ihn seinen Lehrern und Mitschülern besonders lieb gemacht“. Theo war in der Familie Fontane der erste Abiturient, noch dazu Primus! Seine Eltern, die sich zu der Zeit in Wien aufhielten, brachten ihm von dort ein Paar rot-weiße Hosenträger mit, die ihm zwar gut gefielen. Als Reiseandenken und zugleich Anerkenntnis für das so gut bestandene Abitur fand er es aber etwas wenig, auch bei beschränkten Mitteln.

Nicht zufrieden war er in diesen Jahren mit seinem Status als theologischer Seminarist. Sein Hang zum theologischen Beruf entsprang neben einer

tiefen religiösen Veranlagung, zu der er sich sein Leben lang bekannte, auch der idealisierenden Verehrung für seinen Konfirmator. Dieser Pfarrer war zugleich Leiter des Seminars, dessen Hausgenosse Theo nunmehr wurde. Wie immer, wenn allzu menschliches Verhalten — aus der Nähe erlebt — schwere Enttäuschung über die bisher aus gebührender Entfernung bewunderte Idealfigur hervorruft, merkte auch der junge Theo bald, daß seine romantisch-ethische Vorstellung durch die im Seminar waltenden Umstände weder gefördert noch durch die Wirklichkeit für seine Wesensart ertragbar in Einklang zu bringen war. Außerdem plagten ihn zunehmend Bedenken, ob er selbst sich für den geistlichen Beruf eignen würde: rein äußerlich hielt er sein stimmliches Organ zum Predigen für zu wenig durchdringend. Schlimmer noch erschienen ihm mögliche Zweifel in Fragen des Glaubens, die er bei seiner unbedingten Aufrichtigkeit dann im seelsorgerischen Dienst an einer Gemeinde nicht verantworten zu können meinte. So gab er bereits nach zwei Jahren Seminaaraufenthalt bekannt, der er sich nicht der Theologie zu widmen vermöge. Es war daher eine Freundlichkeit der französischen Kolonie gegenüber dem Dichter Theodor Fontane, daß sein Sohn trotzdem weiterhin als Pensionär im Seminar Unterkunft und Verpflegung fand, denn in der inzwischen von den Eltern bezogenen Wohnung Potsdamer Straße 134 c wäre kein Platz mehr zum dauernden Aufenthalt des Sohnes gewesen. Allerdings mußte der Vater nunmehr dem Konsistorium die Kosten zurückerstatten. Der Betrag von 960,— M war für die beengten unsicheren Verhältnisse im Haus Fontane jedoch eine so große Summe, daß sich deren Rückzahlung bis zum Jahr 1889 hinauszog. Ab 1885, als Theo festbesoldeter Beamter wurde, hatte er zwar für den Vater die Tilgungsraten übernommen, ohne daß jedoch das Konsistorium den Dichter aus der selbstschuldnerischen Bürgschaft entließ. In seinem Bericht über „Theodor Fontanes Verhältnis zur französischen Kolonie in Berlin“ weist auch Jean de Pablo kritisch auf diese Tatsache hin.

Noch etwas anderes begann im Seminar und wurde erst viele Jahre später wirksam: Theo freundete sich dort mit dem Seminaristen und Theologie-Studenten Eugène Devaranne an, der später Pasteur an der Kloster-Paroisse wurde und 1898 dem Dichter das letzte Geleit auf dem französischen Friedhof an der Liesenstraße gab, obwohl der Pfarrer einer andern Paroisse eigentlich dafür zuständig gewesen wäre.

Den endgültigen Entscheid, welches Studium er nunmehr ergreifen sollte, hatte Theo bis nach dem Abitur hinausgeschoben. Seiner eigentlichen Veranlagung entsprechend und damit auch den Vorstellungen folgend, die seinerzeit seinen Vater als Schüler bewegten, hätte er gern Philosophie studiert mit dem Endziel: „Professor für Geschichte an einer Universität“. Da aber mit Sicherheit nicht aus allen Studenten Professoren werden, der Weg dorthin auf jeden Fall zeit- und geldraubend geworden wäre, ihm der Ausweg, als Lehrer am Gymnasium tätig zu sein, gar nicht zusagte und er sich für die Medizin untauglich hielt, schien ihm nur das juristische Studium geeignet. Eröffneten sich dabei nicht nur dem fertigen Juristen die mannigfaltigsten Berufsmöglichkeiten. Es würden sich auch noch einigermaßen

günstige Chancen aus dem Erlernten ergeben, falls aus schwerwiegenden Gründen das Studium nicht abgeschlossen werden könnte.

Die Wahl dieses Studienganges fand auch die Zustimmung der Eltern. Noch 1880 begründete der Dichter seine besondere Meinung darüber: „Theo ist ein lieber Kerl, ein wunderbarer Knopp. Ein Glück, daß er Jurist geworden ist, wohin alle diese Verschraubtheiten und Eigensinnigkeiten und Leblösigkeiten, die sich Recht oder Prinzip oder Consequenz nennen, wunderbar voll gehören“.

Vorerst stand aber für Vater und Sohn eine äußerst wichtige Frage im Vordergrund: womit ließ sich das Studium und das Leben des Studenten finanzieren? Der Dichter war bereit, wie in der Seminarzeit, weiterhin für Theos Kleidung und Wäsche zu zahlen, ferner übernahm er die Studiengebühren und stellte dem Sohn jederzeit den elterlichen Mittags- und Abendtisch frei. Aber für Wohnung mit Frühstück, Fachbücher und alle sonstigen Bedürfnisse hatte Theo selbst zu sorgen. Das bedeutete, daß nicht nur ein geeignetes Zimmer gefunden werden mußte, das preisgünstig war und nahe sowohl zur Universität wie zu den Fleischtöpfen des Elternhauses lag. Auch eine einträgliche Nebenbeschäftigung war zu suchen. Zwar hatte sich Theo bereits während der Schulzeit Taschengeld durch Nachhilfestunden verdient, mit 50 Pf pro Stunde wurden sie aber zu gering honoriert. Um ohne Gefährdung des Studiums und der dafür geforderten Zeit die notwendigen Mittel für den Lebensunterhalt zu sichern, mußten andere Erwerbsmöglichkeiten ausfindig gemacht werden. Zum Glück entdeckte er nicht nur schnell eine geeignete Unterkunft in der Nähe der Voßstraße, sondern er bekam durch seinen ehemaligen Klassenlehrer auch eine besser dotierte Nachhilfelehrerstelle vermittelt. Für wochentäglich 3 Unterrichtsstunden beim Sohn Georg in der Dorotheenstraße bot ihm der Geheime Kommerzienrat Herz monatlich 75,— M. Davon ließ sich neben allem andern auch das Mansardenzimmer mit Frühstück für 30,— M bezahlen, zumal Theo in die geräumige Stube bald einen Studienkollegen, seinen lebenslangen Freund Edwin Litty aufnahm, so daß sich die Mietkosten sogar noch halbierten. In dieser Behausung verbrachte er dann nicht nur seine geamte Studenten- sondern noch einen großen Teil seiner Referendarzeit. Offensichtlich nahm jedoch Theos Bude als festverfügbares Dauerlogis bei der Familie Fontane die Vorstellung einer Art Dependance zur eigenen Potsdamerstr.-Wohnung an, die bekanntlich gar nicht groß und höchstens Raum für ein Kind bot, aber schlecht für deren zwei, nämlich Mete und Friedel.

1882, als Theo bereits Kammergerichtsreferendar war, wurde ihm von den Eltern für mehrere Monate sein Bruder Friedel als Logiergast einquartiert. Friedel hatte die Schule verlassen und war Buchhändlerlehrling beim Verlag Langenscheidt geworden. Sein Dienst begann dort bereits um 7 Uhr, damit hätte er ab 6 Uhr früh Unruhe in das Leben der Eltern gebracht und eine Umwälzung des Haushalts und damit erhebliche Störung der Arbeitsruhe des Dichters verursacht. Auch Theo scheint als nunmehriger Quartiergeber durch das frühe Aufstehen des Bruders erheblich tangiert worden zu sein, mehr aber wohl noch durch dessen häufiges Heimkommen erst

nach Mitternacht. Es gab Ärger zwischen den Brüdern, zu dem auch noch die Eltern beitrugen, weil sie zwar Verständnis für Friedels Aushäusigkeit zeigten, Theo dagegen krassen Egoismus vorwarfen. Das Logierverhältnis wurde dann sehr plötzlich beendet, worüber der Dichter seiner verreisten Frau in einem Brief vom 24. 8. 1882 ohne nähere Angabe von Gründen berichtet. Man spürt aber seine Verstimmung über Theo auch noch aus den Briefen der nächsten Tage, wo er dessen „Verrantheit und Verschrobenheit“ moniert und dazu feststellt „er wäre nicht von einem Fehler und einer Dummheit zu überzeugen“. Auch Frau Emilie scheint diese Entrüstung über Theo geteilt zu haben.

Dadurch ist zwar die Haltung der beiden Parteien — Eltern + Friedel gegen Theo — in diesem Art Untermieterstreitfall bekannt geworden. Man möchte ihn objektiv betrachtet zu Theos Gunsten entscheiden, aber es bleibt ein Unbehagen, warum ausgerechnet diesem Sohn immer wieder die gleichen Fehler vorgeworfen werden, ohne daß die Eltern bei ihrer bekannten Einfühlungsgabe sich auch mal in Theos Lage versetzt und die Gründe überdacht hätten, die ihn zu einer bestimmten Haltung veranlaßten.

Auch aus späteren Jahren gibt es noch ein weiteres Beispiel, bei dem man das Urteil des Vaters über den Sohn als streng und humorlos bezeichnen möchte. Im Brief vom 27. 12. 1885 an seinen Freund Zöllner beklagt der Dichter einen faux pas, den Theo begangen hatte und steigert sich zu der Feststellung „Daß Theo zwar ein vorzüglicher Kerl, das beste seiner Kinder sei, dem es aber an Geschmack, Einsicht und Umblick gebricht. Für ihn als Vater läge die Sache so, daß jedes Mitgefühl, das einzige, was er sonst wohl statt Liebe leiste, in Ärger und Mißstimmung unterginge“.

Man wird mit Staunen aus den Aufzeichnungen des Sohnes erfahren, was eigentlich vorgefallen war: Theo hatte zu Weihnachten aus Münster, wo er inzwischen als Intendantur-Assessor tätig war, die Eltern besucht, um auch an der Verlobung seines Bruders George mit Martha Robert teilzunehmen. Am Vormittag dieser Familienfeier begegnete er im Hause Zöllner der Tochter Anna, mit der ihn schon lange eine gute Freundschaft verband. Er war nach der tristen Zeit in Münster, die gar keine Möglichkeit zu gesellschaftlichem Umgang geboten hatte, so entzückt vom Anblick seiner Jugendfreundin, daß er sie spontan fragte: „Was würdest Du dazu sagen, wenn wir bei Roberts Doppelverlobung feiern würden?“. Der Korb, den ihm das junge Mädchen auf diesen Antrag gab — entweder war sie schon gebunden oder sie fühlte sich bereits krank, denn sie starb etwa ein Jahr später — hat Theo im Augenblick zwar geschmerzt, er empfand ihn aber nicht als kränkend. Seine Freunde, Studiengefährten, Kollegen, Vorgesetzte wie Untergebene haben offensichtlich keinen Anstoß daran genommen, daß sich — wie der Vater 1887 erneut kritisiert „Tugend, Philistertum und Forscheté in ihm bekämpfen“ — sondern sie haben ihm lebenslange Freundschaft und Wertschätzung bewahrt. Sein Fleiß, seine Korrektheit, sein ausgeprägter Gerechtigkeitssinn und sein Humor haben zusammen mit seinem verbindlichen Wesen ihm Anerkennung und Achtung verschafft und waren Anlaß auch für alle beruflichen Erfolge.

Sein juristisches Studium bewältigte Theo ohne Schwierigkeiten und Verzögerung. Die Nebenbeschäftigung im Hause Herz erweiterte sich von der des Nachhilfelehrers zum Hauslehrer mit entsprechend höherer Bezahlung, so daß er an den freien Abenden mit seinen Kommilitonen ein zwar bescheidenes, aber sorgloses Dasein genießen konnte. In dieser Zeit entwickelte er auch noch ein besonderes Talent im Skatspielen, ein Vergnügen, zu dem er mit seinen drei Studienfreunden Edwin Litty, Paul Lachmann und Paul Meyer noch in hohem Alter wöchentlich zusammentraf. Von diesen Freunden ist der spätere Justizrat Meyer auch für die Fontane-Forschung eine bekannte Persönlichkeit geworden. Er war nicht nur Mitinitiator der „Zwanglosen“, zu deren Gründungsmitgliedern selbstverständlich auch Litty und Theo – nicht aber Friedel – gehörten. Den verehrten Dichter ernannte man später zum „Ehren-Zwanglosen“. Paul Meyer wurde schließlich der juristische Berater des alten Theodor Fontane und stand ihm bekanntlich auch bei der Abfassung und Hinterlegung des Testaments 1892 bei Gericht zur Seite. Ganz besonders schätzte der Dichter auch die Schwester Marie, verheiratete Sternheim.

Nach der im Dezember 1878 erfolgreich abgelegten 1. juristischen Staatsprüfung, dem Referendarexamen, sah sich Theo wiederum besonderen wirtschaftlichen Problemen gegenüber. Wie sollte er seine weitere Ausbildung zum Assessor finanzieren? Die ersten Monate der Referendarzeit mußten nämlich am Amtsgericht einer ländlichen Kleinstadt abgeleistet werden, wo es voraussichtlich keine Möglichkeit zur Erteilung von Privatstunden gab, soweit dies nicht überhaupt aus Gründen der beruflichen Reputation unerwünscht war.

Die bescheidenen Rücklagen aus seiner Tätigkeit im Hause Herz hatte Theo seiner Mutter in Aufbewahrung gegeben. Sie bedeuteten für Frau Emilie eine Art Notgroschen, denn die wirtschaftlichen Verhältnisse im Haus des Dichters Fontane waren nach wie vor unsicher und schwankend abhängig von seinem schriftstellerischen Erfolg.

In dieser Zeit der Überlegung, was nun nach dem Examen geschehen sollte, besuchte Hermann Scherz aus Kränzlin bei Neuruppin seinen Jugendfreund Theodor in der Potsdamer Straße. Dabei erfuhr er auch von Theos Sorgen und stellte ihm für die nächsten Jahre einen festen Zuchuß bereit, bis dieser festbesoldeter Beamter sei oder sonst in auskömmlichen Verhältnissen leben würde. Dank solcher außergewöhnlichen Hilfsbereitschaft dieses väterlichen Freundes konnte Theo sich nunmehr beim Kammergericht um Zuteilung einer Referendarstelle bewerben. Zusammen mit seinem Studienfreund Paul Lachmann – übrigens einem Schwager von Max Liebermann – wurde er vom Januar bis August 1879 nach Eberswalde versetzt und verlebte dort eine unbeschwerete Zeit. Der Erfahrungsaustausch mit bereits arrivierten juristischen Kollegen veranlaßten Theo und Lachmann, sich nach Beendigung des Eberswalder Auftrags als Einjährig-Freiwillige zum Militär zu melden, da ein späterer Zeitpunkt für diesen Dienst sich wahrscheinlich ungünstig auf die Vorbereitung zum Assessor-Examen auswirken würde. Theo absolvierte dieses militärische Jahr beim Kaiser-Franz-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2 pflichtgemäß und beendete es als Unteroffizier.

Nach weiteren Übungen bei der Truppe wurde er 1881 Reserveoffizier. Bestimmt konnte er sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorstellen, daß er rund 25 Jahre später ebenfalls in Uniform, aber im Rang eines Oberst Dienst tun würde.

Wie immer waren es finanzielle Gründe, die Theo nach neuen, wirtschaftlich abgesicherten Ufern suchen ließen. Er war jetzt Referendar am Kammergericht in Berlin, jedoch ohne Einkommen daraus. Das Beispiel seines Freundes Litty wies ihm neue Möglichkeiten. Dieser hatte seinerzeit beim ersten Anlauf des Referendar-Examen nicht bestanden und sah nun wohl der Hürde zum Assessor, bei der mangels freier Planstellen noch viel strenger gesiebt wurde, mit Bangigkeit entgegen. Außerdem war er verlobt und der Wunsch, schneller zu einer gesicherten Existenz zu kommen, lag demnach nahe. Zudem kannte sein Vater als Heereszahlmeister die günstigen Möglichkeiten, die sich für einen Gerichtsreferendar bei Übertritt zur Heeres-Intendantur boten. Edwin Litty sagte also der Justiz Valet und meldete sich bei der Heeresverwaltung des Kriegsministeriums an. Daß bei dieser Behörde später auf tüchtige Leute zahlreiche offene Assessorstellen warteten und daß ihnen auch während der Referendarzeit für gute Leistungen Sondervergütungen zustehen würden, berichtete Litty natürlich sofort seinem Freund Theo. Nun hatte dieser zwar keine sonderlichen Examenssorgen, auch keine Braut, aber er war mittellos.

Dieser deprimierende Zustand zog sich nun schon über die Jugend- und Studentenjahre bei allem Talent zur Sparsamkeit hin, der Weg zum gut verdienenden Juristen war noch lang und mit Unsicherheiten gepflastert schon wegen der labilen väterlichen Gesundheit und der davon abhängigen Schaffenskraft. So kam auch Theo zu dem Entschluß, sich dem Intendanturwesen und damit dem Status eines Heeresbeamten „auszuliefern“. Dieser Entscheid war für ihn bestimmt bedeutsamer als einstmals der, theologischer Seminarist zu werden. Nun gab es kein Zurück, es galt mit den Gegebenheiten fertig zu werden, ob sie einem nun lagen oder nicht, wenn man beruflich vorankommen wollte. Das Wesen der Heeres-Intendantur stellte völlig andere Aufgaben. Für einen Juristen war es Neuland in jedem Fall, für Theo insbesondere der Umgang mit trockenen Zahlen oft eine Strafe. Es scheint aber, daß ihm sein Schachspieltalent und die Gabe, logisch zu denken, erfolgreich geholfen haben, in seinem Aufgabenbereich schnellere Verfahrensformen zu entwickeln und den ärgsten Bürokratismus zu überwinden. In einer Zeit, wo Dienstreisen teilweise noch zu Pferd gemacht werden mußten, wo das Telephon erst spät und dann nur bei den höchsten Ämtern Verwendung fand, war man von dem heutigen Begriff der Logistik noch um Generationen entfernt. So erscheint es überflüssig, auf die von ihm in epischer Breite geschilderten Erlebnisse bei der Heeres-Intendantur einzugehen. Die Erfahrungen allerdings, welche dabei oft mit Enttäuschungen durchsetzt waren — weil Heeresbeamte gern in Augen von Truppenoffizieren als weniger geachtet galten und entsprechend behandelt wurden — die Theo sammeln und auswerten konnte, befähigten ihn, auf der sogenannten Karriereleiter ganz nach oben zu steigen. Dabei war er überhaupt kein Erfolgstyp und verzichtete z. B. mit Bedacht auf Orden, wenn

diese nicht für Leistungen sondern etwa für die Teilnahme an einer Audienz bei Fürstlichkeiten oder gar nur durch Abgabe von Visitenkarten verliehen wurden. Trotzdem enthielt seine Ordensschnalle am Ende seiner Laufbahn viele ehrenvolle Auszeichnungen. Er war genau der Sohn seines Vaters, der es wie dieser vermied, sich in den Vordergrund zu spielen. Im Gegenteil stellte er sein Licht lieber unter den Scheffel als es leuchten zu lassen.

Bezeichnend dafür war auch sein Verhalten, als man 1885 das „Jubelfest des 200jährigen Edikts von Potsdam seitens der französischen Colonie in Berlin“ feierte. Diese war an den Dichter herangetreten mit der Bitte, dafür ein Festspiel zu schreiben. Theodor Fontane lehnte ab und verwies auf seinen Sohn Theo, dessen poetisches Talent für so etwas viel geeigneter wäre. So verfaßte der Dichter schließlich nur den Prolog, der Sohn von Münster aus das Festspiel. An den Vorbereitungen dazu konnte er deshalb nicht teilnehmen, auch nicht an der Generalprobe, blieb also den Mitwirkenden gänzlich unbekannt. Nur am Festtag war er anwesend und verweilte bescheiden an der Seite seines Vaters, als man ihn vergeblich zur Beifallsbekundung für den Autor auf die Bühne holen wollte.

Theos Talent, aus dem Stegreif entzückende Gelegenheitsgedichte konzipieren zu können, war in der Familie hochgeschätzt, wurde auch vom Vater gelobt und gelegentlich gern in Anspruch genommen. Es hat ihm gleichfalls im Freundes- und Bekanntenkreis zu großer Beliebtheit verholfen, möglicherweise sogar schneller als es sonst üblich war, zum Stand als Bräutigam. Er hatte Martha Soldmann, Tochter des dortigen Oberpostdirektors, während der im strengen Münster nur kurzen winterlichen Ballsaison kennen gelernt und sofort ins Herz geschlossen. Seinen Gefühlen gab er vielfältig in Versen Ausdruck und erwarb damit Zuneigung, die schon im März 1886 zur Verlobung und im Oktober zu einer fast 47 Jahre währenden glücklichen Ehe führte. Die Liebe der beiden Partner zu einander überwand alle charakterlichen Gegensätze. Theo mit seiner komplizierten und sensiblen Art mag es der mehr nüchtern denkenden und praktisch handelnden Martha oft nicht leicht gemacht haben, seinen Gedankengängen zu folgen. Vor allem in den späten Jahren seiner langen, von zeitweisen Depressionszuständen begleiteten Krankheit half ihm ihr energisches unsentimentales Wesen immer wieder, Stimmungstiefs zu überwinden, zumal sie über einen großen Charme verfügte, der nach Ansicht des Ehemannes allerdings viel Liebenswürdigkeit, aber nicht unbedingt Herzenswärme ausstrahlte.

Über die Frauen seiner drei Söhne hat sich Theodor Fontane in seinen Briefen recht kritisch geäußert. Sie bestanden weder irgendeinen Vergleich zu Mete, noch lagen sie ihm im Grunde. Daher wiegt das Lob umso schwerer, das er Martha Soldmann zollte, sie wüßte ihren Theo geschickt zu behandeln. Das Verhältnis zum Schwiegervater blieb unpersönlich. Daran änderte sich auch nichts nach der Geburt der drei Kinder: Otto 1887, Gertrud 1889 einen Tag vor dem 70. Geburtstag des Dichters — und Martha 1896. Die Enkelkinder waren noch zu klein, um das besondere Interesse eines dem alltäglichen Nachdenken über kindliches Verhalten enthobenen Großvaters hervorzurufen, der noch dazu völlig von seiner schriftstelle-

rischen Tätigkeit in Anspruch genommen war. Meine Mutter Gertrud erinnerte sich nur daran, daß man beim Besuch bei den Großeltern immer ganz leise ein mußte, weil Großvater im Nebenzimmer dichtete.

Obwohl Theo mit seiner Familie zu Lebzeiten des Dichters zweimal für mehrere Jahre nach Berlin ins Kriegsministerium versetzt wurde, blieben die Eltern bei ihrer Zurückhaltung. Wie Theo formuliert: „fehlte vom Elternhaus leider die echte Zuneigung und seelische Sympathie, die sonst über weit größere Differenzen in Charakter und Anschauungen hinwegzuhelfen vermögen, als in seinem Fall tatsächlich vorlagen“. Trotzdem nachweislich der Vater den erfolgreichen beruflichen Werdegang des Sohnes mit Stolz verfolgte, kurz vor seinem Tod von Theos Beförderung zum Vortragenden Rat und von der zum Jahresende 1898 bevorstehenden Versetzung als Korpsintendant nach Kassel erfuhr, blieb er bei seiner Meinung über den Sohn „als Programm-Mensch und konventionell abgestempelter Prinzipienreiter“. Dabei müssen Vater und Sohn nicht nur äußerlich sondern auch im Wesen viele Gemeinsamkeiten gehabt haben. Für die äußerliche Ähnlichkeit spricht, daß Theo den beiden Bildhauern der Denkmäler in Neuruppin und Berlin Modell gestanden hat. Auf die innere beziehen sich Zeilen, die Theos Mutter an den Sohn richtete, nachdem sie im April 1899, also nach dem Tod des Dichters, einige Tage zusammen in Karlsbad verbracht hatten. „Ich danke Dir für diese Zeit, in der ich durch den täglichen Verkehr Dich so kennen gelernt habe, wie Du eigentlich bist. Von Deinem Wesen hatte ich mir bisher kein richtiges Bild machen können und verstehe jetzt, ja erkenne aus anderm Gesichtswinkel als berechtigt an, was mir manchmal bei Dir unbegreiflich vorgekommen ist. Zu meiner Freude habe ich sogar feststellen dürfen, daß Du in mancher Hinsicht Deinem Vater in Wesen, Empfindungen und Anschauungen viel ähnlicher bist als ich es je für möglich gehalten habe“. — Eine späte Einsicht über einen Sohn, der das Elternhaus zu bald verlassen mußte. Henriette v. Merckel hatte die gleiche Beobachtung schon am damals Vierzehnjährigen gemacht.

Theos berufliche Laufbahn brachte ihm den Titel „Wirklicher Geheimer Kriegsrat und Vortragender Rat im Kriegsministerium“. Mit weiterer Beförderung war er zur Exzellenz vorgesehen, als Krankheit dieser Aussicht ein vorzeitiges Ende bereitete. Ein tragisches Zufallsgeschehen führte zu jahrelangem Leiden. Theo und Frau Martha waren passionierte Wanderer. Anfänglich wollten sie auf diese auch pekuniär probate Weise die Umgebung ihrer verschiedenen Garnisonsstädte und weiterhin die landschaftlich reizvollen Gegenden des Armee-Bereichs kennen lernen. Dabei haben sie erstaunlich viel von der Schönheit Deutschlands wandernd erlebt. Später, als sie ihre Reisen mit der Eisenbahn auf Österreich, die Schweiz und Italien ausdehnten, machten sie unter oft schwierigen, manchmal auch primitiven Bedingungen respektable Hochgebirgswanderungen. Auf einer dieser Touren, diesmal allein, erlitt Theo 1909 in den Dolomiten einen schweren Kreislaufkollaps. Es war nahezu ein Wunder, daß er gerettet wurde. Aber wozu? — das hat er sich in den folgenden langen Krankheitsjahren immer wieder gefragt. Er hat die näheren Umstände des Unfalls

und auch die sich in der Folgezeit einstellenden Symptome so präzise geschildert, daß sich im Nachhinein als Diagnose der Verdacht auf eine schwere Stoffwechselstörung im Sinne einer Schilddrüsenerkrankung stellen läßt. Dem medizinischen Wissensstand der damaligen Zeit waren gezielte Behandlung und damit Heilungsmöglichkeiten dieser Krankheit nicht näher bekannt. Erst Jahrzehnte später gelang dies der Forschung. So konnte das vielfältige Bemühen namhafter Ärzte Theo nicht Gesundheit, höchstens zeitweilige Besserung bringen. Wegen häufigem Klinikaufenthalt erbat er 1912 seine vorzeitige Pensionierung, ließ sich aber mit Beginn des 1. Weltkriegs reaktivieren und war schließlich als Feldintendant in Brüssel noch an verantwortungsvoller Stelle tätig.

Im Herbst 1917 trat er mit 61 Jahren in den wohlverdienten, aber ungeliebten Ruhestand, denn Zeit zum Grübeln verschlechterte sein Befinden. So sah er neben der Betreuung des geistigen Nachlasses seines Vaters, die er zusammen mit Bruder Friedel besorgte, auch eine Aufgabe darin, seine Lebenserinnerungen niederzuschreiben. Mit vielen Trägern bekannter Namen seiner Zeit war er beruflich und privat in Berührung gekommen, die er in seinen Aufzeichnungen erwähnt – sie sind heute weitgehend in Vergessenheit geraten.

Theo starb am 16. Mai 1933 in Berlin, seine Frau folgte ihm ein Jahr darauf. Meine Betrachtungen über den Großvater möchte ich mit einem persönlichen Erlebnis beschließen. Es bietet in gewissem Sinn das Gegenstück zu dem, was Justizrat Paul Meyer über die Hinterlegung des Testaments 1892 beim Amtsgericht berichtet, als niemand dort den Dichter erkannte. Etwa 1923 begleite ich meinen Großvater auf eine Behörde, wo er seinen Ausweis vorlegen mußte. Der Schalterbeamte studierte das Dokument, stutzte, sah ihn an und fragte fast ehrfürchtig: „Der berühmte Dichter Theodor Fontane?“ „Ach nein“ antwortete mein Großvater, „nur sein ganz unbedeutender Sohn“.

War er wirklich so unbedeutend?

Aufruf zur Diskussion

Die „Fontane-Blätter“ fordern zur Diskussion auf in einer neuen Spalte für die Werkinterpretation.

Der folgende Aufsatz von Klaus Globig scheint uns durch Eigenart und Umfang, nicht zuletzt auch wegen seines Gegenstandes, gemeinsamer Mühe wert – wobei produktiver Widerspruch zu Sache und Methode dem Ziel der Bereicherung unseres Wissens dienen soll.

Der Verfasser hat sein ausdrückliches Einverständnis zu diesem Vorgehen erklärt.

Fügen Sie Ihrer Zuschrift bitte weitere aus Ihrer Sicht lohnende Themen an.

Das Redaktionskollegium

Klaus Globig (Mainz)

Theodor Fontane „Grete Minde“: Psychologische Studie, Ausdruck des Historismus oder sozialpolitischer Appell?

Wenn Fontanes Stellung zu den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit, insbesondere zu den gesellschaftlich relevanten Klassen, Adel, Bürgertum und Arbeiterschaft, untersucht wird, so werden in erster Linie seine zeitgenössischen Novellen und Romane, hauptsächlich „Frau Jenny Treibel“, „Irrungen, Wirrungen“ und der „Stechlin“, daneben auch die späten brieflichen Äußerungen als Untersuchungsmaterial herangezogen.¹

Seine historischen Novellen haben in dieser Beziehung weniger Beachtung gefunden, und insbesondere „Grete Minde“ wurde (nicht nur bezüglich dieser Frage) von den Literaturwissenschaftlern stiefmütterlich behandelt. „Grete Minde“ wird häufig als nur „chronikalische Novelle“, aus dem Interessenkreis der „Wanderungen“ heraus entstanden, mißverstanden.²

Selbst in dem umfangreichen Werk Walter Müller-Seidels über Fontane mit dem Untertitel „Soziale Romankunst in Deutschland“³ wird „Grete Minde“ — übrigens im Unterschied zu der fast gleichzeitig entstandenen Novelle „Schach von Wuthenow“ — nur als Ausdruck des Historismus des 19. Jahrhunderts angesehen.⁴

Diese Geschichte über die Entwicklung eines Tangermünder Patrizierkindes, das aus seinen gesellschaftlichen Bindungen herausfällt und „frei“, auch frei vom väterlichen Erbe, umherzieht, bis es sein Erbe zurückfordert, abgewiesen wird und aus „Haß und Liebe“⁵ beziehungsweise „Trotz“⁶ seine Heimatstadt zerstört, hat in letzter Zeit durch die adäquate Verfilmung Heide Genées zwar Aufmerksamkeit gefunden, in welcher Weise das soziale Anliegen des Autors in seiner Zeit in dieser Novelle Ausdruck gefunden hat, wurde jedoch nicht herausgearbeitet.

Die These, zu der im folgenden hingeführt werden soll, ist, daß Fontane neben der psychologischen Studie mit „Grete Minde“ einen Appell an seine Zeitgenossen beabsichtigt hat, der gerichtet ist auf die Versöhnung der Klassen, auf sozialpolitische Integration der Arbeiterschaft durch Gewährung von Teilhabe an den materiellen Erfolgen der Gesellschaft, und zwar sowohl aus humanitären Gründen wie aus Gründen der Selbsterhaltung der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit: ein Anliegen, das wir sozialreformerisch beziehungsweise sozialpolitisch nennen können⁷ und das seit etwa 1835 in dieser Form in Deutschland von Politikern verschiedenster Couleur⁸ vertreten wurde.

Fontane selbst hat in den erhaltenen Äußerungen zu „Grete Minde“, soweit ersichtlich, nur von seiner Absicht gesprochen, mit dieser Novelle eine „psychologische Aufgabe“ lösen zu wollen.⁹ Andererseits zeigen spätere Bemerkungen, daß er diese Novelle äußerst sorgfältig und genau erarbeitet hat und daß sie in jeder Hinsicht exakt durchdacht ist: „Daß dies ein Kunstwerk ist, eine Arbeit, an der ein talentvoller, in Kunst und **Leben** herangereifter Mann fünf Monate lang unter Dransetzung aller seiner Kraft tätig gewesen ist, davon ist nicht die Rede“.¹⁰ Die Betonung, daß Fontane diese

Novelle als ein „im Leben herangereifter Mann“ verfaßt hat, weist jedenfalls darauf hin, daß gesellschaftliche Bezüge, Resultate einer umfassenden Lebenserfahrung Fontanes, in diese Novelle eingeflossen sind.

Unmittelbare, in die Richtung einer sozialpolitischen Absicht zielende Selbstinterpretationen Fontanes existieren für diese Novelle nicht.

Fontane hat seine eigenen Werke jedoch selbst an keiner Stelle umfassend interpretiert: Er hat über verschiedene künstlerische Einzelfragen korrespondiert und diskutiert (so auch bei „Grete Minde“ über die Frage, ob Volkslieder in Novellen historisch getreu zitiert werden müssen), weitergehende umfassende Deutungen seiner Werke hat er sich versagt, seine Werke sollten für sich selbst sprechen. Die an den Beginn gestellte These ist also aus der historischen Entstehungssituation der Novelle, aus ihr selbst und aus ihrer Stellung im Gesamtwerk Fontanes heraus zu begründen.

Fontane faßte den Plan zu dieser Novelle vor dem Mai 1878.¹¹ Zwei Jahre vorher war er von der Stellung als ständiger Sekretär der Akademie der Künste in Berlin zurückgetreten, seit dieser Zeit lebte er als freier Schriftsteller, der durch den Bruch mit der Beamtenstellung ganz bewußt die Freiheit gewinnen wollte und gewann, sich kritisch und unbefangen mit den gesellschaftlichen und staatlichen Erscheinungen seiner Zeit auseinanderzusetzen.

Sein erster Roman, „Vor der Sturm“, war nahezu beendet, und Fontane plante zusammen mit „Schach von Wuthenow“ eine zweite historische Novelle, eben „Grete Minde“.¹²

Gerade zu dieser Zeit, am 11. Mai 1878, hatte der Schustergeselle Hoedel ein Attentat auf Kaiser Wilhelm I. verübt, am 24. 5. 1878 wurde das erste Reichsgesetz über das Verbot der Sozialdemokratie im Reich in den Reichstag eingebracht, am 2. 6. 1878 folgte das Attentat des Dr. Nobiling auf Wilhelm I., das dann im Oktober 1878 den Anlaß zur Verabschiedung des Sozialistengesetzes im Reichstag abgab.

Besonders das Attentat Nobilings hat auf Fontane starken Eindruck ausgeübt, er erwähnt dieses Ereignis in einer ganzen Anzahl seiner Briefe.

Fontane knüpfte an dieses Ereignis auch in seinen Briefen Betrachtungen über die Rolle der Arbeiterklasse beziehungsweise der Sozialdemokratie, wobei er der Macht dieser Klasse zukünftig große Wirkung zuschrieb, und er maß dieser Macht auch eine gewisse Legitimität bei: „Millionen von Arbeitern sind gerade so gescheit, so gebildet, so ehrenhaft wie Adel und Bürgerstand; vielfach sind sie ihnen überlegen... aber diese Leute sind uns vollkommen ebenbürtig, und deshalb ist ihnen weder der Beweis zu führen, daß es mit ihnen nichts sei, noch ist ihnen mit der Waffe in der Hand beizukommen. Sie vertreten nicht bloß Unordnung und Aufstand, sie vertreten auch Ideen, die zum Teil ihre Berechtigung haben und die man nicht totschiessen oder durch Einkerkung aus der Welt schaffen kann. Man muß sie geistig bekämpfen, und das ist, wie die Dinge liegen, sehr schwer.“¹³ Preußen hatte gerade das, nämlich die Unterdrückung der Arbeiterschaft mit gewaltsamen Mitteln, versucht: Ein Verbot der sozialistischen Partei existierte hier bereits seit dem Jahre 1876. Seit 1875, der Vereinigung

der „Eisenacher“ SDAP mit dem lassalleschen ADAV zur SAPD war der politische Einfluß der Sozialdemokratie immens gewachsen: 1877 hatte diese Partei in Deutschland etwa eine halbe Million Wähler, 1878 entfielen allein in Berlin etwa 51 000 Wählerstimmen auf die Sozialisten.

Auch auf andere Weise hatte die Arbeiterschaft Aufsehen erregt und ihre – zwar erst in den Anfängen stehende, aber unübersehbare – Macht demonstriert: Im Herbst 1871 streikten 8 000 Chemnitzer Metallarbeiter, im Sommer 1872 standen 20 000 Ruhrbergarbeiter im Ausstand, und die Beschäftigung Bismarcks sowie des Kaisers selbst ab etwa 1878 mit der sozialen Frage¹⁴ zeigen, welche Bedeutung auch die Spitze des Staates der Arbeiterfrage beimessen mußte.

Fontane hat diese Entwicklung sehr genau und kritisch verfolgt.

In dieser politisch aufgeregten Zeit des Jahres 1878 lag es nahe, auch künstlerisch auf die Herausforderungen zu reagieren, die die Gesellschaft bewegten. In dem ebenfalls im Jahr 1878 entstandenen Romanfragment „Allerlei Glück“, das das Leben einer zeitgenössischen Berliner Familie schildert, läßt Fontane die Figur, die am ehesten seine eigene Position verkörpert (Burke), deutlich Verständnis für diejenigen äußern, die das herrschende gesellschaftliche und staatliche System ablehnten: Wie es mehrere Wege zum Glück gebe, gebe es auch mehrere „Morale“, von denen keine Moral Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit erheben könne. Wenn er (Burke) auch keinem zur Auflehnung raten wolle, so beurteile er den, der sich gegen die herrschende Moral und Ordnung auflehne, nicht nach der herrschenden, für verbindlich gehaltenen Moral, sondern nach seinen (Burkes) eigenen, subjektiven Maßstäben für Gerechtigkeit und Moral.

Als Reaktion auf zeitgenössische politische Probleme ist die Novelle „Grete Mінде“ bislang noch nicht gewürdigt worden, obwohl dafür eine Reihe von unübersehbaren Hinweisen sprechen.

Fontane hat besonders der Stoff gereizt: „Es ist ein brillanter Stoff.“¹⁵ „Übrigens nichts spezifisch märkisches, trotzdem ich mir die Szenerie (Tangermünde etc.) der Lokaltöne halber, die so wichtig sind, zweimal angesehen habe.“¹⁶ „Ein brillanter historischer Stoff.“¹⁷

Der Vergleich des historischen Stoffs mit der Geschichte, die Fontane schrieb, zeigt charakteristische Änderungen, die allein in der in der Anfangsthese dargelegten Absicht des Autors begründet sein können. Das historische Vorbild, der historische Stoff (der von Amtsgerichtsrat Parisius einige Jahre nach dem Erscheinen der Novelle erforscht und niedergeschrieben wurde) unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von der Handlung, die Fontane entfaltet. Dies jedoch nicht etwa, weil Fontane die historischen Fakten nicht gekannt hätte: Seine Briefe zeigen vielmehr, daß er ausführliche historische Vorstudien getrieben hat. Städtebeschreibungen Tangermündes und Salzwedels sowie Wolbrücks „Geschichte der Altmark“ lagen ihm vor.¹⁸

Fontane nennt auch keine Jahreszahl, um die Zeit der Handlung seiner Novelle zu fixieren: Auch das deutet darauf hin, daß er zwar eine historische Novelle aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg schreiben wollte,

daß er jedoch nicht als „Geschichtsschreiber“ mißverstanden werden wollte. Dennoch läßt sich die Zeit der Handlung eindeutig fixieren: Der Kurfürst, der Tangermünde besucht, wird namentlich nicht benannt, das ihn charakterisierende Element, sein Übertritt vom Lutheranertum zum reformierten Glauben, macht ihn eindeutig identifizierbar. Es handelt sich dabei um Kurfürst Johann Sigismund, der im Jahre 1613 diesen Übertritt vollzog. Nicht der geschichtsschreiberischen Treue wegen erwähnt Fontane dieses Ereignis (der Besuch des Kurfürsten in Tangermünde läßt sich historisch nicht belegen), sondern dieser Kurfürst und sein Übertritt geben ihm Anlaß, sein Verständnis von Toleranz durch ein Beispiel aus der Vergangenheit des preußischen Monarchenhauses zu illustrieren.

Der große Brand, der den Stoff für die Novelle bildet, ereignete sich im Jahre 1617 in Tangermünde.

Aber auch der Fall, daß wandernde Puppenspieler das Rathaus in Brand setzten, beruht auf geschichtlicher Überlieferung: Dieses Ereignis datiert jedoch später, aus dem Jahre 1646.¹⁹

Schon aus dieser freien Kombination historischer Tatsachen läßt sich entnehmen, daß es Fontane nicht auf absolute historische Treue der Darstellung ankam, daß es sich hierbei nicht um eine „historisierende“, die Geschichte bloß verlebendigende, schriftstellerische Fleißarbeit handelt, sondern daß Fontane das historisch Nachweisbare nur als Rohstoff seinen eigenen Gestaltungswünschen unterordnete, um Eigenes auszudrücken.

Auch an anderen wichtigen Punkten sind Abweichungen von geschichtlich Überliefertem deutlich: Das Geschlecht von Minden war ein altes Tangermünder Patriziergeschlecht. Hans von Minden etwa, ein Begründer des Wohlstands der Familie, war Aufseher der kurfürstlichen Forsten der Gegend. Einer seiner Enkel, Peter von Minden, mußte wegen eines Tot-schlages die Stadt verlassen, heiratete ein armes Mädchen, das ihm eine Tochter gebar, und verstarb in der Fremde. Die Ehefrau kehrte mit dem Kind, Grete Minde, nach Tangermünde zurück, ihr Erbe zu fordern. Ihr Schwager, Heinrich von Minden, verweigerte dies. Der Rat der Stadt unterstützte zwar den Anspruch der Frau, konnte oder wollte ihr jedoch nicht wirksam helfen. Die Frau verließ die Stadt mit dem Schwur, sich an ihr zu rächen.

Die Tochter, Grete Minde, kehrte nach dem Tod ihrer Mutter wieder als Dienstmagd nach Tangermünde zurück und heiratete einen unsteten Soldaten namens Anton Meilahn. Im September 1617, als Grete Minde krank in Apenburg lag, brach das verheerende Feuer in Tangermünde aus.

Es stellte sich heraus, daß diesen Brand der Ehemann Grete Mindes gelegt hatte. Auf der Folter gestand er, und er beschuldigte gleichzeitig seine Frau, ihn zu dieser Tat bewogen zu haben. Ihre Schuld blieb umstritten, dennoch wurden beide grausam hingerichtet.

Soweit die den Quellen zu entnehmende Darstellung.

Fontane strafft nicht nur die Darstellung, indem er die zwei Generationen umfassende Geschichte der Deklassierung und des Untergangs der Nachkommen eines Patriziergeschlechts auf eine Generation kürzt: Wesentlich

anders ist insbesondere, daß bei ihm der Brand nicht von einem zweifelhaften, kriminellen Subjekt gelegt wird, wobei der Hintergrund der Enterbung und der Rache als Motiv nur mittelbar erscheint, sondern daß er die Tat als von der enterbten Grete Minde folgerichtig als schicksalhaft notwendig durchgeführt darstellt. Dabei ist bei Fontane nicht Entwurzelung und moralische Haltlosigkeit der Täterin die entscheidende Ursache des Verderbens, sondern diese liegt viel eher in der grausamen Habgier der Besitzenden, insbesondere des Stiefbruders, und in der Unfähigkeit des dem alten Recht verhafteten Rates, der Gerechtigkeit zum Durchbruch zu verhelfen.

Die Veränderung der historischen Konstellation verschiebt also die Gewichte wesentlich, sie ist auch mit Sicherheit nicht zufällig, wie bei den fontaneschen Romanen und Novellen nichts zufällig ist.

Auf die Absicht, mit der Novelle im Leser etwas zu bewirken, deutet ihre emotionale Tendenz, die stark darauf gerichtet ist, Verständnis für Grete Minde hervorzurufen, das Verhalten des Stiefbruders zu verurteilen, wobei appellartig dem Leser das Gefühl vermittelt wird, hier wurde falsch gehandelt, man hätte Grete Minde anders behandeln müssen, ihr Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen.

Gleichzeitig stellt Fontane aber klar, daß ein karitatives, almosenartiges Helfen erfolglos bleiben muß: Das Angebot der Domina, bei ihr im Kloster eine Heimstatt zu nehmen, wird von Grete Minde nicht angenommen, und zwar aus einer inneren Notwendigkeit heraus, die die Domina selbst auch erkennt; sie weiß, daß Grete Minde dieses Angebot nicht wahrnehmen wird. Diese Weigerung ist zum einen psychologisch erklärt, als Trotz, und als Ausdruck eines übersteigerten Gerechtigkeitsgefühls.

Andererseits ist die Atmosphäre des Klosters als so anziehend geschildert, daß die Motive des Trotzes und der Gerechtigkeitsliebe allein nicht ausreichen, um die Ablehnung zu begründen: Ein Element des beginnenden Wahnsinns bei Grete Minde muß auf der psychologischen Ebene dieses Verhalten zusätzlich begründen.

Wenn dieses Verhalten Grete Mindes jedoch stellvertretend für gesellschaftliche Reaktionen auf das Almosengeben steht, wenn es also aus dem individuellen Rahmen herausgehoben wird, gewinnt die Ablehnung an Plausibilität:

Wenn Grete Minde für die unterdrückten Klassen steht, die nicht durch karitative Maßnahmen befriedet werden können, die nur durch Gerechtigkeit, durch das Zuteilen dessen, was ihnen zusteht, daran gehindert werden können, die alten Gesellschaftsstrukturen gewaltsam zu zerstören, wird klar, daß das Ende in der Idylle des Klosters undenkbar ist.

Die Zerstörung der Stadt Tangermünde symbolisiert den gewaltsamen Umsturz der bestehenden Gesellschaft. Angelegt ist diese äußerste Konsequenz bereits zu Beginn der Novelle in der Zerstörung des Rathauses durch die Puppenspieler: Das jüngste Gericht bricht über die Stadt herein, gebracht durch die Puppenspieler, eine Gruppe von Personen, die von allen herkömmlichen gesellschaftlichen Bindungen frei ist, in dieser Gesellschaft keinen Platz mehr hat oder diesen noch nicht gefunden hat.

Auch andere Episoden in der Novelle gewinnen in dieser Sicht eine eigene Bedeutung: Die Solidarität der Puppenspieler mit Grete Minde ermöglicht ihr, ihrem Mann sowie dem Kind zeitweise das Überleben. Diese Solidarität führt jedoch nicht zur Lösung des Problems; dieser Weg, wonach die Erringung von Gerechtigkeit für die Unterdrückten nur das Ergebnis der Solidarität der Unterdrückten selbst sein könnte, ist der historische politische Weg der Parteien der Arbeiterbewegung gewesen, diese Sicht entspricht nicht der Position Fontanes. Er erwartet die Lösung vielmehr von den Herrschenden selbst, von ihrem Gerechtigkeitssinn und ihrer Einsicht.

Wie wenig optimistisch Fontane aber die Einsichtsfähigkeit der staatstragenden Kräfte einschätzt, zeigen verschiedene Momente der Novelle. Das Ende der Stadt Tangermünde selbst drückt diesen Pessimismus deutlich aus. Aber auch die doktrinäre Haltung des Geistlichen, der dem verstorbenen Valtin das Begräbnis verweigert, läßt diesen Pessimismus spüren.

Schließlich läßt Fontane auch anklingen, daß die bloße Einsicht in das, was gerecht ist, ohne Folgerungen daraus für das eigene Verhalten zu ziehen, gleichfalls nutzlos ist: Die Erkenntnis des Bürgermeisters, ein unbilliges, totes Recht anwenden zu müssen, ohne sich über diese toten Normen hinwegzusetzen, kann die Katastrophe nicht hindern.

Fontane verschleiert seine Einstellung durchaus nicht, um so unverständlicher ist, daß diese Aspekte bislang noch nicht gesehen wurden. Deutlich wird ausgesprochen, daß der Weg gewaltsamer Unterdrückung berechtigter Interessen nicht gangbar ist. Der auf dem Rathaus stehende Spruch wird in seiner wesentlichen Zeile: „Verlaß' dich nicht auf dein Gewalt“ an drei verschiedenen Stellen in den beiden letzten Kapiteln zitiert, wobei eine Steigerung durch Konzentrierung des insgesamt acht Zeilen umfassenden Spruchs auf zunächst vier Zeilen und dann auf den entscheidenden Vers allein erreicht wird.

Hier wird die generelle Kritik Fontanes an einer auf Gewalt, auf einer Position der Stärke beruhenden Haltung legitimen Ansprüchen anderer gegenüber mit Händen greifbar: eine Kritik, die in der historischen Situation des Jahres 1878 außerordentlich mutig war.

Schließlich sei noch angemerkt, daß das Verfahren, aktuelle Erscheinungen im Kleid historischer Ereignisse zu schildern und zu kritisieren, bei Fontane keineswegs einmalig ist. Dies wird bei „Schach von Wuthenow“ allgemein erkannt: Der unechte, falsche Ehrenkodex des preußischen Offizierskorps sollte hier gerade auch im wilhelminischen Kaiserreich angeprangert werden.

Fontane selbst hat bei einem anderen Projekt eines historischen Romans (dem Likedeeler-Stoff) die Absicht, aktuelle Erscheinungen mit dem historischen Stoff zu schildern, deutlich geäußert: „Der Stoff in seiner mittelalterlichen Seeromantik und sozialdemokratischen Modernität – ‚alles schon mal dagewesen‘ – reizt mich ungeheuer.“²⁰

Bei den Zeitgenossen fand „Grete Minde“ wenig Anklang. Wahrscheinlich liegt der Grund dafür in der nicht in die zur Entstehungszeit herrschende

Stimmung des Bürgertums passenden Aussage der Novelle: Die Gestalt Grete Mindes vermittelt ja zunächst Verständnis für einen Akt des „individuellen Terrors“, der aus gerechter Empörung über ungerechte Behandlung entstanden ist. Schon das mußte in einer Zeit auf die staatstragenden Kräfte provozierend wirken, in der zweimal kurz hintereinander ein Attentat auf das Staatsoberhaupt verübt worden war.

Der Appell zur Übung sozialer Gerechtigkeit war zwar weniger provozierend, vertraten diese Position doch immerhin beachtliche Kreise des Bürgertums (etwa der Kreis der sogenannten „Kathedersozialisten“ um Schmoller), doch war auch dies eine offiziell nur geduldete politische Position, die noch keinesfalls auf die Unterstützung einer großen Zahl der Angehörigen der „gebildeten Stände“, geschweige denn der Bourgeoisie, rechnen konnte. Diesen mußte vielmehr, soweit sie die Novelle nicht nur als unterhaltsame Geschichte auffaßten, ihre gesamte Tendenz widerstreben.

Gerade auch in „Grete Minde“ wird aber die Künstlerschaft Fontanes deutlich. In beispielhafter Weise entwickelt er einen historisch verbürgten Stoff folgerichtig, lebendig und formal überzeugend (die „Simplizitätssprache“, die hierbei häufig gerügt wurde, und die archaisierenden Wendungen tragen als legitime künstlerische Mittel nicht wenig zur Schaffung der Atmosphäre der Novelle bei). Die historische Konstellation der sozialen Kräfte der „erzählten Zeit“, der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg, wird dabei deutlich und adäquat dargestellt, gleichzeitig werden Parallelen zu der Situation der Erzählzeit, dem Jahre 1878, angelegt, ohne daß Fontane jemals plump mit dem Zeigefinger deutet noch aus der erzählten Zeit herausfällt. In dieser Novelle wird das verwirklicht, was als Anspruch an die künstlerische Gestaltung eines historischen Stoffes zu erheben ist: ohne Verbiegung der historischen Gestalten und Situationen den Zeitgenossen einen Spiegel vorzuhalten, der ihnen die eigenen Handlungen möglicherweise in einem deutlicheren Licht erscheinen läßt, ihnen auch für ihre eigene Zeit gültige Erkenntnisse vermittelt. Daß dieser Spiegel, gerade wenn es kein Zerrspiegel, sondern ein klarer und verzerrungsfreier Spiegel ist, nicht unbedingt geliebt wird, daß man lieber eine Verschleierung des eigenen Bildes als die unangenehme Realität sehen würde, ist verständlich und läßt auch verstehen, warum Fontane trotz der auch hier bewiesenen formalen Meisterschaft nicht den Erfolg erringen konnte, auf den er Anspruch gehabt hätte — diese Wahrheitsliebe bewirkt aber, daß das Werk Fontanes seine Bedeutung behalten wird und auch an Beachtung hinzugewonnen hat, seit auf Grund des Zeitabstandes die unangenehmen Wahrheiten weniger treffen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. etwa Mommsen, Katharina: Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann, Heidelberg 1973.
- 2 Vgl. Sieper, Clara: Der historische Roman und die historische Novelle bei Raabe und Fontane, Weimar 1930, S. 8.
- 3 Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975.
- 4 Auch Bosshart, Adelheid, in: Theodor Fontanes historische Romane, Winterthur 1957, S. 42 ff. sowie Ellinger, Edeltraud, in: Das Bild der bürgerlichen Gesellschaft bei Th. Fontane, Würzburg 1970, S. 89 ff., erwähnen keine anderen Gesichtspunkte.

- 5 Fontane an Clara Stockhausen v. 10. 9. 1878, zit. nach R. Brinkmann (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter: Dichter über ihre Dichtungen Bd. 12/II, Theodor Fontane, Teil I und II, München, 2. Aufl. 1977 (im folgd. zit. als Brinkmann 1977).
- 6 Fontane an Paul Lindau v. 6. 5. 1878, Brinkmann II, 1977, S. 244.
- 7 Vgl. Sombart, Werner: Die gewerbliche Arbeiterfrage, Berlin 1912, S. 37 f.
- 8 Vgl. Mohls, Robert: Nachteile, die vom fabrikmäßigen Industriebetrieb herrühren, Baaders, Franz von: Mißverhältnis des Proletairs zu den vermögensbesitzenden Klassen – beide Abhandlungen aus dem Jahre 1835, dann die Denkschriften Radowitzens vom Jahre 1848, die Schriften Lorenz von Steins, und – zeitgenössisch mit Fontane – die Initiativen Hermann Wagners, eines Kollegen Fontanes bei der Kreuzzeitung, sowie des „Vereins für Sozialpolitik“ und seiner Kathedersozialisten.
- 9 Brief an seine Frau vom 11. 8. 1878, Brinkmann II, 1977, S. 246.
- 10 Brief an seine Frau vom 11. 6. 1849, Brinkmann II, S. 250 f.
- 11 Brief an Paul Lindau vom 6. 5. 1878, Brinkmann II, S. 244.
- 12 Vgl. Brief an Wilhelm Hertz vom 9. 5. 1878, Brinkmann II, S. 211.
- 13 Brief an seine Frau vom 5. 6. 1878, zit. nach Fontanes Briefe in 2 Bänden, Berlin und Weimar 1968, Bd. 1, S. 451, ausgew. u. erl. v. G. Erler.
- 14 Vgl. die Thronreden vom Februar 1879 sowie vom 15. 2. 1881, Entwurf des Unfallversicherungsgesetzes aus dem Jahre 1881; vgl. Huber, E. R.: Deutsche Verfassungsgeschichte, S. 89, Bd. 4, Stuttgart 1968, S. 1191–1199.
- 15 Brief an Paul Lindau vom 23. 10. 1878, Brinkmann II, 1977, S. 247.
- 16 Brinkmann II, 1977, S. 247.
- 17 Brief an Wilhelm Hertz vom 10. 5. 1878, Brinkmann II, 1977, S. 245.
- 18 Brief an Holtze vom 15. 5. 1878, Brinkmann II, 1977, S. 245.
- 19 Diese Information sowie die im folgenden gegebene Darstellung der historisch belegbaren Geschichte Grete Mindes folgt dem Beitrag Ricarda Huchs „Tangermünde“, in: Im alten Reich, Lebensbilder deutscher Städte, Der Norden, Leipzig 1927.
- 20 Brief an Holtze vom 16. 3. 1895, Brinkmann II, 1977, S. 531.

Joachim Biener (Leipzig)

Zur Aneignung von Fontanes Epik durch Film und Fernsehen

Die großen kritisch-realistischen Romane des 19. Jahrhunderts, die Romane Stendhals und Balzacs, Tolstois und Dostojewskis oder Th. Manns „Buddenbrooks“ als überreifes Endprodukt dieser Entwicklung gehören zu den beliebtesten Grundlagen für Literaturverfilmungen. Der Roman des 19. Jahrhunderts scheint durch die Authentizität und Plastizität seiner Darstellung, durch die Genauigkeit seiner Milieu- und Seelenanalyse, durch den hohen Grad an Wirklichkeitsillusion gleichsam zum Film hinzustreben. Obgleich der Roman auch nach Entstehung des Films weiterlebt und sich weiterentwickelt, so hat er doch ideell-ästhetisch wesentlichen Anteil an der Vorbereitung der Filmkunst. Schriftsteller wie Thomas Mann und Arnold Zweig waren sich stets der Verwandtschaft zwischen Film und Epik bewußt. Thomas Mann schrieb 1954: „Übrigens ist, entgegen dem Augenschein, der Geist des Films mehr epischer als dramatischer Natur. Wenn er irgendworin dem Theater überlegen ist, so durch das erzählerische Detail, das er besser als jenes vor Augen zu führen vermag... Ich glaube nicht daran, daß ein guter Roman durch die Verfilmung notwendig in Grund und Boden verdorben werden muß. Dazu ist das Wesen des Films demjenigen der Erzählung zu verwandt. Er steht der Erzählung viel näher als dem Drama. Er ist geschauter Erzählung...“¹ Den Charakter des Films als Bilderzählung hat Arnold Zweig 1959 noch stärker betont: „Der Film,

der kinematographische Film ist im Grunde das wirkliche epische Theater. Es ist nämlich eine Kunstform, welche mit Bildern von photographierten Menschen erzählt, was sich zwischen ihnen abgespielt hat. Und dadurch, daß diese Menschen miteinander sprachlich fechten, ist das Dramatische in den Film so sehr hineingekommen, daß es Theoretiker gibt, die der Meinung sind, der Film sei eine Form des Dramas... der Film ist ein episches Dokument. Er erzählt mit den Bildern photographierter Menschen Ereignisse und Vorgänge, womöglich aus der Generation des Dichters gegriffen...“²

Die sowjetischen Regisseure S. Eisenstein, W. Pudowkin und M. Romm haben auf die plastisch-montagehaften Vorleistungen der Epik des 19. Jahrhunderts für die Herausbildung des realistischen Film hingewiesen. Eisenstein erläuterte an Ausschnitten aus „Anna Karenina“ und der „Kreutzeronate“ bildhafte Struktur und Komposition. Pudowkin, der Tolstoi als seinen Lieblingsschriftsteller betrachtete, würdigte die Plastizität der Tolstoischen Epik mit folgenden Worten: „Tolstoi ist für mich der einzige Schriftsteller, der die Wirklichkeit absolut identisch wiedergibt. Das von ihm gestaltete Leben empfinde ich als existent in allen seinen Formen, Farben und Tönen... Als ich die Gerichtsszene in dem Film ‚Die Mutter‘ gestalten wollte, überflog ich nochmals ‚Auferstehung‘, um das Gericht zu sehen, um zu begreifen, wie es ist.“³ Neben der Epik Tolstois ist vor allem das einfühlsame Theater K. Stanislawskis in die Filme Pudowkins und in die realistische Filmkunst überhaupt eingeflossen. Romm, der sich während der Arbeit an der Verfilmung von Maupassants Novelle „Fettklößchen“ der inneren Verwandtschaft von Film und Prosa bewußt wurde, bemerkt in seinem Aufsatz „Literatur und Film“, daß der gute Prosaist bildhaft schreibe und daß man überall in der Literatur auf Elemente filmischen Sehens stoße. Als Belege für den bildhaften und filmischen Charakter der guten Prosa führt er Ausschnitte aus erzählenden Werken Puschkins, Flauberts und Tolstois an.

Die kritisch-realistischen Romane des 19. Jahrhunderts sind für Drehbuchautoren und Filmregisseure vor allem wegen der Darstellung der dialektischen Einheit von Mensch und Umwelt, wegen der Lokalisierung der Gespräche und dank der Behandlung von Licht und Farbe fruchtbare Studienobjekte bzw. entgegenkommende Grundlagen für Szenarium und Drehbuch. Zu den beliebten Grundlagen von Literaturverfilmungen gehören offenbar auch die Romane Fontanes, wie die Kinoverfilmungen von „Effi Briest“ (1939, 1956 und 1974), von „Mathilde Möhring“ (1945) und „Frau Jenny Treibel“ (1951) vermuten lassen.

Zwischen Fontane und dem frühen Stummfilm mit seiner Turbulenz und Hektik gibt es notwendig keine Beziehungen. Es scheint kein Zufall zu sein, daß „Anna Karenina“ und nicht „Effi Briest“ stummfilmisch zum sensationell wirkenden Kurzfilm von 17 Minuten Dauer reduzierbar war. Zum einen ist der private Hauptkonflikt bei Tolstoi stärker zugespitzt, zum anderen war der russische Schriftsteller damals weltliterarisch bereits weithin bekannt. Der verinnerlichte Stummfilm der 20er Jahre hätte Fontane schon eher entsprechen können, allein seine Dialogkunst wäre mit

Untertiteln nicht erfaßbar gewesen und damit „das Eigentliche“ verlorengegangen. So kommt es zur Begegnung zwischen Fontane und Film erst im entwickelten Tonfilm der 30er und 50er Jahre und danach auf dem Bildschirm des Fernsehens. Welche Vorgaben brachte nun speziell Fontane für diese Synthesen mit? Die Ursachen für das Aufgreifen durch Tonfilm und Fernsehen liegen in Fontanes Ästhetik und Gestaltungsweise und im Inhalt seiner Romane. Signifikant für die filmischen Elemente in seiner Ästhetik sind seine Romandefinitionen: „Was soll ein Roman? Er soll uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Häßlichen, eine Geschichte erzählen, an die wir glauben. Er soll zu unserer Phantasie und unserem Herzen sprechen, Anregung geben, ohne aufzuregen; er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen, soll uns weinen und lachen, hoffen und fürchten, am Schluß aber empfinden lassen, teils unter lieben und angenehmen, teils unter charaktervollen und interessanten Menschen gelebt zu haben, deren Umgang uns schöne Stunden bereitet, uns förderte, klärte und belehrte.“⁴ „Aufgabe des modernen Romans scheint mir die zu sein, ein Leben, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen zu schildern, der ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens ist, das wir führen. Das wird der beste Roman sein, dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebens Epoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren... Also noch einmal: darauf kommt es an, daß wir in den Stunden, die wir einem Buche widmen, das Gefühl haben, unser wirkliches Leben fortzusetzen, und daß zwischen dem erlebten und erdichteten Leben kein Unterschied ist als der jener Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung und infolge davon jener Gefühlsintensität, die die verklärende Aufgabe der Kunst ist.“⁵

Welche realistisch-filmischen Prinzipien sind in diesen Definitionen antizipiert? Zunächst einmal das Prinzip des uns berührenden Lebensbildes. Fontane und vielen realistischen Filmen ist die Konzentration auf den repräsentativen zeitgenössischen Lebensausschnitt gemeinsam. Dieses Lebensbild wird von Fontane wie vom realistischen Film unmerklich stilisiert, unmerklich transformiert geliefert. Beim Film wird diese unmerkliche Stilisierung durch die Kameraeinstellung und durch den Schnitt erreicht, bei Fontane vor allem durch die Sprachgestaltung, über die Friedrich Spielhagen schrieb: „Zu den Errungenschaften der modernen Erzählungskunst gehört mit in erster Linie, daß man die Sprechweise der Personen möglichst der, welche sie im wirklichen Leben haben würden, anzunähern sucht. Ich kenne keinen modernen Erzähler, der es darin weiter gebracht hätte als Fontane. Nicht als ob er jedes Stammeln und Stottern der natürlichen Rede nachbildete, jeden lapsus linguae! Aber er gibt die Quintessenz der Alltagssprache, sie so unmerklich stilisierend, daß jeder Leser schwören möchte: so und nicht anders müssen diese Menschen bei der betreffenden Gelegenheit, in der betreffenden Stimmung gesprochen haben. Und je nach dem Stand seiner Bildung, der Veranlagung seines Charakters, der Besonderheit seines Temperaments spricht jeder seine besondere Sprache. So fein und so sicher nuanciert — aus dem Zusammen-

hange heraus würde man jede einzelne Person an ihrer Art, sich auszudrücken, erkennen. Den Ton selbst der Stimme glaubt man zu hören.“⁶ Was Spielhagen über Fontanes Sprache sagt, gilt für Fontanes Art der künstlerischen Verallgemeinerung überhaupt: unmerkliche Stilisierung von Sprache, Handeln und Menschenbild, so daß der Leser während der Lektüre das reale Leben fortzusetzen glaubt. Das ist die tiefste, natürlich auch unter dem Einfluß der naturalistischen Bewegung zustandgekommene Affinität zwischen Fontane und der Kunst des bewegten Bildes: Gestaltung des Lebens in den Proportionen des Lebens, Anschein höchster Authentizität mit evozierender poetischer Gewalt. Die evokative Kraft erwächst gleichermaßen aus Abbild und Umbildung der Realität im Kunstwerk. Fontane und realistische Filme wie die des italienischen Neorealismus gestalten den Alltagsausschnitt aus historischer Sicht. Fontane gelingt die historische Einordnung des Alltags vor allem durch die Gestaltung menschlich aufrichtiger Adliger, die in der Liebesbeziehung zu einfachen Menschen aus ihrer Kaste herauszustreben suchen, oder in der demokratischen Offenheit der Causerie. Der neorealistische Film zeigt den italienischen Alltag aus der Sicht antikapitalistischer plebejischer Solidarität. Die Eignung Fontanes für die Medien, für die populären Massenkünste, erwächst eben nicht nur aus Formalem, sondern auch aus Inhaltlichem, sie ergibt sich aus seiner gestalterischen wie aus seiner geistigen Modernität, ja sie wurzelt letztlich wohl in der andeutungsweisen, symbolischen Vorwegnahme der Epochenentscheidung gegen die ausbeutenden Klassen, für natürliches Menschentum und natürliche, menschengemäße gesellschaftliche Verhältnisse.

Die erste große Kinoverfilmung eines Fontaneschen Romans entstand nicht zufällig nach voller Entfaltung des Tonfilms und aus dem inneren Widerstand gegen das sog. 3. Reich als Erben der negativen preußischen Traditionen. Zu den wesentlichen Grundlagen des Films „Der Schritt vom Wege“ gehört weiter die intime Beziehung von Regisseur und Darstellern zum Theater. Spezielle Fundamente, die Gustaf Gründgens bei der Verfilmung von „Effi Briest“ zum Vorteil gereichten, waren seine Orientierung an klassischem und an kritischem Realismus überhaupt, an klassischem Maß und an klassischem Formbewußtsein und die Vertrautheit mit anderen kritisch-realistischen Adels- und Bourgeoisikritikern wie Balzac, Tolstoi und Proust. Über die Verfilmung von „Effi Briest“ durch Gustaf Gründgens in den Jahren 1938/1939 schreibt Curt Riess in seiner Gründgens-Biographie: „Unter allen Filmen, die GG machte, wurde eigentlich nur der ‚Effi-Briest‘-Film etwas wahrhaft Künstlerisches. Er wurde im Februar 1939 fertig... Überhaupt hielt sich das Drehbuch streng an den Roman. Fast alle Dialoge stammen von Fontane. Durch seine Regieführung machte GG das Versprechen wahr, daß nämlich die Hauptrolle in diesem Film die Mark Brandenburg im Frühling, Sommer, Herbst und Winter, mit ihren Gütern und kleinen Schlössern, ihren Menschen und Tieren spielen würde... Der Film wurde ein echtes Kammerspiel. Zum ersten und auch zum letzten Male gelang es Gründgens, in einem Film die Schauspieler so zu führen, wie er sie auf der Bühne führte, sacht und behutsam, ihnen immer wieder ihre innere und äußere Situation erklärend. Er hatte eine Engelsgeduld,

oft dauerte es Stunden, bis eine winzige Szene im Kasten war. Manchmal fotografierte er nur Bäume, Hecken oder Vögel, die am Himmel flogen, oder eine Wiese, auf der eigentlich gar nichts vorging. Und doch war dies alles Erzählung im höchsten Sinn. Es gab in diesem Film keinen Meter, der nicht unbedingt nötig gewesen wäre, der die Handlung nicht weitergeführt hätte. — Es war ein großer Film, und es war ein Film gegen die Zeit. In den Tagen der großen Worte, der täglichen Kriegsdrohungen Hitlers, der Fanfaren, der Flugzeuge am Himmel, der Hetzreden von Goebbels, der Versicherung von Göring, Kanonen seien wichtiger als Butter — in diese Zeit paßte der stille Fontane so ganz und gar nicht. Und wurde vielleicht dadurch zum Erfolg. Mit seinen leisen Gesten und leisen Worten übertönte er den hysterischer Lärm, der in Deutschland . . . ausgebrochen war. —

Ich weiß, daß GG, der Erfolg schätzte, gerade diesem Film mit einem gewissen Gleichmut gegenüberstand. Er hatte diesen Film machen wollen, ihn so machen wollen, wie er es nun getan hatte — und etwas anderes zählte für ihn nicht. — Als ich ihm etwa ein Jahr vor seinem Tode erzählte, daß ich den Film wiedergesehen hätte, wurde er nicht müde, sich von mir Einzelheiten berichten zu lassen. Und als ich ihm schließlich sagte: ‚Das ist doch wirklich ein herrlicher Film!‘, antwortete er leise: ‚Das sind herrliche Erinnerungen . . .‘⁷ Wenn auch Curt Riess in diesen Worten Fontane selbst etwas zu sehr verinnerlicht sieht, der Wertung des Films stimme ich nach wiederholter Begegnung voll zu. Im einzelnen sind in der Reminiszenz des Gründgens-Biographen folgende Grundzüge der ersten Verfilmung von „Effi Briest“ aufgehoben: 1. Das erfolgreiche Bemühen um objektive Literaturverfilmung. Werkgemäßheit offenbart sich in der wörtlichen Übernahme der Dialoge und in der filmischen Verstärkung von Fontanes Andeutungs- und Symbolstil. Ein visueller Höhepunkt ist die optische Gestaltung der inneren Beziehungen zwischen Effi und dem Element des Meeres. Die märkische Landschaft scheint über die konkreten Werkbeziehungen hinaus zum Sinnbild für durch die Nazis unzerstörbare deutsche Natur zu werden. 2. Die Durchkomponiertheit des Films. Der Streifen enthält gleichsam keine freie Note, wie Thomas Mann, einer der unmittelbaren Nachfahren Fontanes, eine seiner Anforderungen an Dichtung nannte. Die Details sind entweder handlungsmäßig oder symbolisch bedeutsam. Die gelegentliche Vereinigung von Rollen steht im Dienste von Konzentration und bedeutet keinen Verstoß gegen die Werkgemäßheit der Verfilmung.

3. Objektive Regie. Die aus der Opposition gegen Regiewillkür geborene Forderung des Theaterkritikers Herbert Ihering nach richtiger, dienender Regie hat Gustaf Gründgens praktisch und theoretisch⁸ beherzigt. Die Instrumente dazu waren neben der differenzierten, bisweilen allerdings etwas theatralisch starren Kamera Ewald Daubs vor allem die großen, von Ensemblegeist erfüllten Bühnendarsteller. „Der Schritt vom Wege“ ist ein Ensemble- und Schauspielerfilm. Eine immer wieder beglückend wirkende Verkörperung der Effi bietet Marianne Hoppe dank ihrer herben Schönheit, dank ihres künstlerischen Maßes und Takttes, dank ihres immensen mimischen und stimmlichen Ausdrucksreichtums, dank der erstaunlichen Vielfalt ihrer Töne. Ihr gelingt es sogar, kompliziertere,

literarisch wirkende Satzgebilde filmisch-natürlich aufzulösen. Besonders einprägsam wirken ferner Hans Leibelt als Wüllersdorf in seiner Verhaltenheit und Wirklichkeitsandacht, mit seiner leisen, modern-filmischen Sprechweise und Elisabeth Flickenschildt und Gisela von Collande als Tripelli bzw. als Dienstmädchen Johanna mit ihren lakonischen, präzisen Tönen. Fontane erfordert genau so wie Gerhart Hauptmann den „leuchtenden Seelenschauspieler“, wie Alfred Kerr den durch Otto Brahm geschaffenen Schauspielertyp nannte. Wenn er verfügbar ist und mitwirkt, wird Regiesubjektivismus von vornherein überflüssig, ist die Möglichkeit zur objektiven, dienenden Regie gegeben, zu der sich auch die Regisseure Jürgen Fehling, Heinz Hilpert und Walter Felsenstein leidenschaftlich bekannten.

Aus der Werktreue und aus der Theaternähe, speziell aus dem Respekt vor den Dialogen, erwachsen auch die filmischen Grenzen des „Schrittes vom Wege“. Die Gespräche wirken bisweilen doch zu literarisch, d. h. merkbar stilisiert. An den gebildeten Reden des von Max Gülstorff sonst so liebenswürdig verkörperten Alonzo Gieshübler wird dies offenbar. Unmerkliche Stilisierung in Literatur und Film ist eben doch ein Unterschied, den selbst der Schauspieler, dem Kunst zur zweiten Natur geworden ist, nicht immer aufzuheben vermag. Unmerkliche sprachliche Stilisierung in der Literatur kann auf der hochsensiblen, wirklichkeitsverwandten Leinwand leicht den Charakter merklicher Stilisierung annehmen. Symptomatisch dafür sind die letzten Worte Effis über Innstetten und der darum beim Remake von 1956/57 entbrannte Streit. Marianne Hoppe versteht es, die Worte: „... er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist“ mit der verinnerlichten Natürlichkeit der späten Effi überzeugend zu gestalten. Sie dehnt, zerlegt diese Periode und läßt die Worte schließlich tropfenweise niederfallen. Horst Budjuhn, der Drehbuchautor der zweiten Filmversion von „Effi Briest“ unter dem Titel „Rosen im Herbst“, glaubt den Dialog Fontanes entflechten und neu schaffen zu müssen. Die letzten Worte Effis hatte er so abgewandelt: „Im Grunde war er gut, nur ... er hatte die rechte Liebe nicht.“ Damit war die Musikalität aus den Originalworten entfernt. Ruth Leuwerick als Darstellerin der Effi, ursprünglich ganz auf die Originalworte eingestellt, erzwang dann für sich die Worte: „Denn er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel“, womit freilich die Grenze zum Sentimentalen überschritten war.⁹ Angesichts der Gefahr, daß selbst Fontanes natürliche Causerie von der Leinwand herab merkbar stilisiert und literarisch wirken kann, hat dann Rainer Werner Faßbinder in seiner Verfilmung von „Effi Briest“ Text und Bild getrennt und Bilder nach dem Texte Fontanes formiert, der durch einen unsichtbaren Erzähler und durch eingblendete Zwischentitel vermittelt wird. Diese interessante ästhetische Lösung scheint aber infolge der Notwendigkeit der Begrenzung von Textvermittlung und Photographie die Gefahr stummfilmverwandter geistiger Verarmung der literarischen Vorlage einzuschließen.¹⁰

Die Verfilmung von Effi „Briest“ durch das Fernsehen der DDR (1970) ist wie der Gründgens-Film um Objektivität bemüht. Sie erreicht die Werk-

gemäßheit auf mehr episierende Weise. Dabei werden die gesellschaftlichen Bezüge mit der Tendenz zum Typenhaften und Historisch-Illustrativen ausgespielt. Während Angelica Domröse eine sensible und vielschichtige Effi gibt, an der besonders die Frische des Naturkindes beeindruckt, und Walter Lendrich als Gieshübler und Lisa Macheiner als Ministersfrau zu überzeugen vermögen, wirken Horst Schulze als Innstetten, Gerhard Bienert als alter Briest und Inge Keller als Mutter starr und statisch, also letztlich auch theatralisch. Horst Schulze bleibt hinter seiner Verkörperung des Maklers Slift in Brechts „Heiliger Johanna der Schlachthöfe“ auf der Bühne des Dresdner Schauspielhauses klar zurück. Das Problem der filmischen Umsetzung der Fontane-Sprache ist bei Schulze, Bienert und Keller, die ihren Text deklamieren und nicht von innen her gestalten, nicht gelöst. Allerdings konnte im Film von 1939 auch Paul Bildt als alter Briest nicht überzeugen. Entweder lag es an der filmischen Monotonie und Überdeutlichkeit des literarischen sprachlichen Leitmotivs „Das ist ein weites Feld“ an sich, oder Bildt hat erst nach 1945 auf der Bühne des Deutschen Theaters und in DEFA-Filmen wie „Affaire Blum“ und „Der Rat der Götter“ seine realistische Leuchtkraft als Darsteller wiedergewonnen.

Wenn der „Schritt vom Wege“ bis heute die ästhetisch eindrucksvollste Verfilmung von „Effi Briest“ geblieben ist, dann liegt dies sicherlich am zwingenden gesellschaftlichen Impuls, an der versteckten Widerstandsabsicht und an der Vielzahl großer Menschendarsteller, die zum Teil noch aus dem realistischen Theater der Weimarer Republik hervorgegangen waren, echte Theaterkritik und nicht nur „Kunstabstrachtung“ erfahren hatten und die sich jetzt unter der Leitung von Gustaf Gründgens, der aus heutiger Sicht insgesamt einer der letzten am klassischen bürgerlichen Humanismus orientierten großen bürgerlichen Regisseure war, zusammenschlossen. „Der Schritt vom Wege“ ist Gründgens-Theater mit Hilfe des kritisch-realistischen Tonfilms und notwendigen inneren Widerstandes gegen den deutschen Faschismus. Humanistische bürgerliche Künstler, darunter die vom proletarisch-revolutionären Film herkommende Renée Stobrawa in der Rolle der Roswitha, die sonst zu Kompromissen und Anpassung gezwungen waren, haben sich hier weitgehend in ihrer eigentlichen künstlerischen Identität verwirklicht, was die rückblickende Bewertung durch Gründgens selbst eindringlich bestätigt. Dabei kam ihnen zugute, daß die antifeudale und antipreußische Tendenz auch manchem Nazi, der sich von den konservativen Junkern übersehen fühlte, willkommen war und daß in der Zeit vor Beginn des Zweiten Weltkrieges aus propagandistischen Gründen selbst das sog. 3. Reich bisweilen an seriösen künstlerischen Filmen interessiert war. Das Wort vom KZ auf Urlaub, das Heinz Hilpert im Hinblick auf die damalige Situation des Deutschen Theaters prägte, mag in freilich abgeschwächtem Sinne auch für den „Schritt vom Wege“ gelten, der zweifellos ein „Schritt vom Wege“ des unverbindlichen Unterhaltungsfilms bzw. des Propagandafilms war, den im Goebbels-Bereich verbreitetsten filmischen Varianten. „Der Schritt vom Wege“ ist in meinen Augen die bedeutendste Literaturverfilmung aus dieser Zeit¹¹, wenn nicht der bedeutendste Film aus dieser Zeit überhaupt.

Mit der Verfilmung von „Frau Jenny Treibel“ durch die DEFA (1951) unter dem Titel „Corinna Schmidt“ begann die filmische Fontane-Aneignung in der DDR. Unmittelbar vorangegangen war die meisterhafte filmische Umsetzung des „Untertan“ durch Wolfgang Staudte. Das Aufgreifen von „Frau Jenny Treibel“ entsprach sowohl der einsetzenden, von Georg Lukács inspirierten Fontane-Pflege wie dem Bestreben, sozial eindeutige realistische Literatur zur weiteren geschichtlichen Volksaufklärung ins Bild zu setzen. „Frau Jenny Treibel“ als sozial genau markierende Romankomödie empfahl sich da unter den Romanen Fontanes besonders nachdrücklich. Außerdem war sie eine ironisch-satirische Vorstufe zum gerade optisch umgesetzten „Untertan“ und garantierte Kontinuität. Allein Fontanes Roman war damals sozialhistorisch offenbar noch nicht informativ genug. So wurde er im Lichte der weiteren geschichtlichen Erfahrungen z. T. korrigiert bzw. weitergeführt. Die Korrektur betraf vor allem das Verhältnis Jenny Treibel – Corinna. Die Initiative der Handlung geht auf Corinna über. Sie ist es, die schließlich auf die Ehe mit Leopold verzichtet, auf der im Film Treibels bestehen zu müssen glauben, nachdem Vogelgang aus Rache an ihnen das Verlöbnis bereits bekannt gemacht hat und man eine erneute Blamage der Familie vermeiden muß. Die epische Weiterführung ergibt sich vor allem aus dem Anschluß Marcel Wedderkopps an die kämpfende Sozialdemokratie und aus dem Bekenntnis Corinnas zu ihm. An dieser Stelle kann man nicht umhin, die Bearbeitung von „Frau Jenny Treibel“ für die Bühne durch Claus Hammel (1963) einzubeziehen. Auch er mißtraut leider Handlung, Dialog und Figurencharakteristik bei Fontane und glaubt noch immer, soziologisieren zu müssen. Während der Film den Roman episodierend weiterdichtet, konzentriert ihn Hammel dramatisch. Während der Film Corinna zur großen Entwicklungsgestalt ausbaute, läßt Hammel sie zur kleinen Entwicklungsfigur werden. Erst relativiert er sie borniert-elitär bürgerlich, danach gibt er ihr doch noch die Möglichkeit zur Absage an die Treibels. Das Mittel dazu ist das neu eingeführte Dienstmädchen Luise, die Jenny zur Triebbefriedigung für Leopold ins Haus genommen hat, was dann auch wirklich zu „natürlichen Konsequenzen“ führt, um „Schach von Wuthenow“ zu zitieren. Corinna, selbst auf Leopold spekulierend, weist das Dienstmädchen zunächst zurück. Danach engagiert sie sich für es und entsagt der Treibelei.

Beide Möglichkeiten, die episch-soziale Erweiterung wie die dramatisch-soziale Inversion, haben ihre eigene Logik, sind auf ihre Weise folgerichtig und aussagekräftig. Die episch-soziale Weiterführung entspricht der weiteren historischen Entwicklung und dem Wesen des Films als primär epischer Gattung. Die dramatisch-schwankhafte Konzentration entspricht geistig der Weiterentwicklung des kritisch-realistischen Dramas um die Jahrhundertwende durch Frank Wedekind, Carl Sternheim, G. B. Shaw und Gabriela Zapolska („Die Moral der Frau Dulski“!!), das die sozialen Bezüge des Naturalismus nicht weiterführen konnte und sich auf die Enthüllung innerbürgerlicher Widersprüche und leicht realisierbare traditionelle Bühnenmöglichkeiten beschränkte. Dem Geiste Fontanes und zugleich den Bedürfnissen des sozialistischen Menschenbildes

entspricht nach meiner Ansicht nur die Filmversion. Sie kann Fontanes Bekenntnisse zum vierten Stand, seine theoretische Bejahung der Sozialdemokratie für sich beanspruchen. Claus Hammel trägt dagegen, auch durch die Gestalt der Hildegard Munk, in „Frau Jenny Treibel“ ein vitalistisches Element hinein, das zwar in der weiteren Entwicklung der Bourgeoisie immer deutlicher geworden ist, das Fontane jedoch wesensfremd, mit seiner Geistigkeit und Dezenz nicht vereinbar ist und das darüber hinaus auch unter dem Niveau des sozialistischen Menschenbildes liegt. Eine solche sexualisierende Lesart, mag sie durch den moralischen bourgeoisen Verfall noch so sehr gedeckt sein, beleidigt gleichermaßen Fontane wie den sozialistischen Rezipienten. So verwundert es nicht, daß die Schauspielerin Friedel Nowack, die großen realistischen Theatertraditionen verpflichtet ist und die im Berliner Gorki-Theater der Dramatisierung des Romans durch Claus Hammel mit zur erfolgreichen Uraufführung verhalf, auf die Bearbeitung von Fontanes Roman für die Bühne zunächst sehr überrascht und kritisch reagierte. Sie hat dann nach meiner Ansicht auf der Bühne zur Nobilitierung Fontanes beigetragen, im Unterschied zu Gisela May, die in der von Adlershof am 1. 1. 1976 gesendeten Fernsehfassung die obszöne Tendenz in der Gestalt Jennys, gewissermaßen in Annäherung an „Frau Warrens Gewerbe“ von G. B. Shaw, weiter verstärkte. Hammels Dramatisierung ist eine vital-komödiantische Annäherung von „Frau Jenny Treibel“ an das kritisch-realistische Drama am Jahrhundertbeginn, der DEFA-Film „Corinna Schmidt“ ist dem russischen kritischen Realismus und dem sozialen deutschen Naturalismus und damit auch Fontane selbst stärker verpflichtet, der dort Quellen seiner eigenen ideell-ästhetischen Kraft gefunden hatte.

Als das Fontane gemäßigste Medium erweist sich seit den 60er Jahren der Bildschirm des Fernsehens. Der relativen Intimität des „Hauskinos“, der Möglichkeit zum Dialog und zur Großaufnahme des Gesichts usw., kommt Fontane auf vielfache Weise entgegen: durch die übersichtliche und relativ private Handlung, durch die transparente balladeske Struktur, den begrenzten Personenkreis, die große Bedeutung der Gespräche, die leisen Töne, kurzum: durch die verinnerlichte, symbolische gesellschaftliche Totalität. So sind „Irrungen, Wirrungen“ und „Schach von Wuthenow“ durch das Fernsehen in beiden deutschen Staaten verfilmt worden.

Die Verfilmung von „Irrungen, Wirrungen“ durch das Fernsehen der DDR (1963) konzentrierte sich im Unterschied zum Kinofilm „Corinna Schmidt“ ganz auf den balladesken Roman und erzielte dadurch offenbar tiefe Wirkungen: „Renate Zuchardt überzeugte mit ihrer gut gelungenen, weil einfühlsamen Dramatisierung sicher auch die Skeptiker. So unwahrscheinlich es klingen mag: Das war ein echter Fontane! Was durch die notwendige Straffung in vielerlei Hinsicht verlorgenging, blieb dem Wesensgehalt nach in erstaunlich hohem Maße in der dramatischen Form erhalten. Die zarte, feinsinnig erzählte Liebesgeschichte zwischen dem preußischen Kürassier-rittmeister Botho von Rienäcker und der Plättmamsell Lene Nimptsch, die an den Klassenschranken zerbricht, hat kaum etwas von ihrer Schönheit eingebüßt. Die fontanischen Gestalten sind echt, prägnant, genau akzen-

tuiert zu dramatischem Leben erweckt . . . Die werkgetreue Umsetzung, die liebevolle Inszenierung durch Robert Trösch und die im gleichen Maße ausgezeichneten darstellerischen Leistungen gehörten zu den erfreulichsten Eindrücken des Abends. Die beiden Hauptrollen waren mit Jutta Hoffmann und Jürgen Frohriep ideal besetzt. Vor allem die hochtalentierete Jutta Hoffmann beeindruckte in ihrer ersten großen Rolle im Fernsehen mit einer bemerkenswert ausgewogenen Leistung. Sie war die einfache, natürliche, klare und schlichte Lene, wie sie Fontane gesehen haben mag. Frohriep spielte mit der bei ihm gewohnten Präzision den ‚schwachen und bestimmbaren und von einer seltenen Weichheit und Herzengüte‘ gezeichneten Botho, halb Außenseiter, halb typischer Angehöriger seiner Klasse . . .“¹² „Irrungen, Wirrungen“ als Fernsehstück bzw. als Fernsehspiel, nicht eigentlich als Fernsehfilm.

Die Verfilmung durch das westdeutsche Fernsehen im Jahre 1968 unter der Regie von Rudolf Noelte blieb insgesamt wenig einprägsam. Den am meisten haftenden Eindruck hinterließ Cordula Trantow als Lene, die in der vom gleichen Regisseur besorgten Funkfassung „Effi Briest“ die Titelrolle sprach, neben Martin Held als altem Briest.

„Die Geschichte des Rittmeisters Schach von Wuthenow“ hat für das westdeutsche Fernsehen (1966) nach Fontanes novellistischem Roman Dieter Meichsner erzählt. Diese Verfilmung folgt dem literarischen Werke nicht unmittelbar, benutzt es als Vorlage. Der Anlage nach wird die Geschichte Schachs als Rückblick dargeboten. Am Anfang stehen Szenen von der Beisetzung Schachs auf Wuthenow ohne militärische Ehren. Innerhalb des epischen Rückblicks wird die Geschichte dramatisch verschärft. Zugespitzt ist die Dreiecksbeziehung zwischen Schach und den Damen. Um einer Verbindung Schachs mit der Mutter nicht im Wege zu stehen, ist Victoire bereit, in ein Stift einzutreten. Der Verdeutlichung dient auch die eingefügte Szene, in der Prinz Ferdinand vom Pferde herab zu Schach über die Karikaturen spricht, um deren Wirkung auf den Haupthelden hervorzuheben. Den verdeutlichenden Hinzufügungen stehen offenbar politisch bedingte Abschwächungen gegenüber. Die frivole Lutherparodie ist durch ein Säbelwetzen der Offiziere des Regimentes Gensdarmes vor der französischen Botschaft ersetzt; auch aus dem Munde Bülows ist alle Kritik am Protestantismus entfernt; die ironisch-satirisch gezeichnete Figur Friedrich Wilhelms III. ist herausgenommen. Das bedeutet Einschränkung der romanhaften Tendenz. Die Sprache Fontanes ist z. T. entflochten und weiter vernatürlicht. Innerhalb der gelockerten Stilisierung treffen die Damen in der Verkörperung von Monika Peitsch und Dagmar Altrichter den Causerie-Ton vorzüglich. Peitsch entspricht darüber hinaus dem witzig-elegischen Wesen Victoires voll. Karl Michael Vogler wird infolge seiner Tendenz zu Lässigkeit und Schnoddrigkeit der Figur Schachs nicht gerecht, obgleich vom Drehbuch her das Problem der Maske und Rolle klar vorgegeben ist. Voglers Schach ist oberflächlich gespielt, nicht in seinem Wesenskern erfaßt. (Man muß Veräußerlichung nicht mit äußerlichen Mitteln wiedergeben.) Präzis dagegen Michael Degen als Prinz Louis Ferdinand und Claus Biederstedt als Alvensleben. Dem Bülow Peter

Schüttes hätte man eine spitzere Stimme gewünscht. Insgesamt eine werk-
gemäße, das Problem der falschen Ehre und der formalisierten Moral
erfassende Inszenierung mit Tendenzen zur dramatisch novellistischen
Konzentration und auch zur Banalisierung.

Der Fernsehfilm „Schach von Wuthenow“ aus Adlershof von Christian
Collin und Richard Engel, 1977 erstmals ausgestrahlt, folgt im Anschluß
an eigene Traditionen und im Unterschied zu Meichsners Bearbeitung dem
literarischen Werke weitgehend unmittelbar. „Richard Engel hält es wie
bereits Robert Trösch in ‚Irrungen, Wirrungen‘ und Wolfgang Luderer in
‚Effi Briest‘. Er ist um die getreuliche Wiedergabe des tiefen Fontaneschen
Realitäts- und Wahrheitsgehaltes des Menschen- und Zeitbildes be-
müht...“¹³ Fabel und Idee sind unter Einbeziehung von Episoden (wie
dem Mummenschanz der Offiziere) klar herausgearbeitet. Gegen das Ende
hin verläuft der Film allerdings etwas flüchtig, sind einige Szenen zu frag-
mentarisch ausgeführt. Der historischen und inhaltlichen Verdeutlichung
dienen klassenmäßige militärische Zutaten (Eskadron marsch! Barsch,
Weitermachen!) und die Bewußtmachung der möglichen Alternative Schachs
in Gestalt des Abschieds von der Armee, der für ihn subjektiv freilich nicht
vorstellbar ist. Es sind einzelne schöne ästhetische Lösungen gefunden, so
etwa bei der Gestaltung von Schachs Reaktionen auf die Karikaturen durch
nachhallendes verzerrtes Lachen des Rittmeisters oder bei der Darstellung
der vorübergehenden Auflockerung Schachs auf Schloß Wuthenow, vor
dem vollen Einsetzen seines Niederganges. Weitere Höhepunkte sind die
Szenen mit den Damen, besonders die Darstellung der Forderung Josephi-
nes nach Legitimierung des Vorgefallenen, dabei wiederum die Äußerung
der Betroffenheit über Schachs fehlendes Liebeswort. Die Darstellung ist
nicht immer auf dem Niveau des Drehbuchs und der Kameraführung. Am
meisten überzeugen darstellerisch die Damen, Petra Kelling, als Victoire
und Beata Tyszkiewicz als Mutter; sie bieten eine neue Qualität von
Fontane-Verkörperung auf unserem Bildschirm. Der Schach Michael Gwis-
deks bleibt dagegen leider profilarm. (Man muß Steifheit nicht mit steifen
Mitteln spielen. Also auch hier wie bei Vogler ein gewisses Steckenbleiben
in der Unmittelbarkeit.) Der Bülow Klaus Pionteks tendiert zum Plakati-
ven. Der König ist überzogen gestaltet und bedeutet einen Stilbruch in
der Inszenierung. Die realistische Korrektur dieser übertriebenen Gestal-
tung liefert Hans Teuscher als Friedrich Wilhelm III. in den Fernsehfilmen
„Scharnhorst“ (1978) und „Clausewitz“ (1980) von Hans Pfeiffer. Der
Dialogregie fehlt es bisweilen an Gefühl für Differenzierung und Gliede-
rung.

„Mathilde Möhring“ eignet sich zur Verfilmung durch die Kleinbürger-
problematik und durch die Tendenz zur Skizzenhaftigkeit, die Raum für
filmische Lösungen gibt. „Mathilde Möhring“ wurde zweimal verfilmt. Die
erste Verfilmung gehört zu den sog. Überläuferfilmen. Die Aufnahmen
entstanden noch vor dem Zusammenbruch des faschistischen Deutschlands,
die Endfertigung erfolgte danach im DEFA-Studio in Babelsberg. So trägt
die erste Verfilmung von „Mathilde Möhring“ ein widerspruchsvolles
Gepräge. Mathilde Möhring und Hugo Großmann sind noch vom Frauen-

und Männerideal des 3. Reiches geprägt (die Mathilde der Heidemarie Hatheyer wirkt weich und liebevoll, der Hugo Viktor Staals männlich und selbstbewußt), andererseits berühren an diesem Film das Private und Leise. Der Film steht somit zwischen Abkehr von den faschistischen Propagandaparolen, die man in den letzten Monaten des 3. Reiches doch nicht mehr für zeitgemäß hielt, und realistischem Neuansatz vor allem aus der Zeit der DEFA-Anfänge. Es ist bezeichnend, daß in dieser Situation auf den unbedingt wahrhaftigen und zivilen Fontane zurückgegriffen wurde, auch wenn er in der Verfilmung durch Rolf Hansen nicht objektiv erfaßt wurde. In der Verfilmung durch das westdeutsche Fernsehen (1967) sind die Akzente werkgemäßer und richtiger gesetzt. Cornelia Froboes brachte das Streberische und Berechnende im Wesen Mathildes mit ihrer verhaltenen und zugleich präzisen sprachlichen und mimischen Mitteln großartig zum Ausdruck. Der zweite tiefe Eindruck war die mit impressionistischer Technik gespielte „weimernde“ Mutter der Edda Seippel.

Die neuesten Fontane-Verfilmungen in beiden deutschen Staaten zeigen eine überraschende gemeinsame Tendenz: auf dem Bildschirm Verwirklichung größtmöglicher Werktreue, vor allem durch Übernahme des Originalwortes. Dieter Meichsner als Autor korrigiert mit seiner dreiteiligen Einrichtung des „Stechlin“ für den Bildschirm (1975) seine relativ freie Bearbeitung von „Schach von Wuthenow“, Thomas Langhoff polemisiert mit seiner „Stine“-Verfilmung (1979) objektiv gegen Claus Hammels Bearbeitung von „Frau Jenny Treibel“ und auch gegen extensive Passagen in unserem „Schach“-Film. Meichsner und Regisseur Rolf Hädrich inszenierten den „Stechlin“ in „breit angelegten Momentaufnahmen“¹⁴, also ohne die bei den meisten bisherigen Umsetzungen üblichen dramatischen Verschärfungen. Im Mittelpunkt von Einrichtung und Inszenierung stand Andacht vor den Gesprächen, vor der Causerie. Der Roman wurde auf dem Bildschirm zur gesprochenen Wordichtung. Voraussetzung dafür war die Mitwirkung großer Schauspieler. Während Arno Abmann bei der überzeugenden Darstellung der inneren Ausgliederung des alten Stechlin seine gesamte reiche stimmliche und mimische Alterskunst entfalten konnte, wirkte Franziska Bronnen vor allem durch den Nuancenreichtum ihrer Causerietöne. Aus der Fülle der deckenden Verkörperungen sei stellvertretend nur noch der Superintendent Koseleger von P. Walter Jacob hervorgehoben. Ein zweiter starker Wirkungsfaktor war neben den stimmigen sprachlich-gestischen Figurenporträts die kulinarische, impressionistische Farbigekeit. Das Publikumsecho war stark. Man hatte den Eindruck einer objektiven, werkgemäßen Literaturverfilmung. Die Kritik reagierte zurückhaltender. Walter Jens meinte in der Hamburger „Zeit“, man sei „in Ehren gescheitert“. Die „Süddeutsche Zeitung“ sprach von „Lesestück“ und „Stechlin-Bilderbuch“. Die „Neue Züricher Zeitung“ überschrieb ihre Rezension: „Viel Respekt, etwas Nostalgie und ein bißchen Schulmeisterei“. Dazu kommen erbefindliche Kritiker, die ihrerseits Proteste der Leser herausforderten. Obgleich der „revolutionäre Diskurs“ zwischen Lorenzen und Melusine gebührend berücksichtigt ist und sogar noch progressive Briefstellen des alten Fontane dem unsichtbaren Erzähler (Wilhelm Borchert,

bei uns vor allem als Arzt Dr. Mertens im ersten DEFA-Film „Die Mörder sind unter uns“ bekannt) überlassen waren, ergibt sich auch für Nikola Hoeltz im „Kürbiskern“¹⁵ der Eindruck nostalgischer Sicht. Die im Werk liegenden revolutionären Potenzen seien ungenügend erschlossen worden. In den Globsover Glasbläsern hätte bei den Aufnahmen von der Rheinberger Wahl die große Möglichkeit zur Gestaltung des geschichtlichen Kontrapunktes gelegen. — Nach unserer Ansicht ist die Dialogkunst Fontanes in ihrer Progressivität und Artistik seit Gründgens' „Schritt vom Wege“ nie wieder so vollkommen in Szene gesetzt worden. Für uns rückte Fontane damit überzeugend in die Nähe H. Ibsens und G. Hauptmanns, für die er sich selber so sehr engagiert hatte, aber auch in die Nachbarschaft A. Schnitzlers und H. von Hofmannsthals, Th. Manns und A. Tschechows.

Thomas Langhoff bemerkte zu seiner Fernsehverfilmung von „Stine“: „Wir haben uns zum Dialog-Roman bekannt. Fontane erklärt jede Figur, jeden Stand ganz genau aus dem Sprachlichen heraus. Das haben wir nachvollzogen. Darüber hinaus haben wir versucht, Zusätzliches wie die Metaphorik über die visuelle Ebene einzubringen. Symbole des Todes und des Verfalls sind in sehr feiner und versteckter Form bei Fontane angelegt. Wir versuchten, sie in Bilder umzusetzen.“¹⁶ Der Theaterregisseur, der die Dramatik von Fontanes Zeitgenossen H. Ibsen, G. Hauptmann und A. Tschechow genau kennt, hat „Stine“ Kapitel für Kapitel über die Dialoge und ins Optische umsetzbare metaphorische und symbolische Elemente in Szene und ins Bild gesetzt. Dabei gelang dank der Schauspieler Jutta Wachowiak und Albert Hetterle, die ihre Rollen voll ausfüllten, die vitale und genaue Verkörperung der Pittelkow und des alten Haldern, während Stine, mit der Fontane als Figur selbst nicht recht zufrieden war, und Waldemar blaß blieben und literarisch wirkten. Der Bildschirm in seiner Sensibilität entlarve Stine als bloße Kunstfigur. Diese ästhetische Heterogenität des Werkes äußerte sich auch in der filmischen Gestaltung der direkten Figurenbeziehungen. Zwischen Pittelkow und Stine ergab sich bisweilen keine echte, gestische Dialogbeziehung. Bei ihren empörten Worten über Wanda steht die Pittelkow kontaktlos im Raum. Während mit der Verkörperung der Pittelkow und des alten Grafen wiederum eine neue Stufe in der Darstellung von Fontane-Figuren im Fernsehschaffen der DDR erreicht wurde, wurde auf der anderen Seite die ästhetische Ungleichmäßigkeit der literarischen Vorlage sehr deutlich. Daraus ergaben sich folgende Fragen: Sollen Film und Fernsehen mit ihrer entlarvenden optisch-akustischen Sensibilität überhaupt Werke in ihrer Gänze aufgreifen, die ästhetisch nicht völlig homogen sind? Hätte man die ästhetischen Schwächen in der Gestaltung Stines und auch Waldemars durch stärkere Schauspieler egalieren können? Oder: Hat Th. Langhoff hier bewußt mit zwei Stilen gearbeitet, einem vitalen und einem abgeleiteten? Das Presseecho in der DDR war dementsprechend nicht eindeutig.

„Stechlin“-Film und „Stine“-Verfilmung inszenieren Fontane ganz von seinem „Eigentlichen“, von Dialog, her. Seine natürliche Gestaltung gelang im „Stechlin“-Film; der aber beruht auf der geschlosseneren und mehr

durchgebildeten literarischen Grundlage und darüber hinaus auf der noch weiter sublimierten Causerie.

Die angemessensten Verkörperungen gelangen also dem Kinofilm, der aus der Nähe zum Theater erwuchs („Der Schritt vom Wege“), und dem Fernsehen. Dies liegt einmal an der nicht milieulastigen dialogisierten und aristotelisierten gesellschaftlichen Totalität der Epik Fontanes¹⁷, zum anderen an den Möglichkeiten des Bühnendarstellers, vor der nahe gerückten Kamera Fontanes Dialog stimmlich und mimisch verhalten und nuancenreich in Szene zu setzen. Fontane bedarf nicht des reinen Filmschauspielers, sondern des Bühnendarstellers, der im Ensemble, im Kammerstück und in der Sprechkunst wurzelt und der Fontanes Originalwort so natürlich wie möglich zu vermitteln vermag. Freiere Bearbeitungen begrenzen sich im wesentlichen durch die Unmöglichkeit, Fontanes unmerklich stilisierte Sprache, ohne die eben Fontane undenkbar ist, schriftstellerisch weiter zu vernatürlichen, weil sie auf literarisch-stilisierte Ebene bereits ein Maximum an Natürlichkeit, an höherer, künstlerischer Naturhaftigkeit verkörpert. Bei Entflechtungs- und Auflösungsversuchen drohen sofort die Gefahren des Banalen, Unrhythmischen, Hölzernen, der Zerstörung des Tonfalles. Fontane bedarf, wenn seine Gestalten verkörpert werden, des subtilen Dialogregisseurs und des kultivierten Darstellers, die sich noch den Traditionen Otto Brahm's, K. S. Stanislawski's und Max Reinhardt's verbunden fühlen. Dabei können natürlich Regisseure und Darsteller aus späterer Zeit als Mittler wirken.¹⁸

Literaturangaben und Anmerkungen

- 1 Deutsche Filmkunst, 6/1957.
- 2 A. Zweig: Über die Formen. In: Sinn und Form 3/1961, S. 491.
- 3 Kunst und Literatur, 3/1962, S. 280.
- 4 Th. Fontane: Schriften zur Literatur, herausgeb. von H.-H. Reuter, Berlin 1960, S. 80 (= SzL).
- 5 SzL, S. 109.
- 6 Friedrich Spielhagen in seinem Essay über „Die Wahlverwandtschaften“ und „Effi Briest“. In: „Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik“, Leipzig 1898.
- 7 Curt Riess: Gustaf Gründgens. Eine Biographie. Hamburg 1965, S. 173 f.
- 8 Gustaf Gründgens: Wirklichkeit des Theaters, Frankfurt/M., edition suhrkamp 1963, S. 161 f.
- 9 Die Verfilmung von „Effi Briest“ durch Horst Budjuhn und Rolf Jugert ist nach Ansicht von Ernst Heinkel in dessen Dissertation „Epische Literatur im Film. Eine Untersuchung im Hinblick auf die doppelte Filmfassung von Theodor Fontanes „Effi Briest“, München 1958, ein konventioneller, durchschnittlicher Film. Die „vollendete Mediokrität“ und „perfekionierte Glätte“ von „Rosen im Herbst“ offenbart sich für Heinkel sehr deutlich in den austauschbaren, klischeehaften Elementen. „Wehende Stores, am Fußboden schleifende Plüschvorhänge“ (S. 33) dienen als filmische Mittel zur Verdeutlichung von Effis Angst. „Es ist am Ende ... völlig gleichgültig, ob es sich um die Ehe der Anna Karenina, der Madame Bovary oder Effi Innstettens handelt. Die Konzeption der einen ist aus den Details der anderen evozierbar. Die Details selbst sind klischiert und fungibel.“ (S. 131). „Rosen im Herbst“ ist also wahrscheinlich kaum als Protest gegen Remilitarisierung und Restauration in der Bundesrepublik Deutschland Mitte der 50er Jahre anzusehen. – Der Arbeit Heinkels sind (auf S. 56) die zitierten Versionen der Schlußworte Effis entnommen. „Rosen im Herbst“ wirkt (1981) noch schwächer als die Dissertation Heinkels vermuten läßt. Es ist, in vollem Gegensatz zum Gründgens-Film, ein Film ohne Stilwillen, ohne Stilgefühl. Die Ursachen

dafür sind das relativ freie Nacherzählen des Romans, die Umgestaltung verschiedener Episoden (des Ressourcen-Vergnügens, des Steckenbleibens auf der Rückfahrt davon, die Entdeckung der Briefe durch Anni, die Art, wie Effi von der Verstoßung erfährt usw.) und, neben der stilistischen Unsicherheit des Drehbuchautors, der ungenügend entwickelte Stilwille des Regisseurs, dem es, im Unterschied zu Gründgens, nicht gelang, die bedeutenden Darsteller einem einheitlichen und Fontane gemäßen künstlerischen Ausdruck zu unterwerfen. Die schauspielerischen Leistungen wirken kahl und unpoetisch. Carl Raddatz als Crampas wirkt banal, wie ein preußischer Unteroffizier, menschlich und ästhetisch ohne Niveau, ganz im Gegensatz zur relativen Noblesse und zur Stilisiertheit von Paul Hartmanns Crampas aus dem Jahre 1939. Paul Hartmann, diesmal als alter Briest eingesetzt, kann aber seinerseits auch nicht an die eigene konzentrierte und stilisierte, atmosphärisch dichte Leistung im „Schritt vom Wege“ anknüpfen. Ohne jede Ausstrahlung, ohne jede humanistische Leuchtkraft Günter Lüders als Gieshübler, in unendlichem Abstand von der kauzigen Liebenswürdigkeit Marx Gülstorffs. Der negative, konfektionierte Abfall ließe sich weiter nachweisen an den Verkörperungen Innstettens (Bernhard Wicki), Frau von Briests (Lil Dagover), Wüllersdorfs, Roswithas usw. Ruth Leuwerick, die insgesamt noch die beste Leistung bietet, wirkt umrißarm, bringt Effis Entwicklung kaum zum Ausdruck. Relativ rollengemäß Lola Müthel als Tripelli. Die von Heinkel betonte Austauschbarkeit der Milieus offenbart sich kraß in der Landschaftsdarstellung. Die Authentizität und Poesie der märkischen Landschaft, die Gründgens als Ausdruck urbanen Heimatbewußtseins erreichte, fehlt völlig.

- 10 R. W. Faßbinders Film „Theodor Fontane: Effi Briest“ fand in der Presse der Bundesrepublik ein widersprüchliches Echo. Friedrich Luft zum Beispiel äußerte sich enthusiastisch: „Die schönste, treffendste, richtigste Fontane-Verfilmung, die wir bis jetzt hatten. Ein Meisterwerk.“ Die „Frankfurter Rundschau“ fand in ihrer Nummer vom 4. 10. 1974 den Film Faßbinders „ärmlich und zugleich überstilisiert“ und Marianne Hoppe „konkurrenzlos“, also auch durch Hanna Schygulla, die Effi Faßbinders, nicht übertroffen. In die geistig reduzierende Richtung weist vollends die wissenschaftliche Untersuchung von Nikola Hoeltz „Effi Briest. Der Roman von Th. Fontane und die gleichnamige Verfilmung von R. W. Faßbinder“, die, verbunden mit einer Rezension der Verfilmung des „Stechlin“ durch das westdeutsche Fernsehen, gekürzt im „Kürbiskern“ (2/1979), dem kulturpolitischen Organ der DKP, erschien. N. Hoeltz schreibt über den Effi-Briest-Film Faßbinders u. a.: „Der Film verzichtet auf Effis Verlobung und Hochzeit, ihre Besuche im Pfarr- und Kantorhaus, versäumt damit die Gelegenheit zur Schilderung des landadligen Milieus und zur Differenzierung von Effis sozialer Umwelt. Die Kessins Eindrücke schrumpfen zugunsten der Szenen, die mit dem Spuk zusammenhängen... Durch das Weglassen der gesellschaftlichen Ereignisse – auch in Kessin fehlen sie – bzw. durch die einseitige Konfrontation mit den Hauptbezugspersonen Innstetten, Eltern, Crampas und Roswitha wird die im gesellschaftlichen System liegende Ursache von Effis Einsamkeit nicht gezeigt. Kürzungen der Dialogstellen zwischen Effi und Innstetten, die Konzentration auf solche, in denen hauptsächlich die verhärteten Standpunkte – Rechthaberei, Kälte und Distanz auf der Seite Innstettens, Leiden und Melancholie bei Effi – zum Tragen kommen, die versuchten Annäherungen, Zärtlichkeiten aber entfallen, reduziert die Ehe auf eine Monotonie in den Beziehungen der beiden und führt zur Vorhersagbarkeit ihrer Verhaltensweisen. – Die Verkürzung der Charaktere wird durch weitere Codes gestützt. Musik – eine immer gleiche, leitmotivisch klagende Geigenmelodie... Innstetten gibt ausnahmslos den starren Typ der strengen und unmenschlichen Standesperson... Hanna Schygulla als Effi spricht fast immer in der gleichen, einförmig sich hinziehenden, leisen, empfindsamen Tonlage. Verhaltene Bewegungen, eine leidende, allenfalls lächelnde Miene bestimmen ihr Auftreten, lassen sie auf diese Weise nur als ‚Gebrochene‘ überzeugend wirken.“ Fazit der Nikola Hoeltz: „Fontanes differenzierendes Facettenauge“ sei „gegen Faßbinders traurige Monooptik ausgewechselt“ (a. a. O., S. 96 f.). N. Hoeltz beschreibt und bedauert damit Verlust an Historizität und Realismus. Annäherung Fontanes an die Einseitigkeit August Strindbergs, R. W. Faßbinder hat in seinem „Effi-Briest“-Film offenbar nicht das realistische Niveau seines Films „Katzelmacher“ (1969) wahren können, in dem er mit hoher sprachlicher und bildlicher Stilisierungskunst kleinbürgerlich-banales Leben in Bayern, besonders kleinbürgerliche Aggressionen gegen die sog. Gastarbeiter, enthüllte.
- 11 An vergleichbaren Literaturverfilmungen aus dieser Zeit sind zu nennen: „Der zerbrochene Krug“ mit Emil Jannings als Dorfrichter Adam (1937), „Der Maulkorb“ (1938) nach dem Roman Heinrich Spoerls unter der Regie von Erich Engel mit R. A. Roberts als Staatsanwalt, der in der Trunkenheit Majestät beleidigt hat und nun gleich Dorfrichter Adam gegen sich selbst ermitteln muß; „Kleider machen Leute“ (1940) nach der Novelle G. Kellers unter der Regie von Helmut Käutner mit Heinz Rühmann. Die Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg waren also für die Verfilmung realistischer Literatur relativ günstig. Den genannten Streifen ist der Gründgens-Film durch Ausgewogenheit und Geradlinigkeit überlegen.

- 12 Der Fernseh- und Theaterkritiker Günter Hofmann in der „Leipziger Volkszeitung“ vom 1. 2. 1963. – Dem auch vom Verfasser dieses Beitrages geäußerten Wunsch nach einer Wiederaufführung der Fernsehfassung von „Irrungen, Wirrungen“ ist das Fernsehen der DDR bisher leider nicht nachgekommen. Möglicherweise läßt dies der Zustand des Bildmaterials nicht mehr zu.
- 13 Der Film- und Fernsehkritiker Hans-Dieter Tok in der „Leipziger Volkszeitung“ vom 19. Juli 1977.
- 14 Karl Friedrich Boll im Aufsatz „Über die Verfilmung von Werken Fontanes und Storms“ in den „Schriften der Th.-Storm-Gesellschaft“, Heide/Holstein, Schrift 25/76, S. 63.
- 15 Nikola Hoeltz: „Fontane – mediengerecht?“ Kürbiskern 2/79, S. 91 ff.
- 16 Thomas Langhoff in: „Sonntag“, 2/1979.
- 17 Balzac und Fontane sind in verschiedener Hinsicht oft miteinander verglichen worden. Die Vergleichbarkeit betrifft auch die Eignung für die Medien. Balzac hat als wesentliche neue Elemente Beschreibung und Dialog in den Roman eingeführt, die Beschreibung vor allem zum literarischen Aufbau sozialen Milieus, den Dialog als Ausdruck der widersprüchlichen menschlichen Beziehungen im Kapitalismus. Beide Bauelemente sind zugleich episch-dramatische filmische Elemente, die Balzac angesichts seiner umfassenden gesellschaftlichen Totalität und seiner großen sozialen Plastizität als Kinoautor erscheinen lassen [vgl. die DEFA-Filme „Karriere in Paris“ (1952) und „Trübe Wasser“ (1960)]. Auch vom Vergleich mit Balzac her ist Fontanes moralisch-causeriehaft verinnerlichte Totalität für den Bildschirm „prädestiniert“. Sowohl in Balzac- wie Fontane-Nachfolge ist Hans Fallada gestellt worden. Da aber nun auch er kein „Doktor der sozialen Wissenschaften“ und kein „Sekretär“ von Geschichte und Gesellschaft war, wie Balzac die eigene Universalität und Objektivität umschrieb, hat auch er seine optische Verwirklichung durch das Fernsehen gefunden. Vgl. die Verfilmungen durch das Fernsehen der DDR. „Wolf unter Wölfen“ (1965), „Kleiner Mann – was nun“ (1967) mit Jutta Hoffmann, der Lene Nimptsch von 1963, in der Rolle des Lämmchen; „Jeder stirbt für sich allein“ (1970); das Fernsehen der BRD verfilmte „Der Trinker“ mit Siegfried Lowitz, „Bauern, Bomben, Bonzen“ in der Regie von Egon Monk und den „Eisernen Gustav“.
- 18 Es wäre denkbar, daß Fontane, ähnlich wie Gerhart Hauptmann, als Erzieher junger Schauspieler zu stilisierter Natürlichkeit, zu unwillkürlicher sprachlicher Diszipliniertheit wirksam würde.

Helmuth Nürnberger (Hamburg)

Zur Stoffgeschichte von Theodor Fontanes Roman „Graf Petöfy“

Viele seiner Stoffe – das ist bekannt – hat Fontane nicht erfunden, sondern glücklich gefunden; seinen künstlerischen Zielen entsprechend, hat er das Gefundene verändert, zuweilen auch, wie in „Unwiederbringlich“, als „kluger Feldherr“ aus gesellschaftlichen Rücksichten räumlich und zeitlich „transponiert“¹; für informierte Leser blieben solche Veränderungen und Transkriptionen durchschaubar, zumal es sich wiederholt um noch nicht lange zurückliegende Vorgänge handelte, die beträchtliches Aufsehen erregt hatten. Es genügt, an die Romane „L'Adultera“ und „Effi Briest“ zu erinnern. In den Jahrzehnten zwischen dem Erscheinen dieser „Schlüsselromane“, als die man sie, sehr zugespitzt, bezeichnen könnte, und ihrer gründlichen wissenschaftlichen Erschließung geriet das Wissen um die realen Hintergründe zuweilen in Vergessenheit, nicht zuletzt weil Fontane selbst sich nur undeutlich, verschleiern, bzw. überhaupt nicht über seine Quellen geäußert hatte, oder weil die entsprechenden Zeugnisse nicht bekannt waren. Die Reihe entsprechender kleiner Entdeckungen oder auch Wiederentdeckungen ist vielleicht noch nicht abgeschlossen.

Im Kommentar der Aufbau-Ausgabe wurde 1969 von Gotthard Erler der Nachweis erbracht, daß Fontane auch für den Roman „Graf Petöfy“ den „Anstoß und bis zu einem gewissen Grade den Stoff“ der Wirklichkeit verdankte⁷. Im Mai 1880 hatte der 68jährige ungarische Graf Nikolaus Casimir Török von Szendrö in zweiter Ehe die aus Königsberg gebürtige Burgschauspielerin Johanna Buska geheiratet, die Fontane aus der Zeit ihrer Tätigkeit am Königlichen Schauspielhaus in Berlin kannte und schätzte. Die Schauspielerin, weniger als halb so alt wie der Graf, zählte 32 Jahre. Am 21. Mai 1880 berichtete die Berliner „National-Zeitung“, die Fontane zu lesen pflegte, über die Wiener Abschiedsvorstellung Johanna Buskas, nicht ohne auf die Alters- und Standesunterschiede des Brautpaares vorsichtig hinzuweisen; Fontane unterhielt seinerseits wenig später die Leser der „Vossischen Zeitung“ durch eine Anspielung („... wenn Fräulein Buska, wie ich vor ein paar Tagen gelesen habe, sieben Jahre gebraucht hat, um österreichische Frau Generalleutnant zu werden...“³). Schon sehr bald darauf hat er die novellistische Behandlung des Stoffes ins Auge gefaßt, Vorarbeiten werden von Fricke bereits für Juli 1880 angenommen⁴. Knapp vier Jahre später starb Graf Török an einem Schlaganfall. Die „National-Zeitung“ brachte noch einmal eine Notiz, die u. a. den Hinweis enthielt, daß der Ehe des Grafen mit Johanna Buska ein Sohn entsprossen sei; gesellschaftlich habe das Paar ganz zurückgezogen gelebt, nur dem Theatervergnügen wie seit jeher gehuldigt⁵. Fontane, der seinen Roman inzwischen abgeschlossen hatte – die Buchausgabe sollte im November 1884 erscheinen –, schnitt die Nachricht aus und schickte sie noch am gleichen Tag an seine Frau mit der Bemerkung: „In der ‚Nat. Ztng.‘ fand ich eben die beiliegende Notiz. Török ist Petöfy und die Buska ist Franziska – sie wird aber wohl weniger geistreich sein und gewiß irgendeinen Egon heiraten“⁶. Erler bemerkt dazu abschließend, daß Johanna Buska tatsächlich noch im gleichen Jahr eine neue Ehe mit dem Direktor des Deutschen Landestheaters in Prag, Angelo Neumann, eingegangen sei. Damit ist das für das Verständnis der Entstehungsgeschichte und für Fontanes Perspektive Nötige auch gesagt, denn es gibt keinen Beleg dafür, daß der Dichter mehr über den Fall Buska wußte, als er in der Berliner Presse gelesen hatte. Für die zweite Auflage der Hanser-Ausgabe habe ich 1970 die Angaben des Aufbau-Kommentars übernommen.

Wo findet man nun die Vor- und Nachgeschichte dieser gesellschaftlich so unkonventionellen Ehebindung? Wo sie der Fontane-Kommentator nicht in erster Linie suchen wird – bei Egon Erwin Kisch, in der Reportagensammlung „Marktplatz der Sensationen“. Der Band, der so viele Prager Erinnerungen Kischs verarbeitet und, wie sein Titel verheißt, tatsächlich von Seite zu Seite von Überraschungen überquillt, enthält auch einen Abschnitt „Vorträge und Theater“. Darin kommt, nach Erwähnung anderer Prager Größen, die Reihe auch an Angelo Neumann. Lokalgeschichte und Welthistorie treten unvermittelt in Beziehung. Aber geben wir dem großen Reporter selbst das Wort:

„Angelos Neumanns Amt, sein Äußeres und vor allem seine Ehe machten ihn zu einer mythischen Gestalt. Er war Direktor der beiden deutschen

Theater Prags, die in der europäischen Bühnenwelt hohes Ansehen genossen, die besten Schauspieler und Sänger deutscher Zunge waren von ihm entdeckt und gefördert worden [. . .]

Angelo Neumanns Direktionsloge war eine Bühne für sich. Punkt sieben Uhr abends erschien er dort, ein père noble, mit pechschwarz gefärbtem Haar und Schnurrbart, schwarzem Anzug und schwarzer Krawatte, maß aufrecht stehend, mit lang anhaltendem Blick, den Zuschauerraum vom Parkett bis zur Galerie, und dann erst gab er das Zeichen, nein, die Erlaubnis zum Beginn der Vorstellung. Neben ihm saß sein Stiefsohn, ein schöner Knabe, in der Kadettenuniform der Adelsakademie, der wohl kaum ahnte, daß die auf die Loge gerichteten Operngläser ihm galten und warum sie ihm galten. Bei Neuinszenierungen hatte Angelo Neumann außerdem den Chefredakteur Teweles an seiner Seite, bei den Opern den Prager Abt Alban Schachleitner und dessen Koadjutor Graf Galen.

[. . .] In Graf Galens Ohr gingen die ehrgeizigen Pläne des Erzherzogs Franz Ferdinand, und Graf Galens Lippen hielten sie verschlossen. Dieser junge Mann in der Loge kannte Europas Zukunft und seine eigene Zukunft, denn menschlichem Ermessen nach mußte das Beichtkind bald Kaiser von Österreich und der Beichtvater Erzbischof von Wien werden.

[. . .] Seit dem Selbstmord des Kronprinzen Rudolf war Erzherzog Franz Ferdinand österreichischer Thronfolger, aber auch Angelo Neumann war Nachfolger des Kronprinzen Rudolf und zwar durch seine Frau, die verwitwete Gräfin Török. Sie hieß auf dem Theaterzettel ‚Johanna Buska‘ und im Privatleben ‚Frau Gräfin‘, jedoch niemals, niemals ‚Frau Neumann‘. [. . .]

Bevor Johanna Buska Frau Gräfin oder gar die Gattin Angelo Neumanns wurde, hatte sie zum Ensemble des Wiener Burgtheaters gehört, und Kronprinz Rudolf begann sich für die gertenschlanke Schauspielerin mit den wunderbar langen Augenwimpern und dem wunderbar langen Haar auffallend zu interessieren. Kaiser Franz Joseph, selbst mit einer Kollegin der Buska, der Hofschauspielerin Katharina Schrott liiert, duldete so etwas nicht. Sein Sohn mußte Wien für einige Zeit verlassen, und der kaiserliche Obersthofmeister Fürst Montenuovo übermittelte dem altersschwachen ungarischen Feldmarschalleutnant Graf Török den Allerhöchsten Befehl, Fräulein Buska zu heiraten. Knapp nach der Hochzeit und noch knapper vor seinem Tode schenkte die junge Gräfin ihrem Gatten einen männlichen Leibeserben. [. . .]

[. . .] Frau Buska und ihr Sohn erbten die Generalspension, die nicht aus der Privatschatulle der Habsburger, sondern vom Militärärar ausbezahlt wurde. Johanna Buska durfte sich Frau Gräfin nennen, auch nachdem sie Angelo Neumann geheiratet. Ihr Sohn war Graf. Und wenn sich im Prager Theater alle Operngucker in die Direktionsloge bohrten, so geschah es immer wieder um der Feststellung willen, der Junge sei dem Kronprinzen Rudolf wie aus dem Gesicht geschnitten.

Bei der Mutter des Knaben hingegen wollte man Ähnlichkeiten mit der Baronesse Vetsera entdecken, die ihre Nachfolgerin im Herzen des Kronprinzen geworden und mit ihm in den Tod gegangen war.“⁸

Soweit Egon Erwin Kisch, der noch die Bemerkung anschließt, daß die Eheschließung Johanna Buskas mit dem alten Feldmarschalleutnant „allen Tempelhüterinnen Thalias in deutschen Landen als Gipfel der Karriere erschien und sogar von Theodor Fontane in diesem Sinne behandelt wurde“⁹. Kisch wußte also zumindest von der Existenz eines Romans von Fontane, der den Buska-Török-Stoff darstellte; gelesen hatte er ihn aber anscheinend nicht, jedenfalls trifft das, was er zur Thematik sagt, nicht den Kern. Überhaupt scheinen Kischs Angaben nicht durchgehend zuverlässig, sondern auf ungenauen und lückenhaften Erinnerungen zu beruhen. Es kann nicht stimmen, daß dem alten Grafen „knapp nach der Hochzeit und noch knapper vor seinem Tode“ der Sohn geboren wurde, währte die Ehe doch vier Jahre! Unerwähnt bleibt, daß etwa einen Monat vor der Verbindung Töröks mit der Buska die Eheschließung des Kronprinzen mit Stephanie von Belgien erfolgte, was zusätzlich Anlaß zu energischen Schritten des Hofes gegeben haben könnte; Kisch schreibt in diesem Zusammenhang nur, Rudolf „mußte Wien für einige Zeit verlassen“. Interessant ist hierbei, daß bereits im Kommentar der Aufbau-Ausgabe eine freilich anders geartete Verbindung zwischen Török und Rudolf erwähnt wird: „Török, der in jungen Jahren in die kaiserliche Armee eingetreten war, hatte sich einen Ruf als tollkühner Reiteroffizier und als einfallsreicher Organisator glanzvoller Festlichkeiten mit Reiterspielen erworben (gerade im Frühjahr 1880 war sein Name oft genannt worden, da er das ‚Carrousel‘ zur Vermählung des Kronprinzen Rudolf am 17. April 1880 arrangiert hatte). Er war zum Generalmajor und Gardewachtmeister der königlich-ungarischen adligen Leibgarde avanciert.“¹⁰ Biographische Einzelheiten können jedoch an dieser Stelle nicht überprüft werden. Leben und Tod des Kronprinzen sind von Legenden umwoben bis hin zu dem gewaltsamen Ende auf Schloß Mayerling, für das noch die jüngste Generation neue Auslegungen bereit hält. Gezeigt werden soll nur: Kischs Bericht verknüpft die Fabel von Fontanes Roman glaubwürdig mit einem aufschlußreichen Kapitel der Gesellschaftsgeschichte des späten 19. Jahrhunderts und der Dekadenz des Habsburgerreiches.

Es gibt keinen Hinweis darauf, daß Fontane von diesem Zusammenhang auch nur eine Ahnung hatte, obgleich andererseits natürlich nicht auszuschließen ist, daß ein Gerücht an sein Ohr gedrungen war. Mit seinem hochentwickelten Sinn für die pikante historische Anekdote hätte er Kischs Reportage gewiß mit Vergnügen gelesen. Was er in „Graf Petöfy“ darzustellen unternommen hatte, war freilich etwas psychologisch und künstlerisch Hochartifizielles, und dafür brauchte er die eher trivialen Handlungsvehikel der *chronique scandaleuse* des Wiener Hofes nicht. Das Thema der Ehe zwischen einem alternden Mann und einer jungen Frau, das Fontane wiederholt beschäftigt hat, war hier in einer gesellschaftlich besonders pointierten Weise vorgegeben. Konkret ging es um den gefährlichen „Pakt“, der es dem einsamen, theater- und konversationsbegierigen Aristokraten erlauben soll, neben und mit der kapriziösen, dabei so bezaubernd natürlichen bürgerlichen Schauspielerinnen zu leben, als habe er sie nicht zur Ehe genommen – ein allzu künstliches Kalkül, an dem er zu-

grundegeht. Fontanes Kritiker haben diese Künstlichkeit menschlicher Handelnsweise zuweilen verurteilt, als habe Fontane nicht selbst ihr zwangsläufiges Scheitern gezeigt¹¹. Freilich war das klare Urteil des Dichters verbunden mit einem hohen Maß an Verständnis und subtiler Psychologie – „Graf Petöfy“ war ein Roman für Leser, die einer differenzierten Betrachtungsweise zu folgen gewillt waren.

Was Fontane von der Wirklichkeit empfing, war in diesem Fall nur die Anregung zu einer Idee. Das wird nicht zuletzt daran deutlich, daß der Dichter diesen Eheroman nicht im Nachhinein schrieb, sondern als die Beteiligten ihre Ehe noch lebten. Nur für einen Augenblick berührten sich Wirklichkeit und Kunst, um sich dann, gleichsam interesselos, wieder voneinander zu trennen. Was ihnen wirklich gemeinsam war, war weniger das Reale der Stoffgeschichte als das Fluidum des gesellschaftlichen Zustands. Ob es ein „Pakt“ war, ob eine „Heirat auf Befehl“, Fontane hatte einen Roman seiner Zeit geschrieben¹².

Anmerkungen

- 1 An Julius Rodenberg, 21. November 1888, in: Theodor Fontane, Briefe an Julius Rodenberg. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Berlin und Weimar 1969, S. 28.
- 2 Theodor Fontane, Romane und Erzählungen in acht Bänden. Hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler, Anita Golz und Jürgen Jahn. Vierter Band. Berlin und Weimar 1969, S. 504 (künftig zitiert: Aufbau).
- 3 Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Erste Abteilung. Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Erster Band. 2. rev. Aufl. München 1970, S. 993 (künftig zitiert: Hanser).
- 4 Hanser, S. 993.
- 5 Die Notiz ist vollständig abgedruckt in Aufbau 4, S. 503; Hanser I, 1, S. 1101 f.
- 6 Aufbau 4, S. 504; Hanser I, 1, S. 1101.
- 7 Egon Erwin Kisch, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Siebenter Band. Marktplatz der Sensationen. Entdeckungen in Mexiko. Berlin und Weimar 1979⁴. – Diese Ausgabe enthält die Sammlung „Marktplatz der Sensationen“ in einer gegenüber der ersten Ausgabe von 1942 in Mexiko um zwölf Reportagen erweiterten Fassung, von denen sieben noch von Kisch selbst für die Neuausgabe 1947 im Globus-Verlag, Wien, ergänzt, fünf erstmals aus dem Nachlaß zum Abdruck gelangt sind. Welcher Gruppe der Beitrag „Vorträge und Theater“ zuzurechnen, wann dieser mithin zuerst erschienen ist, weist der Apparat der Ausgabe nicht nach (künftig zitiert: Kisch).
- 8 Kisch, S. 69 ff.
- 9 Kisch, S. 73.
- 10 Aufbau 4, S. 502.
- 11 Vgl. Walter Müller-Seidel, Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975, S. 412 ff.
- 12 Die gründliche neue Biographie von Brigitte Hamann: Rudolf, Kronprinz und Rebell. Wien, München 1978, erwähnt Johanna Buska nur beiläufig und schenkt ihren weiteren Schicksalen nach der Affäre mit dem Kronprinzen keine Aufmerksamkeit: „Der Hofratsch, die ‚erste Liebe‘ Rudolfs sei die (sorgfältig ausgesuchte) Burgschauspielerin Johanna Buska gewesen, scheint zu stimmen, denn einige Hinweise auf sie sind im Nachlaß Rudolfs zu finden: ihr Aquarellporträt – diskret in einer blauen Samtmappe verborgen – zeigt eine blonde, hübsche Frau, freilich nicht von der grazilen, dunklen Schönheit, die Rudolf später bevorzugte.“ (Hamann, a. a. O., S. 107 f.) – Die ältere wissenschaftliche Biographie von Oskar Freiherrn von Mitis („Das Leben des Kronprinzen Rudolf. Mit Briefen und Schriften aus dessen Nachlaß“, Leipzig 1928) läßt den Vorgang unberücksichtigt.

Joachim Biener (Leipzig)

Robert Minder, die Expressionisten und Theodor Fontane

„**Dichter in der Gesellschaft**“ gehört zu den seltenen Büchern, die einem den ganzen Tagesplan durcheinanderbringen können. Kaum hat man es aufgeschlagen, da ist man schon gepackt und bemerkt nicht, wie die Zeit vergeht und was man inzwischen versäumt.“¹ Robert Minders „Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur“ liegen seit 1972 auch als Suhrkamp-Taschenbuch² vor. Minder, der von Albert Schweizer in Musik und Philosophie unterrichtet wurde und der bereits 1923 als Student einen Verständigungsbund mit deutschen Schriftstellern gründete, gehört wie Pierre Berteaux und Pierre Sagave auf französischer Seite und Werner Krauß und Hans Mayer auf deutscher Seite zu den bedeutendsten Mittlern deutscher und französischer Literatur.

Bereits am Beginn des Vorwortes ist von Fontane die Rede: „Das Wort des Dichters bleibt auch für dieses Buch ein Ausgangspunkt. Dreißig Zeilen Fontane genügen, um den besonderen Tonfall, die unverwechselbare Fontanesche Linienführung zu erkennen, von dieser Keimzelle aus Rückschlüsse auf den Menschen in seiner besonderen historischen Situation zu ziehen und – immer vom Stil her – die Brücke zu Dichtern einer anderen Zeit zu schlagen...“³ Der Eingang verweist damit auf den Essay „Über eine Randfigur bei Fontane“, der mit der Überschrift „Schein und Sein bei Theodor Fontane“ in den Grundzügen bereits 1957 in der Festschrift für Eduard Spranger⁴ unter den Beiträgen, die dem Thema „Geist und Form“ gewidmet sind, enthalten ist. Er wurde später erweitert und wird für den Fontane-Freund auch heute zur teils anregungsreichen, teils provozierenden Lektüre. Wie Minder in seinem Brecht-Essay von der „Unwürdigen Greisin“ als Symbol für Brechts Absage an die Bourgeoisie ausgeht und zu ihr zurückkehrt, so legt er seinem Fontane-Essay die Schickedanz-Episode aus dem „Stechlin“ zugrunde, um von hier aus unter Aufbietung zum Teil überraschender literaturgeschichtlicher Bezüge die Frage nach Eigenart und Stärke von Fontanes Dichtertum aufzuwerfen.

Die Episode vom sterbenden ehemaligen Hagelversicherungssekretär, der durch den nahen Tod in Sinn und Form seiner Rede verwesentlich wird und im gesprochenen Vermächtnis an seine Frau zu bemerkenswerten Einsichten gelangt, zum Beispiel in die Negativität von Nur-Reichtum und Personenkult, die sich jedoch nach seinem Ableben bei „Riekchen“ gerade in dem von ihm verabscheuten Hausbesitzerdünkel äußern, wird im Hinblick auf Detail wie Ganzes interpretatorisch voll ausgeschöpft. Die Szene erweist sich als repräsentativ in inhaltlicher wie in gestalterisch-stilistischer Hinsicht. Motivisch-gehaltliche Signifikanz ergibt sich – nach Minder – zum Beispiel aus der maßvollen, im Vergleich zu Jens Peter Jacobsen und Thomas Mann noch nicht monumentalen Verwendung des Todesmotivs, aus dem leisen Sterben, aus dem relativ soliden, festen Menschentum des hinscheidenden Schickedanz, der noch im Testament Schullehrerleistung respektiert, und aus der Absage an existenzielle Scheinhaftigkeit des kulturlosen Parvenus. Gestalterische Eigenarten werden gesehen in der

unmerklichen Stilisierung bei der Namensgebung (Caputh → Kaputt) und bei der Figurenrede, die sich gelegentlich zum Unaufdringlich-Sentenzhaften steigert, im verhaltenen, ironischen Humor und nicht zuletzt im objektiv-subjektiven Figurenaufbau, in der beseelenden Anverwandlung auch der Nebenfigur durch den Dichter, der selbst durch Schickedanz in Tonfall und Gedanken spricht. Über die Gestaltung heißt es zusammenfassend: „Der Text ruht auf solcher Art von Quadern (wie ‚Invalide ist ja doch eigentlich jeder‘ oder ‚Sei freundlich gegen die Leute und nicht zu sparsam...‘, Bie.); sie verleihen ihm seine Statik. Nichts Säulenhaftes dabei, keine thronende Feierlichkeit... Die Sprache ist gelöst und setzt sich ungezwungen in Handlung um.“⁵ „Der Schwebezustand zwischen Gefühlswallung und diskreter Ironie ist durchgehalten wie später beim Duktus des alten Stechlin. Der Unterschied liegt im Duktus der Rede. Statt des anspielungsreich verschlungenen, oft weitausholenden, nuancierten Konversationsstons des Landedelmanns werden hier nur kurze Sätze aneinandergereiht, knappe Redewendungen, in ihrer Drastik dem Volk abgehört.“⁶

Die Szenenanalyse beweist die am Eingang des Essay-Bandes geäußerten, hier zitierten Sätze (S. 14). Beim reifen Fontane kann man eben wie beim guten Gedicht vom Einzelnen ausgehen, ja bei der Demonstration sich auf dieses konzentrieren, weil infolge der gleichmäßigen Durchgearbeitetheit und Beseeltheit des ganzen Textes bereits in ihm in signifikanter Weise das Ganze angedeutet ist.

Fontane ist für Minder im Menschenbild wie in der Gestaltung ein Dichter des Maßes. Im Maßvollen, Reellen und Soliden sieht er Größe, aber auch Grenze, die er im zweiten Teil des Essays durch Bezüge zu außerdeutschen Erzählern des 19. Jahrhunderts und zu deutschen Modernisten des 20. Jahrhunderts nachzuweisen versucht. Zunächst ist es verdienstlich, daß an vergessene bzw. wenig bekannte Äußerungen Alfred Döblins und Gottfried Benns über Fontane erinnert wird. Wir halten sie trotz ihrer Negativität für so wesentlich, daß ihr Kern hier in vollem Wortlaut wiedergegeben wird. Alfred Döblin schrieb 1921 über Fontane: „... Er eignet sich für kein Piedestal, nicht nur wegen seiner Abneigung gegen das Feierliche. Ihn als Persönlichkeit neben Goethe zu rücken, dieses Unrecht. In seinen besten Sachen hatte er eine ruhige wissende verzichtende Geistigkeit; Geist kann alles haben; es ist zu fragen, wer ihn hat, wofür er ihn hat. Fontane hatte einen Blick für die menschliche Schwäche; das Wort ist symptomatisch: ‚menschliche Schwäche‘, weder bei Dostojewski noch bei Tolstoi, Flaubert findet man dergleichen. Mir wird flau bei dem Ausdruck. Es ist etwas Philiströses daran, nicht etwas, peinlich viel... Welches Vergnügen hat der gebildete Spießbürger, der Mann in besseren Verhältnissen, an diesen Schilderungen der ‚kleinen Freuden und Leiden‘ des Menschen. Dies Vergnügen legt bloß die ganze Entartung, die den Bürger in den verflossenen Jahren erfaßt hat... Jedes Kunstwerk ist Darstellung und Urteil. Nichts gegen Fontanes Darstellung, aber sie fließt bei ihm in das Urteil herüber wie guter Käse, saftig und ohne Teilstrich. Urteil hat sich an Urteil zu reiben und muß dies erdulden. In seinen Büchern steht wie in wenig

ändern die Urteilsfärbung voran...⁷ Gottfried Benn notierte während des Zweiten Weltkrieges über Fontane: „Um mich dem Preußentum und seinem Wesen auch von der guten Seite aus zu nähern, las ich Fontane. Gleichzeitig wollte ich überprüfen, warum mir dieser Autor, außer in einigen Balladen, immer gegen mein Empfinden war. Es ergab sich: es ist das Pläsierliche. Dies Pläsierliche, das nicht identisch ist mit Happyend, und mit dem sich wirklich witzige Bemerkungen, echte humoristische Sätze, tatsächlich geistreiche Pointen gut vertragen und doch als Ganzes, als existenzieller Stoff medioker bleibt. Dieser Autor hat Sicherheit, Kontur und Überlegenheit, er wird mit seinem Thema fertig, er ist innerhalb der deutschen Romaninferiorität eine große Leuchte, er ist vaterländisch, ohne dumm zu sein, er ist märkisch und trotzdem betreibt er das Geschäft der Musen, aber dies Pläsierliche, das das ganze epische Oeuvre durchspinnt, vielmehr trägt und bindet, entzieht ihm den Rang. Es tritt so sehr hervor in jedem seiner Sätze, in jeder seiner weltanschaulichen und politischen Äußerungen, daß es ganz offensichtlich für ihn das Mittel war, um zum Ausdruck zu gelangen, das Mittel, mit dem er allein seine märkische Welt erfaßte...“⁸ Obgleich die zitierten Äußerungen aus verschiedenen Zeiten stammen, sind sie verwandt. Döblin und Benn verurteilen an Fontane das realistische Maß, die realistische Dialektik und Verbindlichkeit. Benn verharmlost trotz Anerkennung künstlerischer Fähigkeiten Fontanes dessen urbane Causerie zum „Pläsierlichen“. Fontanes welt- und geschichtsoffene Gesprächskunst, Element realistischer Überwindung naturalistischer Ausdeterminiertheit, wird von nihilistisch-biologistischer Position aus banalisiert und zurückgenommen. Döblin ging in der Zeit des Spätexpressionismus noch weiter. Er reduzierte Fontane zum Repräsentanten von Juste-Milieu-Mediokrität, zum Spießergenuß. Dabei hatten doch beide expressive Autoren Grund, in Fontanes beispielhafter subjektiver Durchdringung des Objektiven einen Wegbereiter des eigenen künstlerischen Ausdruckswillens zu sehen. Nur besaß eben Fontane nicht ihre „Wildheit“ und „Explosivität“. Neben der Einheit von Darstellung und Urteil hätte Döblin als Anwalt einer von der lebendigen Sprache her erneuerten Epik in Fontane den Vorläufer des redenden, gesprochenen Romans wahrnehmen und würdigen müssen. Döblin und Benn sehen nicht einmal die formalen, technischen Vorleistungen Fontanes, ganz abgesehen von der Erfassung seiner echten inhaltlichen Radikalität.

Robert Minder wertet den Aufstand der Expressionisten gegen Fontane – hier wäre der gegen Thomas Mann einzuschließen – als „zeitbedingtes Phänomen“ (S. 166) und spricht von „Fehlurteilen“ (S. 170). Gleichzeitig sieht er Übergänge zwischen Fontane und „Berlin Alexanderplatz“ und vor allem zur Alterslyrik Gottfried Benns. Er deckt überraschende motivische und stilistische Parallelen zwischen Fontanes Alterslyrik und den späten Gedichten Benns auf: „Ein bestimmter Plauderton hat in der Lyrik Benns die gleiche revolutionäre, desillusionierende Funktion wie in Heines Gedichten und Fontanes Gesellschaftsromanen... Wie Verwandtschaftszüge im Alter plötzlich auch physiognomisch hervortreten, so eine innere Verwandtschaft des gealterten Benn mit dem alten Fontane. Benns letzte

Lyrik ist auf den gleichen Ton abgestimmt wie die seines Vorgängers... Bei aller inhaltlichen Tangierung frap্পiert der Unterschied im Niveau. Gegenüber der gespeicherten Energie von Benns Lyrik wirken die Verse Fontanes etwas simpel und fahrig...“⁹ Eher als Gottfried Benn hätte sich im Falle der Lyrik Alfred Kerr als Vergleichsobjekt angeboten, der als Theaterkritiker und als Lyriker von Theodor Fontane ausging und im französischen Exil zu bemerkenswerter Alterslyrik gelangte.

Auf den letzten Seiten des Essays wird Fontanes Dichtertum vom kritisch-realistischen europäischen Roman des 19. Jahrhunderts abgegrenzt: „Seinem Tonus und der Anlage nach war er ... so wenig wie Keller, Storm, Raabe und selbst C. F. Meyer zur dramatisch-visionären Gestaltung seiner Epoche im Sinn von Balzac, Dickens, Tolstoj oder gar Dostojewski und Zola geschaffen“ (S. 171). Mit Anton Tschechow verwandte „atmosphärische Eindringlichkeit“ (S. 171) bei der Darstellung des untergehenden Adels wird ihm freilich zugebilligt.

In den letzten Sätzen kehrt die „Stechlin“-Episode wieder, von der Minder ausgegangen war. Schickedanz' Warnung vor parvenuhaftem, kulturlosem Nur-Reichtum wird am Schluß gegen die neuen gründerzeitlichen Tendenzen unter dem Adenauer-Regime aktualisiert.

Das Aufdecken vergessener Gegnerschaften und verborgener Affinitäten mag besonders für den über jeden provinziellen oder gar nationalistischen Verdacht erhabenen französischen Komparatisten reizvoll sein, zumal es durch das Aufspüren gleichsam unterirdischer Ströme der Verfeinerung des nationalliterarischen Bildes dient. Es mag auch durch Publikationen Benns und Döblins in den 50er Jahren veranlaßt sein. 1956 erschienen sowohl die „Gesammelten Gedichte“ Benns als auch Döblins Hamlet-Roman, dieser übrigens bei Rütten und Loening in der DDR. Im Falle Döblins kommt jahrelange Freundschaft zwischen dem französischen humanistischen Literaturwissenschaftler und dem emigrierten antifaschistischen deutschen Schriftsteller hinzu. Die Bezugnahme auf Modernisten hat aber, abgesehen davon, daß unser Benn-Bild möglicherweise der Differenzierung bedarf, Verwirrendes an sich. Grenzen zwischen Realismus auf der einen Seite und Modernismus und Pseudorealismus auf der anderen Seite werden verwischt. Auf einen m. E. unscharfen Realismus-Begriff deuten auch die leise Abhebung C. F. Meyers, die Zuordnung Zolas und Dickens' zu Balzac, Dostojewski und Leo Tolstoj und der Verweis auf den „tiefer wühlenden“ Heinri„ von Kleist (S. 166) hin. So virtuos-unscheinbar das Mörike-Bild „herbstkräftig die gedämpfte Welt“ (auf S. 160) in die Szenenanalyse einfließt —, objektiv rückt dadurch selbst der späte Fontane in die Nähe des sog. „poetischen Realismus“. Trotz dieser theoretischen Grenzen, welche die volle Würdigung der kritisch-realistischen Leistung Fontanes in der Einheit von Desillusionierung und Antizipation zu beeinträchtigen drohen, liegt, auf der Grundlage vor allem von Sensibilität und tiefer Literaturerfahrung, eine in Inhalt und Form originelle, den Leser bereichernde Fontane-Studie vor.

Quellenangaben

- 1 J. P. Wallmann auf S. 2 der unter 2 angeführten Publikation.
- 2 Robert Minder: Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur, suhrkamp taschenbuch, Nr. 33, Frankfurt am Main / 1972 (= Minder).
- 3 Minder, S. 14.
- 4 Erziehung zur Menschlichkeit. Die Bildung im Umbruch der Zeit. Festschrift für Eduard Spranger zum 75. Geburtstag - 27. 6. 1957, Tübingen 1957, S. 421-426.
- 5 Minder, S. 162.
- 6 Minder, S. 164.
- 7 Linke Poot (Pseudonym für Alfred Döblin): Der deutsche Maskenball, Berlin 1921, S. 93 f.
- 8 Gottfried Benn: Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen, Wiesbaden 1949, S. 80 ff.
- 9 Minder, S. 167 ff.

Theodor Fontane. Wanderungen durch England und Schottland. 2 Bände. Hrsg. v. Hans-Heinrich Reuter. Verlag der Nation. Berlin 1979/1980.

[Rez. Charlotte Jolles, London]

Über ein Jahrhundert sollte vergehen, bis das, was Fontane selber gewünscht hatte, wenigstens zum Teil in Erfüllung ging: seine Arbeiten über England und Schottland, die poetischen wie die journalistischen dem Publikum in „achtunggebietender Korpulenz“ vorzulegen. Hier haben wir sie nun, nicht mehr verstreut in verschiedenen Bänden, sondern geschlossen in zwei großen, mit zeitgenössischen Illustrationen versehenen schön ausgestatteten Bänden vor uns. Die Herausgabe ist die letzte Fontane-Arbeit des so früh verstorbenen Hans-Heinrich Reuter, und wir verdanken die Fertigstellung der Anmerkungen und Drucklegung seiner Frau Rita Reuter sowie Regine Otto.

Der erste Band ist chronologisch aufgebaut, beginnend mit dem Tagebuch der ersten englischen Reise von 1844 und dem des zweiten englischen Aufenthalts von 1852, dem das erste England-Buch Fontanes „Ein Sommer in London“ folgt. Der dritte Aufenthalt von 1855 bis 1859 ist ebenfalls mit Tagebuchaufzeichnungen und mit einer Auswahl von englischen Korrespondenzen und Reportagen aus jenen Jahren belegt; den Abschluß bildet der große Aufsatz über Oxford. Es war ein guter Gedanke von Reuter, in jedem dieser Abschnitte einige Briefe Fontanes aus England einzuschließen, einschließlich der an seinen Vorgesetzten Dr. Metzel. Vor allem seine privaten Briefe bringen gegenüber den für die Öffentlichkeit bestimmten Zeitungsberichten seine persönlichen Gefühle zum Ausdruck und erlauben uns einen Einblick in die existentiellen Probleme jener Jahre.

Der zweite Band folgt der chronologischen Anordnung zum Teil, zuerst mit der Schottland-Reise, „Jenseit des Tweed“, die Fontane mit Bernhard von Lepel im August 1858 unternommen hatte, dann mit „Studien über Theater und Kunst“ und schließlich mit Essays zur englischen und schot-

tischen Literatur, die von 1842 bis 1871 reichen. Auch einige von Fontanes Gedichten und Balladen, die englisch-schottische Themen behandeln, auch solche in Übertragung und Bearbeitung werden gebracht. Den Schluß bildet der Rückblick auf England aus den autobiographischen Schriften der letzten Lebensjahre Fontanes sowie der Briefwechsel mit dem alten englischen Bekannten James Morris.

Es ist ein wohlüberlegter Aufbau, wie wir es nicht anders von dem Herausgeber erwarten konnten, aber bedauerlich erscheint mir, da man sich nun einmal an diese große Ausgabe gemacht hat, daß von den Kunstreportagen nur der Sechste Brief über die englischen Porträtmaler aufgenommen ist und keiner der anderen so viel wichtigeren Arbeiten, in denen die eigentlich viktorianischen Maler, die jetzt wieder bei zunehmendem Interesse am Viktorianischen Zeitalter an Wertschätzung gewonnen haben, behandelt werden. Vor allem fehlt der wichtige Zehnte Brief über die Präraffaeliten. Eine neuere Arbeit (P. K. Schuster, Th. F., Effi Briest, Ein Leben nach christlichen Bildern, Berlin 1974) arbeitet die Bedeutung jener Viktorianischen Maler für Fontanes Werk deutlich heraus. Auch Reuter hat an anderen Stellen über den Niederschlag von Fontanes Kunstkenntnissen in seinem Romanwerk hingewiesen. Vor allem aber gehören diese Berichte zum Bild des Viktorianischen Zeitalters, das uns Fontane vorstellt. Auch fehlen zu meinem Bedauern die Aufsätze über die englische Presse, sie sind ein sehr wesentlicher Bestandteil von Fontanes Arbeiten über England; sein größtes Lernmaterial in jenen Jahren war schließlich die englische Presse. Zumindes hätte das Neunte Kapitel über die Times nicht fehlen dürfen. Es ist ein äußerst wichtiges Kapitel, in dem ein Höhepunkt in der Geschichte der Times festgehalten wird, die gerade jetzt wieder in unserem neuen technologischen Zeitalter große Krisen und Wandlungen durchmacht, weswegen das Kapitel heute von besonderem Interesse ist. So sehe ich es jedenfalls, die ich in diesem Lande lebe und Fontanes Arbeiten über England aus der letzten Jahrhundertmitte immer wieder mit Vergnügen lese. Es war wohl eine Frage des Umfangs, weswegen leider das eine oder andere in dieser populärwissenschaftlichen Ausgabe unter den Tisch fallen mußte.

In einer vorzüglichen Einleitung behandelt der Herausgeber die Bedeutung Englands für die Entwicklung Fontanes und für sein Werk. Er skizziert die verschiedenen Etappen seines England-Erlebnisses mit all seiner Komplexität. Daß sich das England-Bild Fontanes im Laufe der Jahre gewandelt hat, liegt aber nicht nur an Fontane, sondern daran, daß vom frühviktorianischen England, das Fontane Anfang der vierziger Jahre schon durch Zeitungs- und Zeitungsberichte kennenlernte und das durch die Notstände vor allem der ärmeren Klassen den Blick auf sich lenkte, über die Jahrhundertmitte und den wirtschaftlichen Aufstieg und Materialismus („Das Goldene Kalb“) bis zu der folgenden imperialistischen Entwicklung mit den Asien-Kriegen, mit denen sich Fontane in London als Zeitungsberichterstatter auseinandersetzen mußte, das Land einen derartig großen Wandel vollzogen hat, daß im Betrachter selbstverständlich auch sehr verschiedenartige Reaktionen hervorgerufen wurden. Das England am Ende des Jahr-

hunderts, mit den deutlichen Zeichen des Abstiegs, sah dann wieder ganz anders aus.

Daß Fontane in den fünfziger Jahren durch seine Stellung im Dienste der Regierung Manteuffel sich nicht ganz frei fühlte und Konzessionen in seiner Berichterstattung machte, darauf hat Reuter mit Recht hingewiesen, und der Angriff gegen Dickens mit der Verleugnung Heines und Herweghs ist ein treffendes Beispiel dafür; nicht aber das Kapitel „Parallelen“ in „Ein Sommer in London“, auf das Reuter schon einmal an anderer Stelle eingegangen ist. Wenn Fontane auf Grund seiner Beobachtungen des englischen Erziehungssystems und gesellschaftlichen Lebens den Unterschied zwischen Deutschland und England auf die kurze Formel bringt, England sei aristokratisch und Deutschland demokratisch (mit der wichtigen Einschränkung, daß Deutschland keine politische Demokratie habe), so zeigte er eine durchaus richtige Einsicht in die Klassenstruktur des englischen Staates. Die bekannten Eingangsworte dieses Kapitels von der „beziehungs- und bedingungsweisen Richtigkeit“ seiner England-Briefe, die unterhalten und anregen wollen und im Widerstreit mit anderen Meinungen erst der Wahrheit näherkommen können, ist ein ernst zu nehmendes Bekenntnis, das vielen seiner Arbeiten gilt.

Wenn der Herausgeber am Anfang seiner Einleitung den Umfang der Schriften und Briefe über England und Schottland auf 5 000 Druckseiten schätzt, so scheint mir diese Zahl doch zu hoch gegriffen; wenn auch noch einiges in Zeitungen oder Akten vergraben sein mag, der größte Teil dieser Arbeiten ist jetzt doch wohl bekannt. Wie dem auch sei, diese zwei schönen Bände machen in sorgfältiger Edierung eine recht umfangreiche Auswahl einem weiteren Publikum zugänglich, das hier eine sehr wesentliche Seite von Fontanes Leben und Schaffen vor sich hat. Diese Ausgabe steht würdig an der Seite der schon früher vom Verlag herausgegebenen „Wanderungen durch Frankreich – Erlebtes 1870/71“.

Das große Theodor Fontane Buch. Herausgegeben von Werner Pleister, R. Piper u. Co. Verlag, München, Zürich 1980

[Rez. Paul Conrad, Kleinmachnow]

Ein gut ausgestatteter Band! Briefe Fontanes, Zeugnisse seiner Zeitgenossen und Stellungnahmen zu seinen Werken aus jüngerer Zeit belegen eindrucksvoll den oft beschwerlichen Werdegang unseres Dichters. Aufgelockert wird dieser Abriß durch eine Anzahl von Reproduktionen, bei denen neben gängiger Ware auch einiges vorgestellt wird, das dem Fontanefreund seltener geboten wird, wie etwa das Bildnis Ravené oder der junge Offizier George Fontane. Die Aussagekraft der beigefügten Gemälde wird freilich durch das Kleinformat etwas beeinträchtigt (Eisenwalzwerk). Einige Ungenauigkeiten im Text müßten bei einer Neuauflage berichtigt werden. Der Briefpartner Fontanes, Georg Friedlaender, schrieb sich mit

ae, die Tellaufführung (S. 108) fand nicht im März, wie am Rand vermerkt, sondern im August statt. Ein poignard ist schlichtweg ein Dolch und keine „Handvoll“ (S. 113). Bei der Dichtung „Von der schönen Rosamunde“ (S. 380) handelt es sich um einen Romanzenzyklus und nicht um Romane. Vielleicht sind hier dem Setzer nur ein paar Lettern unter den Tisch gefallen. Auffällig ist andererseits, daß in dem Buch der Anglomane so spärlich zu Wort kommt. Fontane schreibt selbst: „Seit Jahren blick' ich auf England, wie die Juden in Ägypten auf Kanaan.“ Der Auszug aus der Einleitung der „Wanderungen“ und die Briefe an James Morris können diese Lücke nicht ausbalanzieren. Schließlich noch ein Wort zu den Segmenten aus dem Romanwerk Fontanes. Bemühen wir dazu einmal den Geh. Regierungsrat Freiherrn von Eichendorff. Er schreibt in „Dichter und ihre Gesellen“: „Walter aber fing nun an, einige Lieblingsstellen aus Victors Werken zu rezitieren, was Fortunat immer störte, weil ein gutes Gedicht keine Stellen, sondern eben nur das ganze gute Gedicht gibt, gleichwie eine abgeschlagene Nase oder ein paar abgerissene Ohren der Mediceischen Venus für Kenner recht gut, aber sonst ganz nichtswürdig sind.“

Darüber sollte man nachdenken!

Fontane aus heutiger Sicht, Analysen und Interpretationen seines Werks, zehn Beiträge. Herausgeber Hugo Aust, Nymphenburger Verlagshandlung (1980), 296 S.

[Rez. Otfried Keiler, Potsdam]

Dies ist ein außerordentlich bemerkenswertes Buch: keine Aufsatzsammlung unter anderen, vielmehr besitzt die Schrift Grundzüge eines Forschungsberichtes am Beginn der 80er Jahre. Die 10 Autoren sind namhafte Fontane-Forscher, die seit Jahren (z. T. Jahrzehnten) mit größeren Arbeiten hervorgetreten sind, so daß allein die umfangreichen Literaturverzeichnisse eine Auseinandersetzung für sich bilden.

Die Vielfalt und kluge Auswahl der Gegenstände (Biographie und Frühwerk, Briefwerk und Edition, die späte Lyrik, autobiographische Schrift und das Romanwerk in wechselnden Beziehungen, zum Schaffensprozeß, zum Zeitalter damals, zur literarischen Tradition (P. Heyse, Th. Mann) sowie zum Leser) – nicht weniger der schöpferische Reichtum der praktizierten Methoden entwerfen ein Bild des Dichters, seiner Wirkung und Erforschung, das den Titel der Schrift rechtfertigt und sinnfällig macht, daß Kooperation und Arbeitsteilung das Gebot der Stunde darstellen (wie dies auch von den Beiträgern gefordert wird, vgl. S. 56 u. 259 f.).

Dankbar lehnen sich **Herausgeber H. Aust** und seine Mitautoren an die ältere Forschung an und suchen insonderheit die Fragestellungen der

großen Monographien der 70er Jahre fortzuführen (vgl. S. 7). Gegen Reuter wird (indirekt) eingewandt, daß die historisch-genetische Darstellung mit Blick auf die Vollendung des Dichters im Spätwerk notwendige Vereinseitigung gegenüber vorangegangenen Phasen mit sich gebracht habe. Wechselwirkungen, Vermittlungen, die komplizierte Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität seien gefragt und zu untersuchen — nicht zuletzt dank der bahnbrechenden Gesamtdarstellung von H. H. Reuter u. a. Und obwohl das Zustandkommen eines solchen Gemeinschaftsbandes bis zuletzt gefährdet war (vgl. Einleitung S. 15), man sich Ergänzungen in Richtung auf die „Wanderungen“, die Kriegshistorik, Fragmente u. a. denken kann, stellt das Ensemble der behandelten Fragen einen repräsentativen Aufriß dar.

Der Rezensent einer solchen Arbeit sieht sich vor die kaum lösbare Aufgabe gestellt, den Reichtum des Buches nicht ausschöpfen zu können, seinen Wert jedoch möglichst vielen Lesern nahebringen zu wollen. (Kurzfristige Absagen im Rezensionsteil dieses Heftes machten zwar eine räumliche Ausdehnung möglich, dennoch werden Autoren und Leser des Buches um Nachsicht gegenüber mancherlei Verkürzung gebeten.)

Gleich der erste Beitrag von **P. Bange** ist Reuter auf kritische Weise verpflichtet. Fontanes Persönlichkeit entziehe sich durch Widersprüchlichkeit einer linearen Kurve. „Wo ihn einordnen? Ist er ein Demokrat (der ‚mehr und mehr Sozialdemokrat‘ wird) oder der Sänger des traditionellen Preußen und des Adels? Ist er ein Konservativer, der nach und nach liberal wird? Aber wie soll man dann seinen Radikalismus von 1848 erklären? Ist er im Gegenteil ein Liberaler, der konservativ wird? Aber was soll man dann mit zahlreichen Äußerungen seiner letzten Jahre machen?“ (S. 17)

B. will mit diesen Widersprüchen arbeiten. Die zentrale Frage, die er mit seiner These **„zwischen Mythos und Kritik“** aufsucht, betrifft das Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit. Dieser Begriff wird weit und strukturiert verstanden: als Spannungsfeld von herrschenden und geschichtlich gewordenen Verhältnissen. Analyse und Entwurf, Erfindung und Tatsachenbindung in Weltbild und Gestaltung rücken in den Vordergrund einer Linienführung, die in Phasen gegliedert wird; „Eine Skizze über Fontanes Entwicklung bis zu den Romanen“ (so der Untertitel).

1. „Der heldenhafte Apotheker“ (1839–44) — mithin die Jahre, die Fontane im Banne literarischer Vorbilder des Vormärz gestanden habe, wird als Phase begriffen, in der Poesie aus Protest und illusionärer Begeisterung entstanden sei. Die private Grunderfahrung der Isolation (als Kolonist, als Sohn zerstrittener Eltern, aus Verhältnissen, „in denen nie etwas stimmte“ (S. 21), habe F. zur Literatur gedrängt, ihn als „Entwurzelten“ jedoch gleichzeitig romantisch und spießbürgerlich dichten lassen (was sicher näher zu bestimmen bleibt).

2. „Acht Preußenlieder“ nimmt B. als Symptom für einen Neubeginn, der nicht nur mit dem „Tunnel“ verbunden ist, mit neuer Verwurzelung in einem Freundeskreis, vor allem habe ihn diese Bindung zu einer Art

„irrealer Besitzergreifung der Realität“ (S. 25) geführt, zu Versuchen und Erfindungen im Balladengenre und mit einem Mythos legendärer Preußentugenden angesichts kritikwürdiger Züge der Gegenwart. Zwangsläufig habe ihn diese Richtung in neue Widersprüche führen müssen, da die mißbilligte Umwelt so nicht zu verklären war. „Es ist die Annahme einer Niederlage-Haltung bereits vor der Revolution von 1848.“ (S. 27). Hier nun hätte sich in der Tat die historische Problematik des bürgerlichen Liberalismus für B. angeboten (vgl. „Der liberale Roman und der preußische Verfassungskonflikt, Analyse – Skizzen und Materialien“, hg. v. B. Peschken u. C. D. Krohn, Stuttgart 1976). Aber Verf. sieht in diesem Essay doch vorwiegend mit der Optik seines Gegenstandes. 1848 sei die Wirklichkeit noch einmal Fontanes Hoffnungen entgegengekommen (3. Phase). Aber sein revolutionärer Pamphletismus habe ein ebenso lächerliches wie bestürzendes Ende gefunden (nach 1850). Mythos und Kritik hätten für lange Zeit nebeneinander bestanden, um schließlich eine neue Art ethischen Realismus auszubilden. Ehe aber F. „Von der Entsagung zur Lossagung“ (nach 48/49) geschritten sei, sei die Erneuerung der preußischen Legende versucht worden. Über die wiederentdeckte Romantik („Altromantik“), über Scott und Alexis führe dieser Weg zu den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“. Darin ständen sich Mythos und Kritik mit sich verschiebenden Proportionen gegenüber: „konservative Frömmigkeit“ (S. 43 f.) und betonter Tatsachenstil, ein Gemisch aus Ehrfurcht und Kritik, das die Ansätze zum Roman bereits offenbare.

Die Reichsgründung habe F. entscheidend desillusioniert: Neue Zeiterfahrung habe nun die Zerstörung der mythischen Idee befördert, nicht zuletzt durch die Eroberung neuer Sujets aus dem Alltag. Die psychologische Durchdringung menschlicher Beziehungen habe neue Gesellschaftsanalyse mit sich gebracht, kritische Momente hätten sich bei der Gestaltung in den Vordergrund gedrängt – ohne daß der Hang zur „Nostalgie“ ganz verschwunden sei. Leises Bedauern darüber habe den ganzen Weg des Romanciers begleitet.

B. zeichnet diesen Weg mit ausgewählten Texten anschaulich nach. In zweierlei Hinsicht bleibt er den Spuren der historisch-genetischen Methode verpflichtet. Biographische Fakten und literarische Zeugnisse werden nicht nach Aussagewert getrennt (worin man auch die starke Seite der Konstruktion sehen kann), und: Die Bewegung des Autors zwischen „Mythos und Kritik“ bleibt auf den alten Fontane gerichtet, erst dieser habe eine neue tragfähige Synthese gefunden. Angesichts der notwendigen Aufsplitterung der Forschung in die immer schwerer überschaubaren Teilgebiete sollten wir den Vorschlag im Gedächtnis behalten. Eine durchgehende Untersuchung mit Berücksichtigung des je spezifischen Wirklichkeitsverhältnisses ist noch nicht geschrieben.

H. Nürnbergers Aufsatz „Fontanes Briefstil“ geht von der wachsenden Resonanz des Briefwerkes aus. N. greift Reich-Ranickis Bezeichnung von den „Bruchstücken einer großen Konversation“ auf (1972), um am Schluß seiner Studie – nach Prüfung der entscheidenden Stufen der Briefe-Edition und -Rezeption zu fragen: „Ob es sich bei dieser Konversation nicht doch

um eine nicht gewöhnliche, dennoch verbindliche Konfession gehandelt habe.“ (S. 74)

Die Darstellung besitzt einen hohen Informationswert und beleuchtet den verwendeten Stilbegriff vielseitig: inhaltlich, funktional, in Abgrenzung von anderen Genres (Essay, Feuilleton) und vor allem als bei F. selbst in Wandlung begriffen. Fast 60 Jahre liegen zwischen den ersten und letzten Korrespondenzen. Verschiedenheit der Anlässe, der Partner, der Themen nähmen dabei zu. Und dennoch ist sich Verf. mit Jolles (vgl. A 6) u. a. einig, daß journalistische, künstlerische und Brieftexte des Dichters „zu einem Gewebe von so ungewöhnlicher Einheit“ (S. 76) verschmolzen sind, daß man sie leicht als „Fontanisch“ zu erkennen vermag. Worin besteht diese Einheit?

N. antwortet zunächst mit Th. Mann, E. Bertram, K. E. O. Fritsch, H. H. H. Remak, G. Erler, W. Müller-Seidel und zeitgenössischen Autoren. Auch das Selbstverständnis Fontanes vom Briefeschreiben wird herangezogen.

Solche bekenntnisartigen Aussagen bilden den Auftakt zu Nürnbergers Gruppierungsversuchen. 5 000 bekannte, 8 000 bis 10 000 geschätzte Briefe sind zu klassifizieren, darunter die Verlegerkorrespondenz, die Dichterrepräsentationskorrespondenz, Briefe mit Vorentwürfen (Prosaübungen), Briefe aus privatestem Anlaß, kleinste Stimmungsberichte und ausführliche Charakteristiken. N. geht umsichtig und sehr methodisch an diese Aufgabe, indem die Inhalte, die Leserinteressen und der Adressatenbezug beachtet werden (S. 66–68). Und da diese wechselnden Aspekte insgesamt einem Abriß der Wirkungsgeschichte integriert sind (Wendepunkte: 1905, 1940, 1954) wird das Material untereinander und zum Romanwerk in Beziehung gesetzt. Man versteht, daß N. seine Klassifizierung offenhalten muß.

Indem Verf. die alte Frage aufgreift, wo sich der „eigentliche“ Fontane wirklich ausgesprochen habe (mehr in Briefen, mehr in Romanen), polemisiert er nicht vordergründig gegen Brinkmann u. a. (der strenge Zeitgenosse, der versöhnliche Dichter), sondern schlägt er vor, die Übergänge zu untersuchen, die je spezifische Einbettung der Briefe. Gattungspoetologische Studien fehlten, und für N. ist der „Briefstil“ auch noch immer eine Frage der Edition, für die er eine umfassende Bibliographie aller Sammelzentren fordert. In Übereinstimmung mit einer Tutzingener Tagung zur Edition (1975) verweist er auf die zentralen Untersuchungsaufgaben, die im Zusammenhang mit der Edition zu stellen und zu beantworten wären: Ob Briefe eine Ersatzfunktion für mangelnden Kontakt mit der Öffentlichkeit hatten, ob sie ein Mittel zur Klärung der eigenen Position waren, ob sie in besonderem Maße der Vorformulierung des eigenen Werkes dienten. N's. Vorschläge gehen noch weiter (vgl. S. 74), weil er die textkritische Edition der Gesamtkorrespondenz im Auge hat. Und er bleibt zugleich nahe bei den Intentionen des Dichters, wenn er dessen Brief an Hanns Fechner zitiert (3. 5. 1889): „... in meinem eigensten Herzen bin ich geradezu Briefschwärmer und ziehe sie, weil des Menschen Eigenstes und Echtestes gebend, jedem anderen historischen Stoff vor. All' meine geschichtliche Schreiberei, auch in den Kriegsbüchern, stützt sich im besten und wesentlichen immer auf Briefe.“

G. Friedrich schreibt über „**Fontanes Kritik an Paul Heyse und seinen Dramen**“. Das Gesamtbild der Beziehungen zwischen F. und H. steht dabei im Vordergrund (unter Bezugnahme auf G. Erlers Vorwort zur Briefausgabe im Aufbau-Verlag 1972, vgl. A. 1). Dieses Bild wird kenntnis- und detailreich nachgezeichnet und um interessante Beobachtungen aus den Kritiken ergänzt; gelegentlich auch in seinen Konturen etwas unschärfer als bei G. Erler entworfen. Am Ende gelangt man zu Einsichten von literarhistorischer Dimension.

Im ersten Teil der Darlegungen dominieren die Stadien der Annäherung und erste Abgrenzungsversuche Fontanes. Bewunderung der Produktivität des Tunnelfreundes, Betroffenheit durch dessen Selbstsicherheit stehen nebeneinander. Die Abkühlung des Verhältnisses noch vor F's. Englandaufenthalt, großzügige Hilfe bei F's. Stellungssuche in München (1859), Zusammenarbeit und der Wunsch nach Abgrenzung begleiten eine rund fünf Jahrzehnte überdauernde Beziehung. Nicht die kleinen Gekränktheiten und Verstimmungen waren bestimmend, sondern in dem Maße, wie F. die Differenzen als grundlegend empfindet, vermag er offensichtlich den Wünschen des anderen zu entsprechen, ohne sich damit zu identifizieren. Ein Spannungsfeld, gewiß, aber aus heutiger Sicht doch auch viel mehr. Erler hatte die Divergenzen prinzipiell beleuchtet: „Man hat die Beziehungen Fontanes zu Heyse die Geschichte einer Entfremdung genannt, aber sie sind in Wirklichkeit die Geschichte einer künstlerisch-ästhetischen Polarität von vornherein gewesen.“ (S. XI f.)

Auch Fr. arbeitet mit diesen Gegensätzen: „Deutlich ist jedenfalls, daß Fontane, je mehr er künstlerisch seine eigene Linie findet, immer stärker in Gegensatz zu Heyse und dessen künstlerischem Credo gerät, so daß schließlich beide vor der Öffentlichkeit als Antipoden erscheinen.“ (S. 110) Insgesamt scheint dies bei ihm weniger zwangsläufig der Fall, und es fragt sich, ob eine weiterführende Studie diese Gegensätze nicht anders einbetten müßte. Gerade bei der Einbeziehung der Dramenkritik gelingt dies dem Verf. überzeugend: Er bleibt nicht bei Fontanes Abneigung stehen, sondern bezieht theatergeschichtliches Material in die Untersuchung ein. Danach (H. Schanze) muß Heyse auch für Berlin als ein Erfolgsautor der Zeit gelten, und sein Unverständnis für F's. späte Romane („Effi Briest“, „Die Poggenpuhls“) gewinnt den Rang einer programmatischen Absage.

Der Theaterkritiker Fontane geriet dem Freunde gegenüber in immer größere Schwierigkeiten. Interessant ist, daß die „Kritik ihre größte Schärfe erreicht hat, bevor die Welle der großen naturalistischen Dramen zu Fontane vordringt...“ (S. 103) und daß wir mit Fr. erkennen können, daß bei diesen beiden Dichtern unterschiedliche Bedingungen für Literatur und entsprechend ein unterschiedliches Funktionsverständnis von Literatur im Spiele sind. Fontanes Kritik an den Stücken betrifft im Kern immer wieder die Menschauffassung, die er als unwahr und lebensfremd empfindet. Wir, die wir F. ebenfalls als Suchenden begreifen, können diesen Gegensatz nicht absolut sehen. Beide Dichter reagierten (unterschiedlich) auf die nachrevolutionäre Entwicklung in Deutschland. Es ist ein Verdienst des Verf., mit dem Hinweis auf Heyses Dramenversuche, auf dessen „Experimentier-

freudigkeit“ (S. 102) u. a. den Gesamtvergleich bereichert zu haben. Fontanes Stellung im zeitgenössischen Literaturprozeß könnte nun komplexer erforscht werden.

„Die späte Lyrik Theodor Fontanes“ wird von Karl Richter in den Mittelpunkt seiner Untersuchung gerückt. Noch immer stehe die Lyrik im Schatten des Erzählwerkes. Dieses Ungleichgewicht „resultiert aus unbestreitbaren Gewichtsverteilungen im Werk selbst“ (S. 118), meint R., tritt aber jeder Entgegensetzung strikt entgegen. Sein Ziel ist es nachzuweisen, daß „das literarisch ‚Junge‘ der Altersromane in der Alterslyrik eine beachtenswerte Parallele hat.“ (S. 118)

Richter spürt einen erkennbaren Stilwandel bei F. in der Gruppe der Gedichte auf, die den Zuwachs der 3. Ausgabe von 1889 (gegenüber der 2. von 1875) ausmacht. In den thematischen Akzentverlagerungen entdeckt er „das Vordringen der Zeit- und Gesellschaftsbezüge, die Tendenz zur skeptischen Betrachtung von Zeit und Gesellschaft.“ (S. 119)

Aus seinen exemplarischen Analysen erwächst die Einsicht, daß der späte F. dem späten Goethe (etwa im „Diwan“) und dem späten Heine (in dessen Zuwendung zum Alltag) nähersteht als den Zeitgenossen Storm, Heyse oder Geibel. In der Gegenwart sieht R. diese Tradition bei Kästner u. a. fortgeführt.

Die damals unkonventionelle und unauffällige Synthese von betonter Alltäglichkeit und subtiler Zeitbezogenheit, von Abstand zum öffentlichen Leben (Unfeierlichkeit) und Neugier allem Menschlichen gegenüber vermittelt sich vordergründig über die Situation des Alters, ja des Abschiednehmens. Schaut man tiefer (und R. vermag diese Lesart überzeugend vorzuführen), so erschließen sich über die bekannten Tendenzen zur Spruchdichtung, über die dialogischen Momente ebenso wie den stilisierten „Bummelton“ des lyrischen Ichs weite Gesellschaftsbezüge, die im Kern auch die Themen und Techniken der späten Prosa sind. Sprache und Sprechen werden thematisiert, Abstand zum Leben kann mehr transponieren als Resignation: nämlich Abstandnehmen von Veräußerung und damit Unglaubwürdigkeit, Fremdwerden kann als Prozeß der Entfremdung erscheinen. Der betonte Verzicht auf metrischen Prunk (R. erinnert an die Verse C. F. Meyers zum Vergleich), die souveräne Benutzung des Knittelverses mit seiner Füllungsfreiheit hätten F. schließlich auf einen Weg geführt, der unserem Zeitgefühl näher stünde als den Zeitgenossen damals.

Freilich setzen diese Altersgedichte einen Kunstverstand voraus, durch den Humor und Betroffenheit, Respektlosigkeit inmitten von Entsagung auch historisch bezogen werden können: gegen alle Arten von Gründerzeit-Bewußtsein und falsches Pathos. Gerade der Zyklus „Aus der Gesellschaft“ arbeite mit bewußter Übertreibung zum Zwecke der Distanzierung. Den darin angeschlagenen Ton findet R. in „Frau Jenny Treibel“ wieder, auch in den Friedlaender-Briefen. Aber so übersehbar stehen die Dinge nicht immer, und gerade bei Verkürzungen verlange der Dichter von uns die Kunst, Beziehungsreichtum zu entdecken.“ Denn ungeachtet aller Abbräufungen, mit denen die Gedichte – anders als Fontanes Romane – arbeiten,

bezeugen sie damit eine geschichtliche Sensibilität und einen geschichtskritischen Sinn, der für ihr Verständnis wie für ihre Bewertung wesentlich ist.“ (S. 138) Mit Reuter plädiert R. für den Zusammenhang von Lyrik und Roman beim späten Fontane; über Reuters Lyrikverständnis hinaus vermag Richter die offene Struktur der Gedichte vor allem über deren Sprechweise darzustellen. Gegen H. Schlaffer u. a. gewandt (S. 139) widerspricht R. energisch der These, der „poetische Realismus“ sei der Lyrikentwicklung nicht günstig gewesen. Die Offenheit der Formen, Töne und Themen weise auf Fontanes bis ins hohe Alter bewahrten wachen Sinn für geschichtlichen Wandel. In diesem Sinne schlägt Verf. die Neubewertung dieser Lyrik vor. Mit großer Erwartung darf man der ersten vollständigen Gedichtausgabe im Aufbau-Verlag (Bearbeiter J. Krueger) entgegensehen. Richters Vorschläge sind bahnbrechend. Seine Ergebnisse bilden den Auftakt zu einer Gruppe von Beiträgen, die sich zwar locker aneinanderreihen, aber auch konzeptionell ergänzen. Je verschieden ist vom Altersstil die Rede.

P. I. Anderson stellt die Frage: Wie kommt es zu jener vielbeschriebenen Mehrdeutigkeit, jenem „Gefühl des seelischen Schwebens“ (S. 143), das schon Thomas Mann eine Art Verzauberung nannte? Textstellen könnten diese Wirkung beim Leser nur schwer belegen, „Immer wieder fehlt ein wichtiges Glied der Interpretationskette“, und auch Reuter, Müller-Seidel, Jolles u. a. hätten hier ein Defizit der Forschung und ihrer Methoden festgestellt. „Jeder kennt den Fontane-Ton, aber niemand kann sagen, woher die Musik kommt...“ (S. 144).

A. sucht nach Wegen, poetische Kreativität zu beschreiben (S. 145). Er versucht es in Anlehnung an Wittgensteins Sprach-Spiel-Philosophie und hofft, am Beispiel der Zusammenhänge zwischen den „**Kinderjahren**“, Briefen, Selbstaussagen und „**Effi Briest**“ ein „**biographisches Lesemodell**“ (S. 176) skizzieren zu können. Seine schöpferischen Bemühungen sind auf den Schaffensprozeß gerichtet, und indem einzelne Leerstellen des Textes mit den genannten Materialien (hypothetisch) verknüpft werden, werden Vorschläge zur Neuinterpretation des Textes, aber auch zur Kennzeichnung der Arbeitsweise generell sichtbar.

„Versteckspiel“ im Sinne Wittgensteins (als Phasen der Verarbeitung von Erlebtem) wird sehr unmittelbar auf entsprechende Passagen des autobiographischen Romans bezogen, in dem (im 14. Kapitel) vom einstigen kindlichen Versteckspiel die Rede ist. Da man weiß, daß der Dichter sich mit dieser Arbeit gesundgeschrieben haben soll, folgt man interessiert, wie A. (in Weiterführung von Riechel u. a.) die Psychologie der Verarbeitung aufdecken will. Die Textbelege sind frappierend, Brief- und Erinnerungstücke (aus Swinemünde, über Minna Krause/Klößen – Fontanes Jugendliebe) können als ein Schlüssel für Weglassungen und Hervorhebungen erscheinen. Insgesamt entwickelt Verf. ein hypothetisches Geflecht von vorbewußter, später bewußt eingebauter Lebensgeschichte, das des Dichters Eigenkommentare durchaus in Frage stellen kann (vgl. S. 173). Bedenkt man, wie unkritisch oft Äußerungen des Dichters für die entscheidenden Impulse genommen werden, so liest man die Studie mit Gewinn. Der Nachweis des Zusammenhangs der genannten Schriften wird erbracht,

das Wie dieser schöpferischen Suche, der Querverbindungen zwischen Erlebtem und Gestaltetem bleibt (wenn möglich) weiter aufzudecken.

A. weiß um die Problematik des vorgeführten Verfahrens (vgl. S. 165); als ein Baustein zur Erfassung des sehr komplexen Gewebes des Altersstils sollte er jedem Analytiker willkommen sein.

Auch **Dirk Mende**, dessen Analyse vor allem „L'Adultera“ gilt, bezieht sich in Exkursen zu „Effi Briest“ auf das Alterswerk. Ihm geht es um die objektivierbaren Beziehungen zur Realität – um „**Frauenleben**“ im 19. Jahrhundert und Fontanes Beitrag zur Darstellung dieser Verhältnisse. Den Ansatz bezieht Verf. von Freud und Marx. „Freud, befragt, was ein Mensch gut können müsse, soll gesagt haben: ‚lieben und arbeiten‘.“ (S. 183) Mit Marx werden das Wesen der Arbeit und der Charakter der Epoche beschrieben und festgestellt:

„Das Begriffspaar von Liebe und Arbeit erweist sich als konstitutiv für das Verständnis der Mehrzahl der Fontaneschen Romane.“ (S. 184)

M. schreibt knapp und prägnant: Zeitgeschichtliche Fakten und Aussagen, von Bebels „Die Frau und der Sozialismus“ (1879) bis hin zum Bürgerlichen Gesetzbuch (1900) werden herangezogen und befragt, um ein tragfähiges historisches Fundament für die Interpretation zu gewinnen. Die folgenden Untertitel zeigen, wie stringent er seinen Grundgedanken verfolgt: Ehehandel-Kupons-emittierte Zärtlichkeiten-Furor uterus – „Topp“ oder die Lust zur Arbeit u. a. m. Das ist hochinteressant, und das muß zu Verkürzungen zwischen Wirklichkeit und Abbild führen, weil die eigentlich literarischen (kommunikativen) Vermittlungen zwischen Autor und Leser an den Rand der Untersuchung rücken.

Freilich, der Beitrag setzt anders an und hat andere Ziele als andere Analysen. Frauenschicksale wie das der Melanie van der Staaten, Cecile oder Effi Briest werden nicht nur grundlegend soziologisch analysiert (was denn schwer genug bleibt) – aus den jeweils unterschiedlichen Thema-Beziehungen bei F. vermag Verf. durchaus Neues zu ihrer Rangfolge zu sagen. Mehr noch: Gerade im Ensemble kränkelnder Frauenfiguren bei F. läßt sich der spezifisch historische Befund entdecken. Ein wenig statisch, eben weil der Text nicht als Erzählprozeß im Mittelpunkt steht, aber doch reich an Gedanken und Beziehungen.

„In ‚Cecile‘ thematisierte Fontane eine weitere Variante männlicher Abwehrstrategien: Die Frau wird für krank erklärt, so daß sie es am Ende auch ist.“ (S. 196) Die versachlichten Beziehungen in „L'Adultera“ seien nur ein anderes Symptom (vgl. S. 192) für einen Aushöhlungsprozeß, den der Dichter in „Effi Briest“ bis zum körperlichen Verfall der Heldin getrieben habe. Dennoch sind die Figuren auch in M's. Sicht nicht allein Opfer der patriarchalischen Zwänge: Körperlicher Verfall erscheint umgekehrt auch als (hilfloser) Protest gegen die Selbstverwirklichung (S. 203) – die hier nicht allein als eine Frage der Liebeserfüllung, sondern zugleich als Verweigerung der Identitätsfindung durch Arbeit und gesellschaftliche Anerkennung erscheinen kann. „Daß einem die Welt so zu ist“ – deutet M. als doppelten Zwang zur Isolation für die Frau „aus gutem Hause“.

Melanie van der Straaten und Mathilde Möhring könnten sich dagegen doch zumindest teilweise behaupten. Aber: „So gut schließt es nicht immer ab. Ja der Frau Ravené-Fall ist ein Ausnahmefall“, schreibt F. am 28. 3. 89 an Friedlaender . . .

M's. Beitrag gelangt auf diesem Wege zu einer Rangordnung der Werke, die er in einer größeren Arbeit weiterführen will (vgl. A. 71). Man darf schon heute darauf gespannt sein und eine Fortführung auch im Beitrag von Ch. Jolles sehen, die Melusine als eine starke und weitgehend emanzipierte Symbolgestalt ansieht (vgl. S. 252 f.).

Auch die „Poggenpuhl“-Analyse H. Austs geht von der teilweise parallelen Entstehung des Werkes mit den „Kinderjahren“ und „Effi Briest“ aus und polemisiert gegen das oft einseitige Interesse der Forschung (Lukács, Bange) an diesem Werk. Vorwiegend als Abbild dekadenter Adliger oder nurmehr als Experiment mit der Form gewürdigt, die erst im „Stechlin“ zur Reife gelangt sei, sucht A. einen fruchtbaren Neubeginn, wenn er meint, daß bei solchen Urteilen Kunstanalyse und Gesellschaftsanalyse nicht recht ins Verhältnis gesetzt wurden. Insonderheit die sogenannte Handlungsarmut sei zu wenig hinterfragt worden. Handlung möchte er als Funktion verstanden wissen (S. 217), die von verschiedenen Bauelementen konstituiert werden könne.

A. nimmt den Text auf neue und anregende Weise ernst und geht vorbehaltlos an die Struktur des Geschehens, die er als Grundsituation der Familie im Zirkel heterogener Kräfte erfaßt: gegenüber den Ahnen der Vergangenheit, den Adamsdorfern, der Hocharistokratie in der Behrens- und Wilhelmstraße sowie der Geldmacht jüdischer Bankiers. Er staffelt das Figurenensemble nach den eigentlich Mitwirkenden und erkennt als Zentrum des Erzählablaufes den Aufbau bestimmter Haltungen der Poggenpuhls, die ohne den Kontext der Gespräche nur flach, d. h. statisch gesehen werden können. Abstieg und Wandel des Adels können für den aufmerksamen Leser eine Dimension des Entwurfs gewinnen (S. 222 f.): Saubere Arbeitsamkeit und lebenswerte Tüchtigkeit lugten dann hinter den Porträts dieser Aristokraten hervor. Es ist bekannt, daß F. sich eine solche Lesart gewünscht hat, als er anläßlich der Ablehnung des Manuskripts durch „Daheim“ den Vorwurf zurückwies, der Adel müsse sich verspottet sehen. Nicht nur „Unsinn“ nannte er das, sondern er sprach sogar von „Verherrlichung des Adels“.

A. folgt diesem Fingerzeig und entwickelt auf die skizzierte Weise ein neues Lesemodell, indem er die Figuren und die schrittweise aufgebauten Gesprächskontexte in Beziehung setzt. Nicht Tüchtigkeit und Bewährung schlechthin treten dabei hervor. Verf. kann überzeugend nachweisen, daß nicht gründerzeitliche Erfolgsmentalität gemeint ist. Zur Diskussion (mit Varianten) steht die Fähigkeit, sich unter gegebenen Bedingungen zu bewähren, auch wenn diese dem Anspruch nicht genügten. Humor und Ironie erzeugten dabei jene Mischung aus Sympathie und Distanz, die im Besonderen Allgemeines aufscheinen lasse. Auf diesem Wege könne das klassenmäßig-ständische Profil der Figuren ausgehöhlt werden, ohne in gründerzeitliches Erfolgsbewußtsein zu münden.

Die poetische Umfunktionierung des Standesgefälles korrespondiere mit der Kürze des Romans. Zahl und Eigenart der Freiräume für Leseraktivität seien ungewöhnlich groß – zur Spiegelung tatsächlicher Verhältnisse trete ständig Vertiefung und Symbolisierung. Am Ende werde das Dekadenzmotiv vom Selbstbehauptungsmotiv überlagert. A. sieht darin eine Kunstleistung, in der Endzeitbewußtsein und moralischer Rettungswunsch zusammenstießen. Zukünftiges werde sichtbar, wenn man die Zeichen der Zeit und die Zeichen des Textes zusammenfüge (S. 232).

Mit Recht verweist Verf. auf diese Textstruktur; das letzte Wort haben freilich die Leser. Aber warum sollten diese nicht aufmerksamer als bisher und mit gewachsener historischer Erfahrung lesen? Den beschriebenen Aushöhlungsprozeß kann man im „Stechlin“ weiterverfolgen, dessen zentrale Figur auch nicht „für den Adel“ steht, es sei denn, man versteht darunter jene nicht an den Stand gebundenen Qualitäten, die Dubslav von Stechlin verkörpert.

„Fontanes Zaubersee“ nennt **Charlotte Jolles** den großen Altersroman des Dichters. Indem sie die Beziehung zu Thomas Manns „Zauberberg“ zum Ausgangspunkt wählt, kann Verf. dem Werk mit literaturhistorischen, ja menscheitsgeschichtlichen Fragen begegnen. In diesem Rückblick vom 20. Jahrhundert aus wird F's. traditionsstiftende Leistung herausgearbeitet. J. setzt bei den bis heute divergierenden Urteilen über den Roman an, dessen sogenannte Formlosigkeit von den einen als Schwäche, den anderen als Neubeginn (Durchbruch) bezeichnet wird. Es gelingt ihr, die gesellschaftshistorische Substanz durch Vergleiche zu ermitteln, die die „Modernität“ des „Stechlin“ nicht nur mit Th. Mann behaupten, sondern die sogenannte Formlosigkeit (mangels Plot) als Durchbruch in Richtung auf einen neuen Typus von Zeitroman interpretieren. Das je spezifische Verhältnis von Geschichte und Gegenwart bewährt sich als tragende Achse des Vergleichs.

Zunächst seien beide Romane Zeitromane, insofern, als menschliche Grundsituationen an bestimmte „hermetische Orte“ (S. 242) gebunden würden, die den Rundblick auf Epochenäsuren (vor dem ersten Weltkrieg bzw. am Ende des 19. Jh.) gestatteten. Und obgleich die „Intellektualität“ beider Romane (die auch Ideenromane seien) höchst unterschiedlich sei, bilde dieses reflektierende Moment eine bestimmende Komponente nicht allein für das Profil der Helden; der eigentlich historische Beziehungsreichtum werde dadurch ermöglicht. Im einzelnen werden Nietzsche-Parallelen verfolgt, die Einbeziehung von Persönlichkeiten, von Bismarck über Garibaldi bis Bebel. Und indem diese und andere Gesprächspunkte als verwandt, aber unterschiedlich akzentuiert dargestellt werden, begreift der Leser, daß die Helden eine Art Bedeutungsklammer widerspruchsvoller Ansichten bilden können, mittlere Helden mithin für eine besondere Art von Handlung, die mehr als die Summe ihrer Teile umfaßt. Sie sei an diese Figuren gebunden, ohne sich in diesen Figuren zu erschöpfen. Hinter der Skepsis wirke die stetige Suche nach Wahrheit, und gerade dadurch sei Entwicklung möglich. Die Durchdringung der Gegenwart und des vordergründigen Geschehens sei durchaus verwandt, freilich an andere Grunderfahrungen

gebunden. Im „Stechlin“ gehe es unausgesprochen um die sozialistische Entwicklung in den 90er Jahren. Wenig oder nur paradigmatisch werde der 4. Stand dargestellt; aber indem die „Globower“ zum Bezugspunkt vieler Gespräche würden, könnten sie für die Arbeiterklasse stehen (S. 251), deren Perspektiven auf anderer Ebene vorwiegend über die moralisch-humanistischen Qualitäten ihrer Führer und Ziele vermittelt würden. Der Blick des Dichters gehe weit in die Runde, stelle Alltägliches neben Hochpolitisches, Fiktives neben Reales und verwebt all dies im Gespräch zu einem Bilde von der Auflösung alter Ordnungen und dem Hervortreten einer neuen Welt. Nur selten trete F. so deutlich wie im revolutionären Diskurs hervor, aber immer bleibe das zentrale Symbol des mit der Welt verbundenen Sees im Spiele; zu seiner Symbolik trägt auch Verf. immer neu bei (S. 245, 255). Und noch aus einer abschließenden Betrachtung der Romanschlüsse und ihrer Sprachgebung kann J. den Wert des frühen Romans für die Dichtungsgeschichte aufhellen.

F's. Vermächtnis arbeite die Erfahrung der Revolution, dreier Kriege und gesamteuropäischer Entwicklungen auf. Revolution und Menschheitsentwicklung (S. 244 f.) bildeten das zentrale Thema, dem sich, am Vorabend neuer Kriege, auch der Jüngere verpflichtet fühlte – dessen Reifezeit im Sinne tiefgreifender neuer Krisen noch bevorstand. Für J. „besteht kein Zweifel, daß der ‚Zauberberg‘ dem ‚Stechlin‘ vieles verdankt.“ (S. 241) Für die Forschung bleibt dieser Vorschlag ein Angebot, das bis in die Gegenwart verfolgt werden könnte. Größe und Grenzen der Romangestalt bilden bei J. ein ebenso historisches wie ideelles Gefüge, dessen Impulse im Grunde nicht ausschöpfbar sind, so anregend und nötig die immer neue Begegnung mit dem Roman bleibt.

Wirkungen im engeren Sinne untersucht F. Betz in seinem Beitrag zu „**Irrungen Wirrungen**“. Untertitel: „**Eine Analyse der zeitgenössischen Rezeption.**“ Nach Betz liegt hier ein ganzes Feld von Untersuchungen brach. Verschollene Quellen erschweren die Lage zusätzlich.

Verf. schätzt die vorliegenden Arbeiten kritisch ein, verlangt wohl auch vom Kommentar der Aufbau-Ausgabe zuviel, denn eine historisch-kritische Ausgabe, wie sie die DDR und Frankreich zu Heine edieren, steht noch aus. Das Problem von ausgewählten Zeugnissen im Sinne eines Gesamtbildes von zeitgenössischer Wirkung freilich wird konsequent dargestellt (S. 260). Mit Notwendigkeit kommt darin ein vereinfachtes Bild der tatsächlichen Wirkung zustande. Sammlung und Erschließung der Quellen müßten längst kollektiv organisiert sein, wie der Verf. unter Berufung auf Reuter (Weimarer Beiträge 1966/1) fordert. 15 Jahre sind inzwischen vergangen.

Betz, der bereits mit solchen Arbeiten zu „Vor dem Sturm“ und „Der Stechlin“ (Diss. 1973) beigetragen hat, fußt nun auf seiner Dokumentation zu „Irrungen Wirrungen“ (vgl. Reclam 1979).

Man weiß um den Skandal, den der Roman nach seinem Erscheinen in der Vossischen Zeitung (1887) ausgelöst hatte. B. geht dem Bucherfolg von 1888 nach und kann das pauschale Urteil über die Hilfe der „Zwanglosen“ anregend differenzieren. Wir gewinnen dadurch unersetzbare Einsichten

in die Marktmechanismen und die Taktik, die Autoren und Kritiker wählten, um diese Mechanismen zu unterlaufen.

Sein Resümee sei ausführlich zitiert: „Von einer ‚Kritikoffensive‘ (Fricke) der ‚Zwanglosen‘ kann man nach unserer Bestandsaufnahme nur bedingt sprechen. Soweit wir wissen, handelte es sich schließlich lediglich um fünf Rezensionen des Jahres 1888...“

Die Zwanglosen-Kritiker zielten nicht auf Breitenwirkung, sondern auf die Rezeption durch ein gemäßigt liberales, literarisch gebildetes Lesepublikum. Ihre Motivierungen sind in ihren persönlichen Beziehungen zu Fontane, aber auch in der Anerkennung der künstlerischen Qualität seines Romans zu sehen. Ihre Strategien reichen von der ausdrücklichen Zurückweisung der sittlichen Entrüstung des Lesepublikums über den Vorabdruck bis zur Reklamierung Fontanes als „Konservativisten“ (vgl. Schlenther, Brahm), von der Abgrenzung des Fontaneschen Romans gegen den naturalistischen (Zola) und ‚Trivial‘-Roman (Marlitt) sowie gegen Schablonen des Berliner Romans (vgl. Hessen, Waldberg) bis zur Assoziierung Fontanes mit den deutschen Klassikern Goethe (vgl. Brahm) und Schiller (vgl. Hessen) oder seines Romans mit seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ (vgl. besonders Brahm, Hessen), von der Abgrenzung Lenes gegen Ibsens ‚freie‘ Frauen (vgl. Schlenther, Brahm) und sogar gegen die Heldin (Melanie van der Straaten) des Fontaneschen Ehebruchromans ‚L'Adultera‘ (vgl. Schlenther) bis zur Assoziierung des Liebesverhältnisses zwischen Lene und Botho mit der tragischen Liebesnovelle Theodor Storms ‚Aquis submersus‘ (vgl. Hessen), von der bewußten Vermeidung gesellschaftskritischer Analyse bis zur ästhetisierenden Betrachtung des Kunstwerkes ‚an sich‘ (vgl. Pniower, Brahm). Daß die ‚Zwanglosen‘-Kritiken im Vergleich zu den gesellschaftskritischen Beobachtungen der Naturalisten Maximilian Harden (‚Die Nation‘ vom 23. Dez. 1889) und Conrad Alberti (‚Die Gesellschaft‘ vom 29. Dez. 1889) ‚traditionell‘ wirken, wie Jürgen Jahn meint (Aufbau-Ausgabe, Bd. 5, S. 554), ist nicht zu leugnen.“ (S. 274 f.)

Gerade aber der Kontext, die ganze Breite solcher Unterstützungsaktionen, macht jenes Gefüge sichtbar, das die Wertung und Aufnahme von Literatur steuerte. Und es ist nicht schwer, sich vorzustellen, welcher Wert der Forschung geleistet würde, hätten wir zu allen größeren Werken des Dichters diese Kommentare. Rezeption und Produktion bedingen sich wechselseitig, und könnten wir solche Modelle mit der Verlegerpolitik konfrontieren, entstünde nicht nur ein historischer Aufriß für des Dichters Wirken, wir wüßten mehr über die Bedingtheit unserer eigenen Urteile, wenn nicht gar Vorurteile. Texte für sich besitzen keine ewig gültigen Wahrheiten (sie sind Medien der Kommunikation und verändern ihren Gehalt mit dieser) – nicht weniger bedingt kommt das Bild des Dichters zustande. Dazu haben nicht unwesentlich die Lesebücher beigetragen.

Mit Minder meint U. Tontsch, die Autorin des letzten Beitrages: „Sie spiegeln und sie prägen.“ (S. 282) **Rezeptionslenkung durch Lesebücher** aufzudecken, ist Ziel der Studie, „Wertungsvorgänge..., bei denen die gesellschaftlichen Interessen der jeweiligen Vermittlungsinstanz zu berücksichtigen sind.“ (S. 283)

Nach einem kurzen Forschungsabriß kennzeichnet Verf. ihr Material: 4 000 bis 5 000 Lesebücher zwischen 1900 und der Gegenwart (nach 1945 nur solche aus der BRD), die meisten „aus dem Gymnasialbereich“. Die Darstellung verfährt **nicht** chronologisch: 1900–1913 folgen die Jahre 1933–1939; 1913–1923 folgen die Jahre 1939–1945; 1923–1933 folgt die Zeit von 1945–1954. Diese Ordnung will „historisch ähnliche Konstellationen“ gegenüberstellen, Kriegs- und Nachkriegszeiten (vgl. S. 284). Aber das bedeutet eine Vorausbewertung, die dem ohnehin äußerst knappen Abriß (60 Jahre auf 6 Seiten) nicht bekommt. Das hochinteressante Material erfährt eine Prägung, in der allzu viele Wertungsmöglichkeiten untergehen und fragwürdige Schablonen dominieren. Des Fragens würdig sind diese durchaus, nur erwartet man tiefergreifende Antworten. Die Ergebnisse der Materialsammlung faßt Verf. in 2 Punkten zusammen: 1. werden bestimmte Balladen und Gedichte kontinuierlich tradiert, zumeist zum Zwecke patriotischer Gesinnung, 2. Kindheitserinnerungen und Ausschnitte aus den „Wanderungen“ haben das Bild eines märkischen Dichters betont, wobei erst spät die Romane ins Hauptfeld des Interesses rückten. Insgesamt zeige die Lesebuchanalyse, wie das „Rezeptionsmuster Fontane“ in nationalen Zielvorstellungen befangen ist (S. 291 f.).

Man ahnte das, aber bei den Teildarstellungen ergeben sich doch Zweifel. Im Abschnitt 1923–1933 werden einzelne Gedichte (wie „Ja, das möcht' ich noch erleben“) als Texte mit privatem Charakter gekennzeichnet (S. 289). Wenn man K. Richters Analysen kennt, ist zumindest offen, wie dieser Tatbestand zu werten ist. Der insgesamt richtige Trend zum „Rückzug ins Private“ ist damit nur tendenziell zu stützen, und ehe solche Lehrplanvorgaben nicht umfassender eingebettet werden, lesen sich die Fakten wenig mehr als anregend. Der zitierte Friedlaender-Brief zum Wesen Fontanes (v. 3. 10. 1893) paßt nur bedingt zur Deutung der Verf., legt den Umgang mit diesem Text weder auf Seiten der Lehrer noch Schüler einschichtig fest. Ähnlich pauschal, weil statisch, wird über die Textauswahl zwischen 1945 und 1954 resümiert. Weiterführende Untersuchungen müssen breiter angelegt und durch flankierende Erhebungen gestützt werden.

Wenn „Der alte Grenadier“ und „John Maynard“ zwischen 1939 und 1945 in die Rubriken „Ehre und Mannestum“ – „Opfer und Dienst“ – „Natur und Schicksal“ gerieten, so kann man zwar vermuten, was aus ihnen abgelesen werden sollte. Aber wie geschah das wirklich, und wie wurde das vorbereitet? Verf. gibt aufschlußreiche Hinweise für die Fortführung solcher Fragen. „Hirt Deutsches Lesebuch“, Ausgabe A, Breslau 1939, nennt den Rahmen der Behandlung: „Nur was du im Innern bist, immerdar dein eigen ist.“ Müßten wir solche Angaben heute nicht historisieren?

Was einst zur Besinnung und Bewahrung gegen Veräußerlichung und Entfremdung diente, konnte durchaus zur Abwendung und Abkehr von öffentlicher Verantwortung mißbraucht werden – schließlich sogar moralische Standhaftigkeit da postulieren, wo doch schon alles oder doch vieles verloren war. Auch dies muß freilich Anregung bleiben.

Die affirmativen Tendenzen des kritischen (poetischen) Realismus gehören zum Erbe des Klassikers Fontane, und dies sind noch nicht einmal die tatsächlichen Folgen möglicher Benutzung. Der Prozeß der Aufnahme kann auch in der Gegenwart nur als widerspruchsvoller Prozeß der Aneignung beschrieben werden. Man wird Verf. besser gerecht, wenn man ihre gedruckte Arbeit „Der ‚Klassiker‘ Fontane, Ein Rezeptionsprozeß“, Bonn 1977 (158 S.), hinzunimmt.

Aus der Arbeit des Theodor-Fontane-Archivs

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

[Bearbeiter: Helga Breithaupt]

Neuerwerbungen und -erscheinungen des FAP mit Nachträgen
Juli 1980 bis Februar 1981 *)

Handschriften und Fotokopien; Erinnerungsstücke

- Adler-Apotheke in Burg (hier war Theodor Fontane im Herbst und Winter 1840 tätig).
1 Fotografie 12 × 16,5 cm (F 12)
1 Federzeichnung 21 × 21 cm (F 12)
2 handschr. Urkunden (Privilegien der preuß. Könige) vom 24. 3. 1734 und 3. 4. 1766, über Eröffnung und Schutz der Rechte für die Erben des Friderich Buchenius. 2 Bl. (F 12,3)
1 Vordruck zum Apotheker-Examen des Franz Drewitz mit handschr. Eintragung. Ausgestellt an der Universität Leipzig am 25. 10. 1912. 1 Bl. (F 12,4)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Widmung m. Unterschr., Berlin 20. 4. 1892 für Georg Salomon. [Hausarzt der Emilie u. Martha Fontane.] — In: „Kriegsgefangen“. 2. Aufl. Berlin: 1892 — [Geschenk von Herrn George Salomon, New York 1980] (Qu 107)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Brief m. Unterschr., Berlin 29. 4. 1874 o. Adr. 2 S. — [zum Erfolg d. „Wanderungen“. — Fotokopie. Geschenk von Herrn H. Dembrowski, Bonn 1981] (Ca 1474)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Widmung m. Unterschr., Karlsbad 6. 9. 1894 für Anna Richter. — In: „Kriegsgefangen“. 2. Aufl. Berlin: 1892 — [Fotokopie. Geschenk von Herrn H. Dembrowski, Bonn 1981] (Ga 30)
- Fontane, Theodor: Medaille (von Heidi Wagner-Kerkhof), Halle: 1980. Bronzeguß, Ø 9,5 cm. (80/57)
- Fontane, Emilie: Eigenh. Brief m. Unterschr., Berlin 21. 11. 1870 an George Hesekei. 1 S. — Bestätigung der Entlassung Fontanes aus franz. Kriegsgefangenschaft. Mit Randbemerkungen des Empfängers. [Fotokopie. Geschenk von Herrn Martin Hesekei, Lübeck 1981] (Ea 8)

*) Wir danken allen Freunden, wissenschaftlichen Einrichtungen und Verlagen, die uns Fotokopien und Neuerscheinungen einsandten.

Primär-Literatur

- Fontane, Theodor: Werke in 4 Bänden. Hrsg. v. H. Nürnberger. — (München: Carl Hanser Verlag) [1979] 8⁰ (Jubiläumsbibliothek der dt. Literatur) (80/43 = 1–4)
- Fontane, Theodor: Le Stechlin. Traduit par Jaques Legrand. — (Paris) Hachette P. O. L. (1981) 418 S. 8⁰ (81/5)
- Fontane, Theodor: [Werke, Ausz.] Das große Theodor-Fontane-Buch. Hrsg. v. Werner Pleister. — München, Zürich: R. Piper & Co. (1980) 388 S. 8⁰ (80/47)
- Fontane, Theodor: Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. Mit vierfarbigen Illustr. von Arend Agthe. — München: Ellermann Verl. 1980, 16 gez. Bl. 4⁰ (81/4 q)
- Fontane, Theodor: Bret-Harte-Entwurf (s. Remak, Henry H. H.: Der Weg zur Weltliteratur, Fontanes Bret-Harte-Entwurf). Fontane-Blätter. Sonderh. 6, 1980 (68/3734 = 6)
- Fontane, Theodor: The woman taken in Adultery and the Poggenpuhl family, with an introduction by Erich Heller translated by Gabriele Annan. — Chicago and London: The University Press of Chicago (1979) 231 S. 8⁰ (80/53)
- Fontane, Theodor: Die Poggenpuhls. (Nachw. u. Anmerkungen v. H. H. Reuter. Illustr. v. B. Grabowski) — Berlin: Verlag d. Nation (1980) 174 S. 8⁰ (80/62)
- Fontane, Theodor: Kriegsgefangen. Erlebtes 1870. 2. Aufl. — Berlin: Verl. Friedr. Fontane & Co. 1892, 286 S. [mit einer Widmung Th. Fontanes an Georg Salomon am 20. 4. 1892]. (80/61)
- Fontane, Theodor: Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik. — Berlin: Globus Verl. o. J. 120 S. kl. 8⁰ (81/9)
- Fontane, Theodor: Der Westfälische Frieden. (1849) Unveröff. aus d. Theodor-Fontane-Archiv. Komm. v. Joachim Krueger. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 548–554
- Fontane, Theodor: Briefe — Dritter Band 1879–1889. Hrsg. v. W. Keitel u. H. Nürnberger. (Fontane, Th.: Werke, Schriften u. Briefe.) — München: Carl Hanser Verlag (1980) 775 S. 8⁰ (62/7551 = 4,3)

Sekundär-Literatur

1. Bücher und wiss. Aufsätze

- Arlt, Klaus: Heinrich Wagner, der Potsdamer Berater Theodor Fontanes. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 636–640
- Arnold, Gerhard: „Und unser Stolz ist unsre Brück!“ [u. a. „Die Brücke am Tay“]. — In: Kultur und Technik. Zeitschr. d. Deutschen Museums. 1980, H. 1, S. 26–30 (80/54 q)
- Betz, Frederick: [Rez.] — Schuster, P. K.: Theodor Fontane: Effi Briest. — A Life Portrayed in Christian Art. [Theodor Fontane: „Effi Briest“. Ein Leben nach christlichen Bildern. — Tübingen: Max Niemeyer Verl. 1978 Studien z. dt. Literatur, Bd 55] — In: Literature Music Fine Arts German Studies, Sect. 3, 1980, Nr. 2, S. 168–170 (ZA 1980)
- Erler, Gotthard: In memoriam Rudolf Mingau. [Mitherausgeber der „Wanderungen“ im Aufbau-Verl.] — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 640–641

- Faucher, E.: [Rez.] Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretation seines Werks. Zehn Beiträge. Hrsg. Hugo Aust. — München: Nymphenburger Verlagshandl. 1980 [maschinenschriftl. Abschrift. 1 Bl.] (ZA 1980)
- Frei, Norbert: Theodor Fontane — Die Frau als Paradigma des Humanen. — Königsstein/Ts.), Hain: 1980, 185 S. 8⁰ (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. 3.) (80/51)
- Fries, Marilyn Sibley: The changing consciousness of reality. The image of Berlin in selected German novels from Raabe to Döblin. [Darin: Irrungen, Wirrungen; Frau Jenny Treibel; Die Poggenpuhls.] — Bonn: Bouvier Verlag, H. Grundmann 1980 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. 77.) (ZA 1980)
- Carland, Henry Burnand: The Berlin novels of Theodor Fontane. — Oxford: Clarendon Press. 1980, S. 256 (ZA 1980)
- Goldammer, Peter: Fünfzehn Jahre Fontane-Blätter. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1981, H. 7, S. 547
- Grawe, Christian: Wuthenow oder Venedig. Analyse von Schachs Reisefantasie im Fontaneschen Kontext. — In: Wirkendes Wort. Jg. 30, 1980, H. 4, S. 258—267 (ZA 1980)
- Grawe, Christian: Führer durch die Romane Theodor Fontanes. Ein Verzeichnis der darin auftauchenden Personen, Schauplätze und Kunstwerke. Mit fünf Abb. — Frankfurt a. M.: Ullstein Verl. 1980, 256 S. 8⁰ (Fontane-Bibliothek) (80/64)
- Jolles, Charlotte: Friedrich Max Müller und Theodor Fontane. Begegnung zweier Lebenswege. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 554 bis 558
- Keiler, Otfried: Zu Stellung und Reichweite des Realismus-Gedankens in den theoretischen Schriften Fontanes. Arbeitsthesen. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 585—615
- Krausch, H.-D.: [Rez.] Burghardt, Albert: Auf Fontane Spuren. Wanderung im Oderland und Spreeland. — Leipzig: VEB Brockhaus Verlag 1978 — In: Geschichte und Gegenwart des Bezirkes Cottbus. 1979, H. 13, S. 226—227 (Niederlausitzer Studien) (ZA 1980)
- Krueger, Joachim: Zu den Beziehungen zwischen Theodor Fontane und Fanny Lewald. Mit unbekanntenen Dokumenten. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 615—628
- Müller-Jahnke, Wolf-Dieter: Apothekerbildnisse auf Medaillen und Plaketten: „Theodor Fontane“. — In: Veröff. der Internationalen Gesellsch. f. Geschichte d. Pharmazie e. V. — NF. 48. 1980, S. 132—144 (ZA 1980)
- Pleister, Werner: [Hrsg.] Das große Theodor Fontane Buch, s. Fontane, Th.: Werke, Ausz. [Nachwort — S. 377—379]
- Remak, Henry H. H.: Der Weg zur Weltliteratur. Fontanes Bret-Hartenentwurf. — Potsdam: 1980 (Fontane-Blätter. Sonderh. 6, S. 5—60) (68/3734 = 6)
- Riedel, Lisa: Theodor Fontane und das Heimatmuseum Neuruppin. — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 628—636
- Robarrick, Ernst: Theodor Fontanes Spreewaldfahrt — nacherlebt 1980. — In: Landesgeschichtliche Vereinigung f. die Mark Brandenburg. Jg. 82, 1981, Nr. 1, S. 1—4 (ZA 1981)

- Rosen, Edgar: Aus der Werkstatt Theodor Fontanes. Zur Quellenlage und Entstehung des Kapitels „Durch zwei Tore“ in dem Erstlingsroman „Vor dem Sturm“. — In: Sonderdruck der Mitteilungen der Techn. Universität Carola-Wilhelmina zu Braunschweig. Jg. 16, 1981, H. 1, 5 gez. Bl. (ZA 1981)
- Schober, Kurt: Theodor Fontane. In Freiheit dienen. — Herford: E. S. Mittler & Sohn 1980, 357 S. 8⁰ (81/3)
- Simon, Ernst: [Rez.] Fontanes jüdische Ambivalenz. — In: E. S.: Entscheidungen zum Judentum, Essays und Vorträge. 1980 (Bibliothek Suhrkamp 641.) S. 266–274 (ZA 1980)
- Volkov, Evgenij M.: Einige Besonderheiten in der lyrischen Prosa von Fontanes Roman „Irrungen, Wirrungen“. (Übersetzt von Christa Schultze.) — In: Fontane-Blätter. Bd 4, 1980, H. 7, S. 572–584
- Wagner, Walter: Erläuterungen und Dokumente. Theodor Fontane — Schach von Wuthenow. — Stuttgart: Reclam 1980. 155 S. 8⁰ (80/58)

2. Zeitungsartikel

- anon. Rez.: „Stine“, eine Tragödie der Resignation. [Zur DDR-Verfilmung durch Thomas Langhoff, Szenarium Annelore Habeck, im Fernsehen DRS v. 24. 8. 1980.] — In: Neue Züricher Ztg v. 31. 8. bis 1. 9. 1980 (ZA 1980)
- anon. Rez.: Fontane, Theodor: Tagebuch der ersten englischen Reise. [Ausz.: „Der Musikmacher“] — In: National Ztg v. 2. 7. 1980 (ZA 1980)
- Berger, H.: Winterbummel um die „Bammelecke“. Reizvoller Spaziergang entlang der Dahme. Auf Fontanes Spuren. — In: Neue Zeit v. 11. 12. 1980 (ZA 1980)
- Bieler, Manfred: [Rez.] Dreimal Fontane. Ein Querschnitt, ein Führer durch seine Romane und eine Monographie. — In: Frankfurter Allg. Ztg v. 22. 11. 1980 (ZA 1980)
- Blum, Doris: Wer in der Molkenmarktluft groß geworden... [Berlin-Milieu.] — In: Die Welt v. 18. 11. 1980 (ZA 1980)
- Budjuhn, H., Beyer, E.: Die Baronin — Fontane macht sie unsterblich. [Zur hist. „Effi Briest“.] Fernsehspiel am 13. 1. 1981 im Fernsehen der BRD. Annotationen —
 In: Berliner Morgenpost v. 15. 1. 1981
 Süddeutsche Ztg v. 13. u. 15. 1. 1981
 Tagesspiegel v. 15. 1. 1981
 Frankfurter Allg. Ztg v. 15. 1. 1981
 Die Welt v. 15. 1. 1981
 Rheinischer Merkur v. 2. 1. 1981
 Hör zu v. 10. bis 16. 1. 1981 (ZA 1981)
- Carlson, Anni: [Rez.] Neue Züge im Bilde Fontanes. Fontane aus heutiger Sicht. Analysen u. Interpretation seines Werks. Hrsg. Hugo Aust. München: Nymphenburger Verlagshandl. — In: Frankfurter Allg. Ztg v. 2. 8. 1980 (ZA 1980)
- Demetz, Peter: [Rez.] Das Kriegsbuch eines Romantikers. Theodor Fontane als Chronist der Feldzüge von 1866. — In: Frankfurter Allg. Ztg v. 2. 8. 1980 (ZA 1980)
- Döhnert, W.: Fontane und die „Royal Mile“. — In: Liberal-Demokratische Ztg v. 7. 8. 1980 (ZA 1980)

- Eberling, Rago T.: Theodor Fontane — in Freiheit dienen. Er war der wahre Romancier. Kurt Schober leistet mit seinem Buch einen wesentlichen Beitrag. — In: Westfalen-Blatt. 1980 (ZA 1980)
- Erler, Gotthard: [Rez.] Leckerbissen nicht nur für die Freunde Fontanes. Theodor Fontane: Wanderungen durch England u. Schottland. Hrsg. von Hans-H. Reuter. — Berlin: Verl. d. Nation 1980 — In: Neues Deutschland v. 13. 7. 1980 (ZA 1980)
- Ester, Hans: [Rez.] Theodor Fontane. Onderhoudend en boeiend verteller. — In: Trouw (Amsterdam) v. 3. 1. 1981 (ZA 1981)
- Fetter, Erich: [Rez.] Der höchste Reiz des Reisens. „Theodor Fontane: Wanderungen durch England und Schottland“, im Verlag d. Nation. — In: National-Ztg v. 18. 8. 1980 (ZA 1980)
- Jörg, Sabine: [Rez.] Lütt Dirn ich hebb ne Birn. Theodor Fontanes „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“. Vierfarbig illustr. von Arend Agthe. — München: Ellermann Verl. 1980 — In: Frankfurter Allg. Ztg v. 13. 12. 1980 (ZA 1980)
- Mugay, Peter: Wir, so gut es gelang, haben das Unsere getan. Impressionen vom Dorotheenstädtischen Friedhof zu Berlin. [Mit Bezug auf Fontane.] — In: Neue Zeit v. 22. 11. 1980 (ZA 1980)
- Otto, Christian: Vom Erdenwallen eines großen Berliner Realisten. Sensation auf dem Autographenmarkt. Th. Fontane überrundet Goethe und Schiller und schlägt alle Rekorde. — In: Die Welt v. 20. 1. 1981 (ZA 1981)
- Schobeß, Joachim: 15 Jahre „Fontane-Blätter“. — In: Mitteilungen aus d. wiss. Bibliothekswesen der DDR. Jg. 18, 1980, H. 5/6, S. 38 (ZA 1980)
- Schobeß, Joachim: Klaus-Störtebecker-Roman blieb Fontanes „Unvollendet“. Roman-Entwurf setzte den Schlußpunkt. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 11. 7. 1980 (ZA 1980)
- Schobeß, Joachim: Das Heftchen mit Lederrücken. Aus Fontanes Schülerjahren. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 30. 7. 1980 (ZA 1980)
- Schobeß, Joachim: Aus Fontanes Schülerjahren. „...er ist ein ehrlicher Neuruppiner“. — In: Märkische Volksstimme v. 26. 9. 1980
Wochepost v. 23. 1. 1981 (ZA 1980/81)
- Schobeß, Joachim: „Denkmalschrift“ des Dichters und Notizen im Band „Oderland“. Theodor Fontane als Biograph Albrecht Thaers. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 7. 1. 1981 (ZA 1981)
- Schobeß, Joachim: Einer der höflichsten Menschen. Zeitgenossen berichten über Theodor Fontane. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 14. 1. 1981 (ZA 1981)
- Schobeß, Joachim: „Denn er hatte die Liebe“. Fontane und die Pastoren. — In: Neue Zeit v. 31. 1. 1981 (ZA 1981)
- Scholz, Hans: Fontane der Kriegsschriftsteller. Der zweite Teil einer Trilogie: „Der deutsche Krieg von 1866“. — In: Frankfurter Allg. Ztg „Literaturblatt“ v. 9. 3. 1980 (ZA 1980)
- Trilse, Christoph: Und jeden Tag anders. [Fontane-Bezug / Waren.] Die Müritz und ihre Städte — Betrachtungen zu Natur und Kultur. — In: Sonntag v. 9. 11. 1980 (ZA 1980)

- Ude, Karl: Münchner Dichterstur im bürgerlichen Zeitalter. Paul-Heyse-Ausstellung in der Staatsbibliothek München. — In: Süddeutsche Ztg v. 24. 1. 1981 (ZA 1981)
- V. B. [Rez.] — Grawe, Christian: Fontane — Topographie. — In: Tagesspiegel v. 30. 11. 1980 (ZA 1980)
- Wiese, Eberhard von: Marianne Hoppe in Hamburg. Gustav Gründgens bleibt der Mittelpunkt ihres Lebens. [„Effi-Briest“-Film.] — In: Hamburger Abendblatt v. 19. 8. 1980 (ZA 1980)

Pressemeldungen

- anon.: — Kurt Schober: Theodor Fontane — in Freiheit dienen. — Herford: Verl. Mittler 1980 — In: Die Welt v. 23. 1. 1981 (ZA 1981)
- anon.: Neuruppiner bereiten Stadtjubiläum vor. Geburtshaus Fontanes auf neu. — In: Schweriner Volkszeitung v. 9. 1. 1981 (ZA 1981)
- anon.: „Stine“ — DDR-Verfilmung des Fontaneromans von Annelore Habeck nach Thomas Langhoff in der ARD. —
In: Hör zu v. 24. bis 30. 1. 1981
Hamburger Abendblatt v. 24. 1. 1981
Frankfurter Rundschau Nr. 20 v. 24. 1. 1981
Welt am Sonntag v. 25. 1. 1981
Volksblatt v. 25. 1. 1981
Der Tagesspiegel v. 25. 1. 1981
Süddeutsche Ztg v. 27. 1. 1981
Frankfurter Allg. Ztg v. 27. 1. 1981
Die Welt v. 27. 1. 1981
Rheinischer Merkur Nr. 5 v. 30. 1. 1981
- anon.: 267 Baden-Badener Schüler schwitzen über den Abituraufgaben [darunter: „Effi Briest“]. — In: Badisches Tagesblatt v. 29. 1. 1981 (ZA 1981)
- anon.: Im Lapidarium steht Fontane für den Abguß Modell. Nach und nach will der Landeskonservator Tiergarten-Skulpturen vor Frevlern, Wind und Wetter schützen. — In: Tagesspiegel v. 26. 11. 1980 (ZA 1980)
- anon.: Fontane-Blätter im 15. Jahrgang. —
In: Märkische Volksstimme v. 21. 7. 1980
Sächsisches Tageblatt v. 26. 7. 1980
Märkische Union v. 26. 7. 1980
Neue Zeit v. 30. 7. 1980
Sächsische Neueste Nachrichten v. 30. 7. 1980
National-Ztg v. 31. 7. 1980
Der Morgen v. 2. 8. 1980
Norddeutsche Ztg v. 2. 8. 1980
Thüringer Tageblatt v. 5. 8. 1980
Thüringische Landeszeitung v. 5. 8. 1980
Der Demokrat v. 6. 8. 1980
Volksstimme v. 11. 8. 1980
Freie Erde v. 14. 8. 1980
Das Volk v. 14. 8. 1980 (ZA 1980)

Nachträge

- anon. [Rez.]: Fontane, Theodor: Der Deutsche Krieg von 1866. – In: Tübinger Wochenblatt v. 25. 10. 1979 (ZA 1979)
- Drube, Herbert: [Rez.] Zur Humanität des alten Fontane. Betrachtungen über sein letztes Werk „Der Stechlin“. – In: Neue Schau. Jg. 27, 1966, H. 11 (ZA 1966)
- Ermann, Hans: Bei Kempinski – Chronik einer Weltstadt. – München: List 1965. (List-Taschenbücher. 290.) – Darin S. 16 Theodor Fontane über Adele Sandrock. [Maschinenschriftl. Abschr. 1 Bl.] (ZA 1965)
- Ester, Hans: [Rez.] Liesenhoff, Carin: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. Eine literatursoziologische Studie 1976. – In: Deutsche Bücher (Amsterdam). 7, 1977, H. 4 (ZA 1977)
- Ester, Hans: [Rez.] Neumeister-Taroni, Brigitte: Theodor Fontane – Poetisches Relativieren-Ausloten einer uneindeutigen Wirklichkeit. – Bonn: Bouvier Verl. 1976 – In: Deutsche Bücher (Amsterdam). 7, 1977, H. 4, S. 294–296 (ZA 1977)
- Grawe, Christian: [Rez.] – Schuster, Klaus Peter: Theodor Fontane – Effi Briest. – Ein Leben nach christlichen Bildern. – Tübingen: M. Niemeyer Verl. 1978. – In: AUMLA (New Zealand). 1978, S. 4–6 (ZA 1978)
- Howe, Patricia: The child as metaphor in the novels of Fontane. – In: Oxford German Studies. 1979, Nr. 10 (ZA 1979)
- Michael, Friedrich: Fontane in Thüringen. Huldigung für Ilmenau. – In: Wiesbadener Kurier v. 17. 2. 1972 / vgl. Sonderh. 3 (ZA 1972)
- Pütz, Peter: Der Superlativ bei Fontane. – In: Oxford German Studies. 1979, Nr. 10 (ZA 1979)
- Manuskriptabschluß: 1. 3. 1981

Nachruf

Das Fontane-Archiv Potsdam hat einen guten Freund verloren. Am 8. Mai starb nach schwerer Krankheit

George Salomon

in New York (geboren 1920 in Hamburg).

Bereits 1965 wurden seine bahnbrechenden Untersuchungen zu Fontanes Ballade „John Maynard“ veröffentlicht (Fontane-Blätter, H. 2, S. 25–40). Als Enkel des Prof. Dr. Georg Anton Salomon (1849–1916), Hausarzt der Familie Fontane, schenkte er dem Archiv wertvolle Briefe, Bücher sowie die Ergebnisse seiner letzten Studienreise (1978) in den Raum Friesack.

Alle, die ihn kannten, sprechen von seiner geistigen Ausstrahlung, seinem Charme, seiner Güte. Seine Briefe zeugen von nimmermüder Aktivität und suchender Neugier, bis ihn die Krankheit bezwang.

Er, den die deutschen Faschisten 1937 zur Emigration gezwungen hatten, besuchte Europa mit Skepsis und Sehnsucht nach besseren Zeiten. Zur Jahreswende schenkte er uns seine „letzte Reliquie“ (wie er schrieb), ein Exemplar von „Kriegsgefangen“ (Ausgabe 1892) mit handschriftlicher Widmung Fontanes für seinen Großvater.

Wir gedenken seiner mit Hochachtung.

FONTANE-BLÄTTER: Die Fontane-Blätter erscheinen zweimal jährlich und finden Abnehmer in mehr als 20 Staaten. Leser in der DDR bestellen direkt beim Fontane-Archiv. Interessenten aus dem Ausland bestellen über ihren Buchhändler beim Buch-Export, (DDR 7010) Leipzig, Leninstraße 16. Einzelhefte können nicht abgegeben werden; als Reihe sind lieferbar die Hefte 15 bis 32, die Sonderhefte 2, 4, 5, 6. Die Preise für die ab 1982 erscheinenden Hefte haben sich geändert. Dazu folgende Erläuterung:

VERÄNDERUNG DER PREISE FÜR DIE FONTANE-BLÄTTER

Veränderte Industrieabgabepreise (Gesetzblatt 1048, Anordnung Nr. P 335) führten zur Neukalkulation der Zeitschrift. Im Ausland kostet das Heft 7,70 M, der Inlandpreis beträgt 3,25 M. Dies bedeutet jedoch für das Inland keine Anhebung, da der Umfang von bisher 3 Heften (= 6,50 M) nunmehr auf 2 Hefte verteilt wird (= 6,50 M). Für das FAP werden Versand und Berechnung vereinfacht.

HERAUSGEBER: Theodor-Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek, (DDR 1500) Potsdam, Dortustraße 30/34, Postfach 59, Telefon 47 51, App. 120 (Leiter), 133 (Mitarbeiter).

REDAKTION: Dr. sc. Joachim Biener, Paul Conrad, Dr. Gotthard Erler, Dr. Joachim Göbel, Dr. Otfried Keiler (Chefredakteur), Dr. Joachim Krueger, Bibliotheksrat Joachim Schobeß, Dr. Christa Schultze, Dr. Hans-Erich Teitge, Dr. sc. Peter Wruck.

Satz und Druck: VEB (K) Dienstleistungskombinat Potsdam, BT Druckerei, (DDR 1500) Potsdam, Hegelallee 53. Lizenz des Presseamtes beim Vorsitzenden des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik Nr. 1634, Art.-Nr. 31 782, ISSN 0015-6175
I/16/06 A 685/1,1

LITERATUR-AUSKÜNFTE: Wissenschaftlich Arbeitende und Freunde des Werkes Fontanes, die Literaturskündfte wünschen, wenden sich direkt an das Theodor-Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek, (DDR 1500) 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.

DANKSAGUNG: Im vergangenen Halbjahr wurden dem FAP wertvolle Buchgeschenke aus nah und fern übergeben. Wir danken im Namen aller Benutzer. Die Bände tragen entsprechende Vermerke und stehen der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung.

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

ich
len
oer
16.
die
ei-

35)
eft
nd
ehr
nd

ek,
120

er,
im
ns-

rei,
en-
34,

des
ekt
DR

in
en
niv
nt-
tze
nd
ise

lle
ler
der

ne-

