

Digitales Brandenburg

hosted by Universitätsbibliothek Potsdam

Fontane-Blätter

Kreis der Freunde Theodor Fontanes

Berlin, 1965

Heft 37 (1984)

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

Fontane Blätter

1984/1

Band 5, Heft 5
(Heft 37 der Gesamtreihe)
Artikel-Nr. 31782
ISSN 0015-6175

HINWEISE FÜR DIE AUTOREN VON MANUSKRIPTEN

Wir bitten,

1. Name und Anschrift auf dem Manuskript zu notieren, dazu eine kurze Angabe zur Person (Institution) für ein Autorenverzeichnis;
2. alle Manuskripte in zweifacher Ausfertigung einzusenden, Umfang: max. 25 Maschinenseiten zu 60 Anschlägen pro Zeile, 30 Zeilen pro Seite (breiter Rand);
3. Anmerkungen mit den Fußnoten gesondert hinzuzufügen, diese fortlaufend zu zählen und bei Rückverweisen diese nicht mehr mit a. a. O. zu kennzeichnen, sondern mit Kurztiteln zu arbeiten – ggf. auf eine wichtige Anmerkung weiter oben zu verweisen (Ziffer).
4. Hervorhebungen im Text werden *kursiv* wiedergegeben, im Manuskript sind diese Passagen durch Unterstreichung zu kennzeichnen.
5. Erstkorrektur lesen die Autoren selbst. Änderungen auf dem Umbruch, die über das Berichtigten von Satzfehlern hinausgehen (oft das Neusetzen mehrerer Zeilen erfordern), können den Autoren berechnet werden.

Wir danken für das Beachten dieser Vorgaben; erleichtert wird dadurch die Arbeit der ehrenamtlich arbeitenden Redaktion.

1984/1

Band 5, Heft 5
(Heft 37
der Gesamtreihe)
Artikel-Nr. 31782
SSN 0015-6175

Fontane Blätter

Inhaltsverzeichnis Heft 37

- Information über eine Fontane-Konferenz 1986 in Potsdam 386

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes – kommentiert

- Theodor Fontane und Wilhelm Bölsche. Eine Dokumentation. Herausgegeben und kommentiert von Helmut Richter 387
- Theodor Fontane: Briefe an Moritz Lazarus. Herausgegeben und kommentiert von Joachim Krueger 412

Biographisches und Historisches

- Joachim Schobeß, Otfried Keiler: Zum Tode von Frau Ursula von Forster 418
- Ursula von Forster: Zum 85. Todestag Theodor Fontanes (nach Lebenserinnerungen seines Sohnes Theodor) 418
- John Osborne: Theodor Fontane und die Mobilmachung der Kultur: Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871 421

Werk-Diskussion, Werk-Interpretation

- Guiseppe Bevilacqua: Vorwort zu einer populären Ausgabe von „Irrungen, Wirrungen“ in Italien (Milano 1982) 435
- Derek Bowman: „Unser Herz hat Platz für allerlei Widersprüche.“ Aspekte von Liebe und sexueller Gier in Fontanes Roman „Irrungen, Wirrungen“ 443
- Helen E. Chambers: Mond und Sterne in Fontanes Werken 457

385

Rezension, Annotation, Information

- Fontane, Theodor: Briefe. 4. Bd. 1890–1898. – München: Carl Hanser Verlag 1980 (803 S.). [Rez. Frhr. M. U. von Stoltzenberg] 476
- Theodor Fontane: Die schönsten Gedichte und Balladen. Hrsg. u. mit einem Nachwort v. Peter Bramböck. – München: Nymphenburger Verlagshandlung 1982 (289 S.). [Rez. Joachim Krueger] 478
- Klieneberger, H. R.: The Novel in England and Germany. A Comparative Study. – London: Oswald Wolff 1981 (254 S.). [Rez. H. Richter u. G. Seehase] 479
- Hertling, Gunter H.: Theodor Fontanes „Stine“: Eine entzauberte „Zauberflöte“? Zum Humanitätsgedanken am Ausklang zweier Jahrhunderte. – Bern u. Frankfurt/M.: Verlag Peter Lang 1982 (95 S.). [Rez. Dietrich Grohnert] 484
- Verchau, Ekkard: Theodor Fontane. Individuum und Gesellschaft. Berlin (West) u. Wien: Ullstein 1983 (310 S.). [Rez. Bettina Plett] 486
- Bertschinger, Andreas: Hermann Brochs „Pasenow“ – ein künstlicher Fontane-Roman? Zur Epochenstruktur von Wilhelminismus und Zwischenkriegszeit. – Zürich u. München: Artemis Verlag 1982 (224 S.). [Rez. Joachim Biener] 491
- Auswahlbibliographie von November 1982 bis August 1983 [Bearbeiter Romy Ackermann u. Helga Breithaupt] 495

Information über eine Fontane-Konferenz 1986 in Potsdam

Es ist vorgesehen, im Juni 1986 – aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Fontane-Archivs im Dezember 1985 – eine Konferenz zu dem Thema „Literarisches Leben um Theodor Fontane“ zu veranstalten.

Eine möglichst vielseitige Darstellung der zeitgenössischen Literaturverhältnisse und ihrer Repräsentanten mit Blick auf Fontane könnte unseres Erachtens neue Zugänge zum Werk des Dichters eröffnen.

Weitere Ausführungen zu dieser Konferenz folgen in Heft 38. Anfragen bitten wir an die Redaktion zu richten: Fontane-Archiv, DDR-1500 Potsdam, Postfach 59.

Otfried Keiler

Theodor Fontane und Wilhelm Bölsche

Eine Dokumentation

Herausgegeben und kommentiert von Helmut Richter (Berlin)

Hans-Heinrich Reuter hat wiederholt nachdrücklich auf den hohen Rang der kritischen und essayistischen Arbeiten Wilhelm Bölsches (1861–1939) über Fontane hingewiesen und gleichzeitig mit Bedauern festgestellt, daß sich in den Werken und den bisher publizierten Briefen Fontanes nur eine einzige Erwähnung Bölsches findet.¹ Einige unveröffentlichte Briefe Fontanes, die im folgenden mit der freundlichen Erlaubnis der Bibliothek der Boleslav-Bierut-Universität Wroclaw vorgestellt werden können, erhellen nunmehr Fontanes Stellung zu seinem Rezensenten Bölsche – einem der „kundigsten Beobachter und Teilhaber“ der naturalistischen Literaturbewegung² – und ergänzen die Darstellung, die Bölsche 1898 in seinen stark autobiographischen „Aphorismen“ über Fontane gegeben hat, in authentischer Weise. Damit wird eine – schon wegen der gegenwärtig nicht zu beantwortenden Frage nach eventuellen Gegenbriefen Bölsches – erste und vorläufige Dokumentation der literarischen Beziehungen zwischen diesen beiden Repräsentanten des literarischen Lebens um 1890 möglich. Ihr literarhistorischer Wert – wie ihr persönlicher Reiz – ergeben sich aus diesem Rang der Autoren und ihrer engagierten, sich einfühlsam auf den Partner einstellenden und doch die Eigenständigkeit des Schreibers unübersehbar wahren Schreibweise; darüber hinaus bietet sie neue, wenngleich in erster Linie ergänzende, nicht überraschende Aussagen zu Problemkreisen, die – wie Fontanes Stellung zu Preußen und die ästhetisch-poetologischen Auffassungen des Dichters – nach wie vor zentrale Themen der Diskussion sind, so daß es weder notwendig noch aus Gründen des Umfangs möglich ist, im Rahmen einer solchen Dokumentation auch die umfassende Einordnung und kritische Wertung der Texte zu versuchen. Zugleich rücken die Dokumente ein anderes Mal die Notwendigkeit ins Bewußtsein, sich auch solchen weniger oder noch gar nicht untersuchten Schaffensgebieten Fontanes zuzuwenden wie seiner Lyrik und den Kriegsbüchern.

Ein überraschender Kenntniszuwachs fehlt dennoch nicht: Er ergibt sich aus den Belegen dafür, daß Wilhelm Bölsches teilnehmendes und scharfsichtiges Interesse an Fontane bereits durch seinen Vater Karl Bölsche (1813–1891) vorbereitet worden war, der schon um 1870 offenbar mehrere publizistische Werke Fontanes besprochen und ihn auch um sein Urteil über das Manuskript der Dichtung eines ungenannt bleibenden, kaum mehr zu erschließenden Autors gebeten hatte. Den ersten brieflichen Kontakt zwischen Fontane und Wilhelm Bölsche brachte dessen kritische Würdigung der 3. Auflage der „Gedichte“ Fontanes anlässlich des 70. Geburtstages ihres Verfassers zustande, die etwa gleichzeitig im Januar 1890 in einer Sammelrezension der „Deutschen Rundschau“ und in erweiterter Form in dem Aufsatz „Theodor Fontane als Lyriker“ („Die Gegenwart“ vom 4. 1. 1890) erschienen war. Nachdem Bölsche schon 1898 Fontanes briefliche Stellungnahme zu seiner Rezension des Romans „Quitt“ in der „Deutschen Rund-

schau“ (1891) referiert hatte, ist nunmehr der vollständige Text jenes Briefes und damit vor allem auch des „kleinen Tadelsvotums“ zugänglich geworden, das er an Bölsche erteilt hatte. Beide Stellungnahmen verraten freilich vor allem, wie sehr sich der Dichter von seinem Rezensenten prinzipiell verstanden fühlte; diese Empfindung steht wohl auch hinter der besonderen Eile, mit der Fontane eine ihm „höchst erquickliche“ Besprechung von „Unwiederbringlich“ in der „Kölnischen Zeitung“ vom 6. 1. 1891 Bölsche zuschrieb und ihm dankte. Vor diesem etwas deutlicher gewordenen Hintergrund der persönlichen Beziehungen gewinnt Bölsches Aufsatz von 1898, von Reuter zu Recht als „eine der vorausschauendsten und vorurteilslosesten Studien“ über Fontane bezeichnet, die das ausgehende 19. Jahrhundert noch hervorgebracht habe³, einen reizvollen zusätzlichen Aspekt; sein Wiederabdruck beschließt deshalb diese Dokumentation.

I

Fontane und Karl Bölsche

Die beiden überlieferten Briefe Fontanes an Karl Bölsche⁴ werfen Fragen auf, deren Beantwortung wohl erst im Zusammenhang mit einer umfassenden Untersuchung seiner Beziehungen zur „Kölnischen Zeitung“ möglich würde, in der Bölsche Redakteur des Feuilletons war. Erstaunlicherweise nämlich hat weder Fontane in seinen Briefen an Wilhelm Bölsche noch jener in seinen betont persönlich angelegten „Aphorismen“ auf die Tatsache dieser älteren Beziehungen Bezug genommen. Es muß zunächst dahingestellt bleiben, ob dies auf eine einfache Gedächtnislücke Fontanes zurückzuführen ist: Immerhin lagen zwischen seinem Briefwechsel mit dem Vater und mit dem Sohn, der freilich schon wegen des nicht überlieferten Gutachtens über „Linda“ unvollständig ist, etwa 17 Jahre. Wahrscheinlicher ist aber eine bewußte Verdrängung der Vergangenheit, für die auf beiden Seiten Gründe vermutet werden könnten. Die Beziehungen Fontanes zur „Kölnischen Zeitung“ waren überschattet gewesen von seinem problematischen Verhältnis zu deren langjährigem Chefredakteur Heinrich Kruse (1815–1902), der seit 1868 auch als Dramatiker hervortrat und das Rezensieren offensichtlich als ein Geschäft auf Gegenseitigkeit auffaßte, worauf sich Fontane, wie er noch in einem Brief an Kruse vom 19. 3. 1883 zu erkennen gab, weder einlassen konnte noch wollte.⁵ Die Konsequenzen dieser Situation läßt bereits Fontanes Brief vom 24. 9. 1872 an seinen Verleger Hertz erkennen, in dem er die „Kölnische Zeitung“ zu den Blättern rechnet, die zwar wichtig seien, zu denen er aber keine Beziehungen unterhalte. Und er fügt hinzu: „Ich kenne Kruse, möchte aber keine Zeilen an ihn richten, um so weniger, als sein ‚Wullenweber‘ im Anrücken ist.“⁶ Der unkonventionelle Ton der beiden Briefe Fontanes an Karl Bölsche deutet jedoch darauf hin, wie sehr er um ein gutes Verhältnis zu dieser einflußreichen Zeitung bemüht blieb, selbst wenn der Kontakt auch in diesem Fall mit kritischen Gegendiensten verknüpft war. Weitere Briefe konnten bisher nicht ermittelt werden: die engeren Beziehungen zu Bölsche rissen jedenfalls nicht ab, wie die Briefe Fontanes an seinen Verleger Wil-

helm Hertz im Zusammenhang mit dem Roman „Vor dem Sturm“ belegen, in denen sich auch die bisher einzige nachweisbare Erwähnung Karl Bölsches bei Fontane findet.⁷ In den achtziger Jahren, eventuell im Zusammenhang auch mit dem Rücktritt Kruses von der Chefredaktion (1884), brechen die Beziehungen ab; 1888 rechnete Fontane die „Kölnische Zeitung“ zu den Blättern, die sich ihm gegenüber „in Schweigen hüllten“.⁸

Karl Bölsches Rezension von Fontanes „Der Krieg gegen Frankreich“ stellt ein wichtiges Zeugnis der zeitgenössischen Rezeption von Kriegsberichten dar. Überraschend ist angesichts der Anerkennung, die in ihr der Nüchternheit Fontanes gezollt wird, die Art, wie Bölsche 1898 die Aufnahme der Fontaneschen Kriegsbücher in seinem Elternhaus erinnert. So wenig ein abschließendes Urteil möglich ist, so steht doch fest, daß Karl Bölsche auch in anderen Rezensionen einem zum Chauvinismus neigenden Hurrapatriotismus ablehnend gegenüberstand. „Der Ton ist für ein Volksbuch gut getroffen“, schrieb er etwa am 15. 12. 1865 zu dem Erinnerungsbuch „Leipzig! Waterloo! St. Helena!“ von Wilhelm Weinzirl, illustriert von Ludwig Burger, „aber freilich darf man bei solchen Volksbüchern kein objektives Urteil suchen: die Begeisterung hüllt eben den politischen Verstand in dicke Nebel ein. In fünfzig Jahren sollte man freilich auch das Volk etwas tiefer hinter die Coulissen blicken lassen und die Menschen, die im Jubel des Sieges vergöttert wurden, etwas nüchterner beurteilen lehren.“

Theodor Fontane an Karl Bölsche

Berlin 7. April 73.
Potsdamer Straße 134.c.

Hochzuverehrender Herr.

Seien Sie versichert, daß es mir eine Ehre und eine Freude sein wird, ein Urtheil wie Sie es wünschen abgeben zu dürfen. Ich rechne dabei darauf, daß, nach Lage der Sache, Unbefangenheit allen Theilen willkommen ist.

Ihnen für die freundlichen Worte mit denen Sie Ihre Zuschrift begleiteten, wie für die beigeschlossene, in altem Wohlwollen abgefaßte Besprechung meines 70er Kriegsbuches herzlich dankend, hochgeehrter Herr, Ihr aufrichtig ergebenster

Th. Fontane.

Kölnische Zeitung 31. 3. 1873 (Erstes Blatt)

§ Die Besitzer und Verehrer von Fontanes Darstellungen der Feldzüge von 1864 und 1866 werden längst gespannt auf die Schilderung des Krieges gegen Frankreich von 1870 und 1871 von demselben Verfasser gewesen sein. Die Hochflut der Schriften über diese Ereignisse, die so viel Gutgemeintes wie Unbedeutendes brachte, ist verrauscht; die Publikationen, welche jetzt noch die Aufmerksamkeit fesseln, sind: das Werk der kriegsgeschichtlichen Abteilung des großen Generalstabes „Der deutsch-französische Krieg“ (Berlin bei Mittler), von welchem bis jetzt zwei Lieferungen vorliegen, und Th. Fontanes „Krieg gegen Frankreich“ (Berlin bei R. v. Decker), wovon soeben der erste Halbband ausgegeben wurde, der bis Gravelotte geht. Ist das Generalstabswerk speziell für Militärs und Geschichtsforscher bestimmt, so wendet sich das Fontanesche vorzüglich an die Gebildeten der Nation, doch wird es auch den Fachmännern eine erwünschte Muße bereiten. Fontane versteht es meisterhaft, anschaulich zu

schreiben, die Stoffe in epischer Gestalt vorzuführen, das Wesen der Dinge zum Bewußtsein zu bringen, kurz, die Ereignisse zu beleben und poetisch zu wirken, ohne den Vorgängen eine falsche Schminke zu geben. Im Gegenteil, sein Urteil ist nüchtern, seine Kritik unbefangen, die Benutzung der Quellen umfassend und einsichtig. Fontane ist sich der Aufgabe vollkommen klar, daß, wer Zeitereignisse erzählt, nicht durch pomphafte Phrasen oder durch hitzige Parteinahme wirken darf, sondern vor allem sich der edlen Besonnenheit und des Maßhaltens zu befleißigen hat. In seinem Urteile über das französische Heer wie über die Franzosen ist er durchweg bescheiden und vorsichtiger, als es bei der Mehrzahl seiner Vorläufer der Fall war. Der zweite Halbband wird die Belagerung von Metz und die Katastrophe von Sedan, und der zweite Band den Krieg gegen die Republik bringen; jener ist unter der Presse, dieser soll im Laufe des Jahres 1874 ausgegeben werden.

Theodor Fontane an Karl Bölsche

Berlin, 19. April 1873
Potsd. Straße 134.c.

Hochzuverehrender Herr.

Von einem kleinen Ausfluge in die Mark heimkehrend, finde ich „Linda“ und Ihren Brief. Besten Dank. Bei flüchtigstem Einblick habe ich doch bereits wahrgenommen, daß es sich äußerlich wie innerlich leicht liest. Ein wahrer Segen; nichts schlimmer bei Lesung einer Dichtung als eine unklare Handschrift, die einen freien Zug gar nicht aufkommen läßt. Ende des Monats haben Sie meine Antwort und in ihr meine unmaßgeblichen Bemerkungen. Ich sehe dann Ihren weitren Weisungen hinsichtlich des M. S. entgegen. Hochzuverehrender Herr, Ihr aufrichtig ergebenster

Th. Fontane.

II

Arbeiten Wilhelm Bölsches zur Lyrik Fontanes

Im Umkreis von Fontanes 70. Geburtstag schrieb Wilhelm Bölsche zwei kritische Aufsätze zu Fontanes Lyrik. In einer Sammelrezension „Neue Dichtungen“ für Rodenbergs „Deutsche Rundschau“ (Januarheft 1890) widmete er der dritten vermehrten Auflage der „Gedichte“ Fontanes (1899) einen zentralen Absatz, der sich mit der vorangestellten Besprechung der „Fünf Schlösser“ (1889) durch Otto Brahm, die mit dem Hinweis auf Fontanes Geburtstag einsetzt, zu einer Würdigung des Jubilars verband. Ausdrücklich „Zu des Dichters 70. Geburtstag“ lautet der Untertitel des Aufsatzes „Theodor Fontane als Lyriker“, den Bölsche in der Zeitschrift „Die Gegenwart“ (Band 37. Nr. 1 vom 4. 1. 1890) veröffentlichte. Da Fontanes Dankesbrief — die Formel „viel Freundliches“ spricht dafür — sich ohne Zweifel auf beide Arbeiten Bölsches bezieht, wird neben den Fontane gewidmeten Partien aus der Rezension in der „Deutschen Rundschau“, auf die jener sich ausdrücklich bezieht, auch die umfangreichere Studie aus der „Gegenwart“ wiedergegeben.

Neue Dichtungen.

Gedichte von Theodor Fontane. Dritte vermehrte Auflage. Berlin, W. Hertz (Besser'sche Buchhandlung). 1889.

Glockenspiel. Gesammelte Gedichte von Heinrich Seidel. Band VII der „Gesammelten Schriften“. Leipzig, G. A. Liebeskind. 1889.

Gedichte von Ludwig Pfau. Vierte durchgesehene und vermehrte Auflage. Stuttgart, Adolf Bonz & Co. 1889.

Das Lied der Menschheit von Heinrich Hart. Erster und zweiter Band: „Tul und Nahila“ und „Nimrod“. Leipzig, Baumert & Ronge. 1889.

Der Rhapsode der Dimbovitza. Lieder aus dem Dimbovitza. Aus dem Volksmunde gesammelt von Helene Vacaresco. Ins Deutsche übertragen von Carmen Sylva. Bonn. Emil Strauß. 1889.

In einem der Bücher, denen diese Zeilen gelten, wird der Thurm des Nimrod⁹ erwähnt. Ein Nimrod-Thurm ist es, der sich auf dem Tische des Kritikers für moderne Versdichtung aufhäuft. Der Muth erlahmt vor der Fülle; vor dem Inhalte aber erlahmt nur zu leicht der Glaube an das Recht der Verse überhaupt in unserer Zeit. So regt sich die Klage überall. Das alte Wort Heine's scheint plötzlich ein Prophetenwort: es sei so viel in Versen gelogen worden, daß man gar keine mehr hören möchte.¹⁰ Schon erheben sich Stimmen aus dem Lager der jüngsten revolutionirenden Aesthetik, die von der Prosa als der einzig würdigen Kunstform reden. Der Besonnene fühlt die Uebertreibung, das Unreife in solcher Vernichtungsforderung. Aber auch der Nüchternste muß begreifen, wie groß die Versuchung ist. Absichtlich habe ich aus dem gefährlichen Reichthum, der mir vorlag, bloß die oben genannten fünf Bände ausgewählt. Denn es war mir im Gegensatze zu der Eilfertigkeit jener Pereat-Rufe darum zu thun, für den Vers einzutreten. Ist es doch allen Ernstes besser, fünf gute Leistungen mit Maß, aber doch im wesentlichen zu loben, als mit herbem Worte ein Dutzend kleiner Anfängerarbeiten abzuthun, die eine breite Würdigung vielleicht sehr anmaßend verlangen, aber niemals verdienen.

Die Spuren einer geistigen Störmung, die vorübergehend dem Verse weniger günstig ist, als der Prosa, zeigen sich auch hier am grünen Holze. Die letzte Probe, das rumänische Liederbuch von Carmen Sylva, kommt allerdings seiner Entstehung nach für diesen Gesichtspunkt kaum in Betracht; ich muß es gewissermaßen durch einen Strich trennen und allein betrachten. Im Uebrigen ist es aber kein Zufall, daß von vier modernen Dichtern nicht weniger als drei fast ebenso sehr, wie als Dichter, als Kritiker, als Aesthetiker sich hervorgethan, also dem kalten Verstandestriebe unserer Zeit in reichem Maße Rechnung getragen haben: Pfau, Fontane und Hart. Es ist auch charakteristisch, daß auf eine Auswahl von vier guten Poeten des Tages nur ein einziger verhältnißmäßig junger Dichter kommt, während drei trotz großer Jugendfrische des Geistes den Jahren nach schon in eine vergangene Generation hinüberreichen, wozu noch kommt, daß man zu diesen Aelteren leicht einen kleinen Kreis Ebenbürtiger hinzufinden könnte, während die Wahl eines Jüngeren, der neben Heinrich Hart treten könnte, trotz des lärmenden Geschreies so vieler Sängerjünglinge der verschiedensten „Schulen“ wesentlich schwerer hielte. Formal stehen unsere vier Dichter sämmtlich auf einer Höhe, die durchaus einer Zeit angemessen ist, deren rhythmisches Gehör sich durch die Schulung eines Jahrhunderts fast bis zu einem Extrem verfeinert hat. Inhaltlich bietet jeder eine feste Individualität, bei der die Schablone aufhört, die aber, jede in ihrer Art, doch Typisches für eine ganze Richtung unserer literarischen Welt aufweist. Mit kürzestem Worte angedeutet, ist Fontane der feine, etwas resignirte, aber darum noch kalte Lyriker des „Berlin unter dem alten Kaiser“; Seidel ist eine Gestalt aus demselben Berlin, aber gewissermaßen eine absichtlich isolirte Gestalt, ein Poet, der die Welt

vielmehr im gemüthlichen Rausch — natürlich geistig genommen — ansieht, aus dem Innern schöpft, er ist in Folge dessen optimistischer, aber auch mehr Romantiker; Pfau ist echter Spätromantiker und Achtundvierziger, dessen Ideenkreis im Wesentlichen der des Heine'schen Romancero geblieben; Heinrich Hart endlich der Vertreter des jungen Treibens, das keine Lokalfarbe trägt und die ganze Welt als Heimath fassen will. Das sind aber nur die allgemeinen Conturen, und das Bild bliebe sehr ungenügend, wenn man nicht die feineren Schattirungen hineintrüge.

Ein weiter Weg durch diesen starken Band Fontane'scher Lyrik! Und doch, wenn man von den englischen Balladen absieht, die vielleicht besser ein eigenes Buch für sich bildeten, ein gleicher Klang in Allem. Es ist die Zeit von dem großen Kriegsjahrzehnt bis zum Tode des ersten Kaisers. — Alles, die ersten schmetternden Siegesklänge, das Waffenblitzen, das ungeheure Licht, das auf einmal über Jahrhunderte zurückflammt, Preußens Geschichte groß macht, dann die Friedenszeit, das Anwachsen Berlins, das neue Licht, das die Großstadt, die Kaiserstadt plötzlich hinausstrahlt in die bescheidene Marklandschaft, die nun selbst plötzlich hell, plötzlich interessant und der Dichtung würdig wird, — zuletzt auch etwas von den „Irrungen und Wirrungen“, der Resignation und Unruhe der „ruhigen“ Zeit, wo der Poet nicht immer so ganz begeistert durch die Stadt wandelt, wo er wohl noch mitempfindet, aber im Großen und Ganzen doch als sein Bekenntniß ausspricht (Seite 53): „wir lassen es Andere machen.“⁴¹ Die Geschichte aller dieser Jahre ist bei Fontane im Grunde genommen besser zu lesen als in dem objectivsten und gelehrtesten Geschichtswerke. Es ist weniger der Sachverhalt, als der Duft mit gerettet, den die Stimmung über Alles, über die Wahrheit wie über die Illusion warf. Des Dichters bedurfte es, um uns das zu erhalten, und Fontane ist fast der einzige, der es uns erhalten hat. Dann die „Entdeckung“ des landschaftlichen Reizes der Berliner Umgegend! Auch das ist schon eigentlich etwas Historisches, das irgendwo conservirt werden mußte, mit dem ganzen Zauber, den die ersten Pfadfinder fühlten, die mit der Idee der „Kaiserstadt“ im Kopfe hinauszogen und halb verschämt, halb begeistert es der skeptischen Welt zuriefen: Ja, diese Sandstadt hat eine schöne Umgegend, der Glanz der neuen Krone fällt auf ein schönes Land! Die dritte Stufe, das Resignationsmotiv, das doch lebenswürdig bleibt, tritt gerade im ersten, jüngsten Theile des Buches am deutlichsten hervor. Und hier sind keineswegs die mattesten Perlen. Ein paar Jahre nur: und eine heißere, wildere Generation wird auch um dieser Klänge Willen das Fontane'sche Liederbuch suchen wie ein köstliches, unschätzbares Document. Wohl: die Form ist herrlich, aber das können Andere auch, fast zu viel heute. Andere haben auch mehr Gluth, mehr Persönliches. Aber dieses absolut realistische Spiegeln einer ganzen Epoche nach ihrem Stimmungsgehalt, das macht Fontane keiner nach, in diesem Sinne ist er in der That einer der größten „Realisten“, die wir je besessen haben, sein Buch ist — ich finde noch einmal nur das eine Wort — nicht bloß ein Band „Gedichte“, es ist ein „Dokument“. (...)

*Theodor Fontane als Lyriker.
Zu des Dichters 70. Geburtstag.
Von Wilhelm Bölsche.*

Ich weiß nicht, ob man in späteren Zeiten sich noch so eifrig und eilfertig wie heute bemühen wird, das Antlitz tüchtiger Männer in Erz oder Marmor an der Stelle ihres Wirkens zu verewigen — vielleicht wird man ihr Erbe mehr im Geist als durch ein todttes Denkmal antreten. Wenn aber der

Mann, dem diese Zeilen gelten, ein greifbares Zeichen jener Art jemals erhalten sollte, so gibt es nur Einen Ort, wo es ragen dürfte: Berlin. Fontane ist kein Weltlyriker, dessen Saite ihr Echo findet in jedem beliebigen von Menschengemüth beseelten Erdenwinkel; er ist der typische Lyriker eines bestimmten Ortes zu einer bestimmten Zeit. Das mag seinen Wirkungskreis bei der Nachwelt verengen, aber es wird ihn nicht zum todtten Punkt erniedrigen; denn es ist gesorgt dafür, daß dieser Ort, wie überhaupt, so im Besonderen gerade im Glanze jener bestimmten Stunde, nicht so leicht vergessen werden wird. Der Geschichtsforscher wird seinen anspruchslosen Band „Gedichte“, der heute zum dritten Male still unter die Menge der lyrischen Adler, Spatzen und Papierdrachen des Weihnachtsmarktes hinaussteuert, demaleinst wie einen Schatz hervor-suchen, wenn es sich darum handelt, ein Stimmungsbild zu erhalten aus den Jahrzehnten vom ersten Aufblitzen des preußischen Waffenruhms bis zu dem nächtlichen Fackelschein, bei dessen Glühen der todtte erste Kaiser in den Dom getragen wurde. Der objective Geschichtsschreiber wird vielleicht die Thatsachen in mancher Dingen anders anschauen. Die Stimmungen, den Glauben der Zeit selbst kann er nicht wegschaffen, er muß sie hinnehmen als etwas Festes, muß froh sein, wenn er sie irgendwo noch mit ihrem ganzen Zauber aufbewahrt findet, und er wird sie finden in den Gedichten von Theodor Fontane.

Das Buch ist nach sachlichen Rubriken geordnet, nicht chronologisch. Das erschwert auf den ersten Anblick die Lectüre. Man sieht wohl, was der Dichter wollte: zuerst, in den „Liedern und Sprüchen“ sollte das Individuelle, der einzelne Mensch, hervortreten, dann in den Balladen und Gelegenheitsgedichten die Zeit als gewaltiger Hintergrund kommen; aber man kann nicht das Erste ohne das Zweite genießen, man kann die Stücke nicht trennen. Drei Motive sind es, die mit ganzer Macht in die Augen springen, sobald man das Werk als Ganzes faßt. Zunächst der Geist des eisernen Jahrzehnts von 61 bis 71. Allerdings sind die Kriegslieder, die Klänge unmittelbar aus den harten Tagen selbst spärlich. Dafür fällt um so mehr Licht auf die Vergangenheit, die Vorgeschichte, die alten preußischen Schwerthelden. Und das war ja so: die Flammenzeichen des Neuen erhellten auf einmal fast mehr die Vergangenheit, als das augenblicklich werdende. Die großen Kriege von 64, 66, 70 erschienen der mitfechtenden Generation fast mehr wie ein Schlußstein denn als ein Anfang. Der Glanz floß zuerst rückwärts, der Anschluß an die *alten* Waffenthaten schien das Hervorspringendste. Der Dichter spiegelt das treu. Einzelne seiner Lieder dieser Art sind längst geradezu klassisch geworden, wie das allbekannte vom Zieten aus dem Busch. Mitten hinein in dieses Waffenmotiv, dieses Preußenmotiv, mischt sich sofort ein zweites, die engere Rückwirkung des großen Jahrzehnts auf Berlin. Berlin wurde Kaiserstadt, wurde Weltstadt. Der Blick von ganz Europa fiel auf einmal auf die Mark. Die Mark, so hatten die Poeten lange genug gesungen, war eine Sandwüste, öde, un-schön, es schien ein Verhängniß, daß die merkwürdigste Stadt des Jahr-hunderts gerade hier liegen, die neue Krone gerade auf dieses schmucklose Kissen kommen sollte. Auch das fühlt der Dichter, der eben gerade die Waffenthat, die dahin geführt, Berlin groß zu machen, besungen hatte, in erster Linie mit. Aber hier ist er nicht bloß Herold, er erhebt Einspruch, er bessert. Fontane ist unbestritten der Entdecker der landschaftlichen Reize der Mark. Solche Klänge, wie der Sang „Havelland“ auf Seite 284, hatte noch keiner gewagt. Ich kann mir nicht versagen, trotz seiner Länge ein Gedicht hier anzuschließen, das Individuelles, persönliche Stimmung des Dichters, wunderbar mit dieser Landschaftsmalerei verknüpft.

Meine Gräber.

Kein Erbbegräbniß mich stolz erfreut,
Meine Gräber liegen weit zerstreut,
Weit zerstreut über Stadt und Land,
Aber all' in märkischem Sand.
Verfallene Hügel, die Schwalben zieh'n,
Vorüber schlängelt sich der Rhin.
Ueber weiße Steine, zerbröckelt all',
Blickt der alte Ruppiner Wall,
Die Buchen stehn, die Eichen rauschen,
Die Gräberbüsche Zwiesprach tauschen,
Und Haferfelder weit auf und ab –
Da ist meiner Mutter Grab.

Und ein anderer Platz, dem verbunden ich bin;
Berglehnen, die Oder fließt dran hin,
Zieht vorüber in tragem Lauf,
Gelbe Mummeln schwimmen darauf,
Am Ufer Werst und Schilf und Rohr,
Und am Abhang schimmern Kreuze hervor,
Auf eines fällt heller Sonnenschein –
Da hat mein Vater seinen Stein.

Der Dritte, seines Todes froh,
Liegt auf dem weiten Teltow-Plateau,
Dächer von Ziegel, Dächer von Schiefer,
Dann und wann eine Krüppelkiefer,
Ein stiller Graben die Wasserscheide,
Birken, hier und da eine Weide,
Zuletzt eine Pappel am Horizont –
Im Abendstrahle sie sich sonnt. –
Auf den Gräbern Blumen und Aschenkrüge,
Vorüber in Ferne rasseln die Züge,
Still bleibt das Grab und der Schläfer drin –
Der Wind, der Wind geht drüber hin.¹²

Das dritte Motiv, das die letzten, neuesten Klänge des Buches durchzittert, hat nichts zu schaffen mit der Waffenfreude, der Entdeckerlust der anderen. Es ist mehr persönlicher Art, aber doch in seiner Weise auch noch typisch für einen ganzen Theil der Generation aus den letzten Jahren des alter Kaisers. Resignation ist sein Wesentliches. Sie ist nicht bitter, da es zum Theil die nothwendige Resignation des alternden Mannes ist, der die neue Zeit wohl noch heranwachsen sieht, aber bei aller Geistesfrische doch empfindet, daß er ihr nicht mehr eigentlich angehört. Von den großen, herben Gegensätzen, die diese Zeit schon zerklüfteten, bleibt der Lyriker Fontane fast unberührt. Er hatte der Stadt ihre Geschichte, ihre Umgebung vergoldet, sein Werk war gethan. Die neue gährende Lyrik der eigentlichen Großstadt bewegt seine Saiten nicht mehr, die ungeheuren Contraste sind dem Denker zweifellos nicht fremd geblieben, der Dichter griff sie nicht mehr auf. Das Letzte, was er uns, allerdings meisterhaft, conservirt hat,

ist eben jene Resignationsstimmung, die dem großen Waffenrauschen folgte. Kürzer und doch treuer ist das, was so viele der Aelteren ähnlich empfanden, nicht auszudrücken, als es in der folgenden Antwort auf die Frage, was ihm in dieser Welt überhaupt noch gefällt, geschieht:

Jedes Frühjahr das erste Thiergartengrün,
Oder wenn in Werder die Kirschen blühn,
Zu Pfingsten Kalmus und Birkenreiser,
Der alte Moltke, der alte Kaiser,
Und dann zu Pferd, eine Stunde später
Mit dem gelben Streifen der „Halberstädter“;
Kuckuksrufen, im Walde ein Reh,
Ein Spaziergang durch die Lästerallee,
Paraden, der Schaper'sche Goethekopf
Und ein Backfisch mit einem Mozartzopf.¹³

Das ist „echt“, und es ist zugleich liebenswürdig. Wenn freilich Alle so anspruchslos durch die brausende Weltstadt wandelten, stände es nicht gut um den Fortgang. Aber bei dem alten Herrn, der sein Lebenswerk so prächtig gethan, ist die Milde, zumal in Verbindung mit dem schalkhaften Schwänzchen am Schluß, durchaus angemessen, er gibt eben sich, und wie er, so waren viele. Daß derselbe Mann im Innersten tieferst über die Schattenseiten der zwangsweisen Resignation denkt, beweisen daneben zur Genüge solche Verse, wie die ergreifend wahren auf Seite 30:

Man wird nicht besser mit den Jahren,
Wie sollt' es auch, man wird bequem
Und bringt, um sich die Reu' zu sparen,
Die Fehler all' in ein System.
Das gibt dann eine glatte Fläche,
Man gleitet unbehindert fort,
Und „allgemeine Menschenschwäche“
Wird unser Trost- und Losungswort.
Die Fragen alle sind erledigt,
Das eine geht, das andre nicht,
Nur manchmal eine stumme Predigt
Hält uns der Kinder Angesicht.¹⁴

Im Ganzen hat sich Fontane, der immer in erster Linie Epiker bleibt, auch in diesen Dingen wohl wirklich mehr zum Spiegel der Anderen gemacht, als seine Subjectivität forderte. Denn wir wissen ja Alle, wie unser Dichter als Kritiker sich ganz und voll vor dem Maramus so mancher gleichaltriger Collegen zu bewahren gewußt hat und noch unlängst in warmer Weise selbst für das Recht der allerhitzigsten literarischen Jugend eingetreten ist, wo er das mit seinem Gewissen vereinbaren konnte. Ein feiner Humor, ein ganz leises, aber fühlbares Selbstironisieren zieht durch die ganze Reihe der letzten, mehr oder minder pessimistischen Gedichte, er nimmt selbst den schärfsten Sachen den Stachel. Und mitten aus so mancher bitteren Versreihe klingt es immer und immer wieder wie in dem Spruch auf Seite 26:

Laß ab von diesem Zweifeln, Klauben,
Vor dem das Beste selbst zerfällt,
Und wahre dir den vollen Glauben,
An diese Welt trotz dieser Welt.¹⁵

Die wenigen Proben, die ich im Voraufgehenden angeführt habe, werden zur Genüge gezeigt haben, welcher Meister der *Form* Fontane ist. Dennoch ist gerade dieser Punkt noch im Besonderen hervorzuheben. Halbwegs gute Form haben heute Unzählige. Das Instrument, so scheint es fast, ist zum Automaten geworden; selbst unsere lyrischen Kinder bringen es zu Wege, daß ihre banalen Sächelchen, die sie oben hineinwerfen, unten in wohlständigen Rhythmen zum Vorschein kommen. Je mehr der Edelstein des Gedankens erblindet, desto üppiger wird allenthalben die Goldfassung des metrischen Gewandes, das jeder mit halbwegs bildungsfähigem Ohr Ausgerüstete sich durch fleißige Lectüre der zahllosen Muster nur zu leicht aneignen kann. Schon regt sich der Widerwille gegen die ganze Reimerei und Versklingelei, man träumt von neuen, freien Rhythmen, um dem ewigen Rückfall in das Alte zu entgehen, man traut überhaupt keinem „Klang“ mehr, obwohl Jedermann fühlt, daß klanglose Gedankenpoesie erst recht ein Greuel wäre. Merkwürdiger Weise hebt die Fontane'sche Gedichtsammlung mit ein paar Liedern an, die allerdings stark in's alte Fahrwasser hineinsteuern, bei denen man stutzig wird, die zum Weiterlesen nicht anspornen. Es ist ein Zufall und, im guten Sinne, eine Täuschung. Fontane ist gerade formal ein durchaus origineller Dichter, und zwar ist er es wesentlich deshalb, weil er keiner von denen ist, die Ueberfülle an klingelnden Rhythmen haben. Seine Dichtungsart hat im Innersten etwas Zähes, der Gedanke ringt nach Prägnanz, die realistische Art der Naturmalerei fordert eine Häufung von scharf zeichnenden Beiwörtern, die der Schilderung etwas, man möchte geradehin sagen: naturwissenschaftlich Exactes geben. Diese Eigenart schließt von selbst das Hervordrängen der mehr musikalischen Wortwirkungen in der Weise der Romantiker und Nachromantiker aus. Nun aber — und das ist der Grund, der von einem ganz einzig dastehenden Techniker in Fontane reden läßt — nun kommt zu diesem Inneren das Aeußere einer Feile, einer Nacharbeit, die trotz jener Kargheit dem endgültigen Bau dieser Gedichte eine so musterhafte Form gibt, daß auch das feine Ohr eines Eichendorff befriedigt sein müßte. Fontane vermeidet mit Bedacht prunkende Versformen. Nichts steht ihm besser an als der scheinbar trivialste Knittelvers, den er dann allerdings in einer Weise künstlerisch durchdringt und seinem Gehalte anpaßt, daß Wirkungen entstehen, die Alles, was je an Pathos von Stanze oder Sonett geleistet ist, hinter sich zurück lassen. Ein Dichter, der das kann, ist natürlich in allererster Linie zum Balladendichter geschaffen, seine Kunst ist wie gemacht für jenes schmale, immer bedrohlich eingeengte Gebiet, wo sich Lyrik und Epik mischen. Nichts entsetzlicher, als wenn die Ballade den lyrischen Hauch, den ihr die Form, der Vers geben, mißbraucht zu üppigem Schwulst, zu redseligen Gefühlsergüssen. Nur wenn der Vers ein ganz leise mitschaffender Hilfsfactor bleibt, kommt sein Recht zur Geltung. Niemals darf er sich selbstherrlich vordrängen, niemals aber auch darf er

nun wieder lässig behandelt sein und durch böse Inversionen, schlechte Reime oder sonstige auf das Ohr wirkende Fehler sich gewissermaßen negativ bemerkbar machen. In allen diesen Dingen steht Fontane unerreicht. Seine Balladen sind knapp, bis zum Aeußersten frei von Schwulst — und doch gefeilt bis in jede Tiefe hinein, bis auf den Klanggehalt jeder Silbe. Der Band bringt, was wahrlich viel sagen will, sogar eine Reihe von Gelegenheitsgedichten eigentlichster Art, und man kann sie in Folge jener Eigenschaften thatsächlich noch lesen. Es sind gewiß nicht die besten Proben des Ganzen, aber sie fallen durchaus nicht so hoffnungslos ab, wie das Gelegenheitsgedichte meist thun, wenn die Laune des Moments ihnen nicht mehr entgegen kommt.

Fontane's Weltanschauung aus seinen Gedichten heraus zu entwickeln, ist nicht ganz leicht. Auf die Milde, den feinen ironischen Zug in allem Pessimistischen, ist oben hingewiesen. Aber das ist mehr allgemeine Seelenstimmung, als eigentlich klarer Ausdruck des philosophischen Programms. Wer in dem letzteren allein das Individuelle eines Dichters sucht, der bleibt bei Fontane enttäuscht. Wilde Seelenkämpfe des ringenden Einzelmenschen, den Faustconflikt des Geistes und des Glaubens, des Forscherdrangs und der Tradition findet man nur angedeutet, aber niemals in den Vordergrund gedrängt. Es ist immer und immerzu ein *schauender* Dichter, der uns entgegentritt, viel seltener ein reflectierender.

Trotz manchem schlimmen Unterfangen,
Ein großes Kind bin ich durch's Leben gegangen,
Ich las das Tollste, die Hauptgeschichte,
Nur immer im Polizeibericht.
Und dieses Tollste — von ihm zu lesen,
ist eigentlich *auch* schon zu viel gewesen.¹⁶

Das niedliche Liedchen übertreibt das Naive — ganz gewiß. Aber ein Stück Naivetät dieser Art lebt wirklich in unserem Dichter. Sein Patriotismus hat etwas Naives, nicht minder eine gewisse schlichte Gläubigkeit, die aus den Balladen, den Kriegsliedern spricht. Er nimmt die Züge dieser Art einfach als Maler mit auf in sein Bild, ohne die Begriffe philosophisch abzuwägen, man fühlt gleichsam zwischen den Zeilen das Wort durch: „Ich hätte das Andere auch Alles sagen können, denn ich bin ein sehr moderner Kopf — aber es gehört einfach nicht hierher.“ Gottfried Keller hat Aehnliches einmal freundlich ausgedrückt im „Grünen Heinrich“, wenn er sagt: „Alles zu seiner Zeit! Ihre Zeit hat auch die Rose. Wer wird, wenn sie erblüht, um sie herumspringen und rufen: He! Dies ist nichts als Pottasche und einige andere Stoffe, in den Boden damit, auf daß der unsterbliche Stoffwechsel nicht aufgehalten werde! Nein, man sagt: Dies ist zur Zeit eine Rose für uns und nichts Anderes, freuen wir uns ihrer, so lange sie blüht!“¹⁷ Der Mangel an jedem lehrhaften, aufdringlichen, bekehrungswütigen Zuge ist es, der als active Macht diesem Lyriker die Anerkennung bei allen Parteien verschaffen muß und wohl auch verschafft hat. Darin liegt eine große indirecte Lehre für jeden Dichter — in demselben Sinne, wie bisweilen Schweigen die beredteste Sprache ist!

Theodor Fontane an Wilhelm Bölsche

Berlin 27. Januar 90
Potsd. Str. 134.c.

Hochgeehrter Herr.

Sehr verspätet erst komme ich dazu, Ihnen für viel Freundliches zu danken; aber es waren heiße Tage und ich habe redlich dazu beigetragen Stephan's Einnahmen¹⁸ zu steigern und sich bei Bismarck immer angenehmer zu machen. Am meisten Dank weiß ich Ihnen für eine Bemerkung in Rodenbergs „Rundschau“, die ungefähr darauf hinauslief, die ganze Dichterei habe ein gewisses chronikalisches Interesse und man könne die Geschichte unsrer Zeit auf verhältnismäßig wenig Blättern aus dem Buche herauslesen. Gewiß ist es richtig und ich acceptire es dankbarst. Vom alten Wilhelm, von Düppel und Königgrätz, von Bismarck und Kaiser Friedrich und nebenbei auch von Adolf Menzel und ähnlichem erzählt zu haben, — das ist mir das Liebste. Nochmals besten Dank.

In vorzüglicher Ergebenheit

Th. Fontane.

III

Wilhelm Bölsches „Quitt“-Rezension

Einen Hinweis auf Fontanes briefliche Stellungnahme zu Bölsches „Quitt“-Rezension (Teil einer Sammelbesprechung in der „Deutschen Rundschau“ vom Juli 1891) gab neben Bölsches rückblickendem Aufsatz von 1898 auch die Veröffentlichung von Fontanes Brief an Rodenberg vom 2. 7. 1891, wo es heißt: „Was W. Bölsche sagt, ist sehr liebenswürdig und sehr fein, und ich entdecke mich auf einer gedanklichen Höhe, von der ich mir nichts hatte träumen lassen. Denn so sorglich ich schreibe, so untendenziös; mein Fleiß gilt nur der künstlerischen Ausgestaltung; außerhalb meiner Kunst liegende Fragen und Probleme kenne ich nicht. Ich habe ihm, unter aufrichtig herzlichem Dank, dies auch ausgesprochen.“¹⁹

Fontanes Brief selbst macht nun den etwas allergischen, übertreibenden Charakter seiner Abgrenzung noch deutlicher, geht doch gerade auch aus seiner Darstellung der Entstehungsgeschichte des Romans hervor, wie wenig „naiv“ er selbst beim Schreiben vorgegangen war. Daß Bölsche als Kritiker keiner eng aufgefaßten Tendenz das Wort reden wollte, und wie nahe er darin im Grunde Fontane stand, verrät neben seiner Studie über den Lyriker Fontane auch seine wenige Monate später geschriebene Rezension „Gerhart Hauptmanns Webertragödie“ (Freie Bühne, Februar 1892), in der er erklärt: „Ich nenne Tendenz, wenn in einem Kunstwerk ein bestimmter Weg klipp und klar als der alleinseligmachende gepredigt wird, und diese Tendenz halte ich für ein Armutszeugnis des Dichters, das den Wert des Kunstwerks notwendig herabdrückt. Es gehört eben nach meiner Auffassung zur notwendigsten Voraussetzung des ganz echten, großen Poeten, daß er der Welt nicht doktrinär, sondern *beobachtend* gegenübersteht. Der Beobachter muß einigermaßen immer über *alle* Parteien erhaben sein. Unser glänzendstes Beispiel in dieser Hinsicht ist Goethe.“²⁰

Weihnachtsgeschichten von Paul Heyse. 1891

Quitt. Roman von Theodor Fontane. 1891

Die schöne Helena. Roman von Alexander Baron von Roberts. 1890

Tino Moralt. Kampf und Ende eines Künstlers von Walter Siegfried. 1890

Bei Mama. Roman von Arne Gaborg. 1890

(...)

Heyse ist von dem Moment an, wo man den Punkt kennt, an dem alle seine Dichtungen im Herzen seiner Weltanschauung verankert sind, ein sehr durchsichtiger Dichter; denn diese Weltanschauung ist goldklarer Trank. Dem sehr unähnlich ist die Sachlage bei *Theodor Fontane* als Prosadichter. Der Roman „Quitt“ ist gewiß nicht eine Altersarbeit im bösen Sinne. Es ist ein bedeutender, tief anregender Roman, dessen Lektüre unter einen Bann von ganz ungewöhnlicher Stärke bringt. In äußeren Schilderungen, beispielsweise einer so fremdartigen Welt wie der nordamerikanischen Menonitengemeinde, bewährt er eine plastische Kraft auf engstem Raum, für die ich keine Analogie in der gegenwärtig lebenden deutschen Dichtergeneration weiß. Und doch gibt der innerste geistige Kern dieses ausgezeichneten Werkes ein Räthsel auf, schwer wiegend, schwer lastend, — das große Räthsel, das man sonst nur über sich fühlt nach dem Studium des Ewig-Fragmentarischen eines *wirklichen* Menschenlebens. „Quitt“ zerfällt in zwei scharf gesonderte, schon durch den Schauplatz (Schlesien und Nordamerika) getrennte Hälften. Die erste ist die Einleitung zu einem ungemein spannenden Kriminalroman. Die zweite ist ein Idyll, voll des köstlichen Humors. Auf den letzten Seiten schlägt dieses Idyll dann jäh um zur erschütternden Tragödie; aber der Eindruck des Idylls überbietet dieses Ende so übermächtig, ja durchflieht es mit seinen Wurzeln so vollkommen, daß man unter mildem Sonnenlicht aus der Scene zu wandeln glaubt, anstatt im Gewitter. So Etwas zu schaffen ist allein ein Kunststück, das seines Gleichen sucht. Aber wenn man tiefer geht, so findet man doch, daß die seltsamen Zickzackwege dieser Handlung nur möglich wurden, indem an ein paar Punkten Räthselhaftes als solches stehen blieb. Nicht etwa im Sinne von schlechtem Flickwerk. Nein, Räthsel als Gewolltes. Ich will versuchen, das aus dem *Stoffe* anzudeuten, mehr übrigens, um es als etwas für unseren Dichter Eigenartiges zu zeigen, als um es zu tadeln. Der Roman beginnt mit einem Mord. Ein junger Mensch, dessen einzige Sünde ein bischen Wildern ist, soll zum zweiten Male deswegen bestraft werden. Er weiß, daß der Förster ihn leicht hätte übersehen können, daß er ihn bloß aus Bosheit anzeigt. Da erschießt er den Förster, — wie er sich in seiner kurzen Logik denkt, zu einem regelrechten Gottesurtheil; er läßt ihm den ersten Schuß, und als der versagt, schießt er ihn über den Haufen. Diese Geschichte ist mit einer wunderbaren Kraft erzählt, mit einer Schlichtheit, die stellenweise über Raskolnikow hinausgeht. Der Held reflectirt wenig, er handelt. Und der Dichter reflectirt gar nicht. Das ist aber nur der erste Theil: die „Schuld“ im Sinne Dostojewski's. Wie steht es mit der „Sühne“?

Der weltlichen Gerichtsbarkeit entzieht Fontane seinen Helden, indem er ihn glücklich nach Amerika entkommen läßt. Aber auch Raskolnikow war fast aus der Schlinge, da trieb ihn sein Gewissen zurück. Hier geht nun Fontane ganz und gar seine eigenen Wege. Gewissensbisse wegen der *That* hat sein Held eigentlich bis zum letzten Tage nicht. Er sieht nach wie vor einen Act der Nothwehr darin – der oder er! Aeußerlich erringt er sich eine tüchtige Stellung, ein alter Menonitenprediger, dem er beichtet, verzeiht ihm und gibt ihm seine Tochter zur Braut. Aber ein Anderes nagt an ihm. Der Förster war damals nicht gleich todt gewesen. Er hatte noch lange Stunden in der Einsamkeit gelitten, um Hülfe gerufen. Und er, der ihn gemordet, hatte den Schrei gehört, – ohne zu helfen. Von dieser einzigen Schuld, die er fühlt, dieser Schuld gegen das allgemeine menschliche *Mitleid*, kann er sich innerlich nicht frei machen. Und als er selbst dann, fast, aber doch nicht ganz auf Rufnähe bei Freunden und Braut, durch einen Sturz im Gebirge zu demselben einsamen Verschmactungstod verdammt ist, da schreibt er mit Blut auf ein Zettelchen: „Ich hoffe – quitt.“ Dieser Schluß, mit wunderbarer Dichterkraft vorgetragen, umschließt die schwerste Räthselfrage des Ganzen. Der Zufall, der dieselbe Situation fast genau ein zweites Mal hervorrufft, hängt nicht organisch in der Dichtung. Wohl versteht man, daß das Gefühl des „Quitt“ erlösend durch die Leidensstunde geht. Aber wenn diese nun nicht eintrat? Ging unser Held auch dann mitten im Glück an der inneren Wunde langsam unter? Vielleicht hat der Dichter den Zufall nur benutzt, um symbolisch zusammenzudrängen. Oder wollte er wirklich die Hand des Fatums zeigen? Dafür spricht kaum Etwas in der sonstigen Composition des Buches, dem jede Mystik fremd. Wie es aber auch sei: der eine Gedanke ist von durchschlagender Kraft, das Zusammendrängen des ganzen Schuldproblems auf die Sünde wider das *Mitleid*. Das ist ideell eine große Dichterthat, einerlei wie nun die Ausführung sein mag. Und wenn irgend ein Zug, so kommt gerade dieser denn doch aus der Weltanschauung, die hinter der Dichtung steht. Mag Fontane sich noch so bedachtsam hinter seinen Gestalten verbergen und ganz objektiv bleiben wollen: hier blitzt das Auge des großen *Menschen* durch, dem Moral nicht ein Wort, sondern ein Leben ist, – hier an der bedeutsamsten, an der in jedem Sinne originalsten Stelle des ganzen Werkes. Und wie bei Heyse die spielerische Arabeske, so ist bei Fontane der Vorwurf der Spitzfindigkeit das Allerungerechteste, was vorgebracht werden kann; es ist nichts weniger als spitzfindig, daß die Sünde gegen das *Mitleid* schwerer wiegt als die gegen das Leben!

(...)

Theodor Fontane an Wilhelm Bölsche

Berlin 2. Juli 91.
Potsd. Str. 134.c.

Hochgeehrter Herr.

Gestern empfing ich durch Rodenbergs Güte die „Deutsche Rundschau“ mit Ihrer Besprechung meines Romans und ich eile Ihnen aufrichtig dafür zu

danken. Ich komme alles in allem sehr gut weg, schon dadurch, daß Sie das Ganze durch einen mir supponierten Grundgedanken auf eine höhere Stufe heben. Das mit dem „Mitleid“ ist sehr fein und leuchtet mir ein, aber ich bin unschuldig daran. Vielleicht sollte ich schreiben „leider unschuldig daran“; ich bin aber doch schließlich in Zweifel ob das „leider“ richtig wäre. Tendenzen haben, einem schönen Gedanken zum Siege verhelfen wollen, das ist eine prächtige Sache, aber das Naive geht doch vielleicht noch drüber. Ich will immer nur einen Hergang erzählen oder einen Menschen schildern, — das Andre läuft blos mit drunter. In Krummhübel, hart unterm Kamm des Gebirges, steht ein Denkstein, wo Lehnert den Opitz niederschloß. Dieser Stein machte einen großen Eindruck auf mich; trotzdem ruhte der Stoff jahrelang in mir, weil ich immer nur erfuhr: „Lehnert sei in Amerika verschollen.“ Das war zu wenig. Das las ich eines Tages die Berichte Lindaus²¹ über seine erste Reise durch Amerika (beiläufig das Reizendste was er geschrieben hat) und fand darin 4 Zeilen über ein Menonitendorf. Da stand es mir mit einem Male fest, wie die Geschichte verlaufen müsse und ich schrieb drauf los, in Krummhübel selbst, in einer von Geisblatt überwachsenen Baude. — Sie sind ein so famoser Kritiker; könnten Sie nicht, vorausgesetzt daß es Ihnen nicht prinzipiell widerstreitet, das Ihrige dazu beitragen, daß man wieder anfängt, erzählte Geschichten einfach als *solche* zu nehmen, anstatt ihren Werth oder Unwerth nach einer größeren oder geringeren „Zeitgemäßheit“ zu bestimmen. Wer tendenziös schreibt, muß danach auch ausgemessen werden, aber die armen „Stillen im Lande!“ Ihre freundliche Gesinnung wird mir diese Bemerkungen zu gute halten. Nochmals besten Dank. In vorzüglichster Ergebenheit

Th. Fontane.

IV

Die Rezension der „Kölnischen Zeitung“ zu „Unwiederbringlich“

Eine Autorschaft Wilhelm Bölsches an dieser am 6. 12. 1891 (2. Beilage zur Sonntagsausgabe) erschienenen Rezension ist unwahrscheinlich; nicht nur wegen ihrer schöngestigen Konvention nahen Stillage, sondern auch wegen ihrer ausdrücklichen, bei einem Autor seiner Generation und literarischen Stellung kaum anzunehmenden Wendung gegen Ibsen und die junge Literatur in Deutschland. Daß Fontanes Kenntnis der Kölner Herkunft Bölsches bei der Zuschreibung eine Rolle gespielt haben könnte, ist nicht auszuschließen.

Kölnische Zeitung, 6. 12. 1891 (Zweite Beilage zur Sonntagsausgabe)

Ein neuer Roman von Theodor Fontane

Im Verlag von Wilhelm Hertz hat Theodor Fontane einen neuen Roman „Unwiederbringlich“ erscheinen lassen. Das ist ein ganz köstliches Buch, so etwas wie eine literarische Whitestable-Auster. Es gibt Leute, die sich aus Austern nichts machen, viele, die in Verlegenheit sind, wie sie sich beim Essen verhalten sollen, und wieder viele, die eine Auster mit der

Gabel zerstechen wie ein Stück Pferdefleisch. Wer aber mit dem Leckerbissen umgehen kann, der schlürft ihn mit wohlbedachtem Hochgenuß. So wird auch Fontanes Buch nicht überall Entzücken erwecken, vielmehr da und dort auf Achselzucken, ja gar auf absprechendes Urteil stoßen. Mit feinfühligster Menschenkenntnis geschrieben, wendet er sich an Menschen, die es gelernt haben, fein zu empfinden, die empfänglich sind für die zartesten Wendungen des menschlichen Lebens. Dabei darf man nichts Weichliches, nichts süßlich Empfindendes erwarten. Es ist durch und durch ein realistisches Buch und zugleich ein durch und durch deutsches Buch, besonders ein norddeutsches. Die Empfindungszartheit begleitet ein leiser, herber Duft, die spröde Verslossenheit vereint sich mit den feinsten Seelenschwingungen, und die Wahrhaftigkeit des Dichters stellt uns vor den Gegensatz frivol und mit der Sünde spielender und nur allzu tiefgründiger Lebensanschauung mit dem entschlossenen Mute, der nicht nach einer sogenannten dichterischen Sühne ausschaut, sondern nur unerbittliche Notwendigkeiten kennt, die weniger aus den Begriffen von Gut und Böse als aus natürlichen Bedingungen der menschlichen Empfindung hervorgehen. Wie auch in andern Schriften Fontanes sehen wir in diesem Roman die Anschauungen des gereiften Lebenskenners, der nicht unmittelbar moralisiert, auch keine Anklage gegen die Weltordnung schwindet (sic!), sondern das bitterste Unheil aus entschuldbarem Irrtum, ja hier und da aus falscher Anwendung des Guten hervorgehen sieht, dem das Gute und Böse relative Begriffe sind und der als der Übel schlimmstes die unausweichbaren Torheiten, Schwächen, Fehler erkennt, denen jeder Mensch unterworfen ist und die den Keim der Katastrophe in sich tragen, sofern nur die äußeren Bedingungen den Keim zur Entwicklung bringen. Aber Fontane arbeitet deshalb nicht mit Pessimismus, er schildert nicht grau in grau. „Sei klug, sei auf deiner Hut!“ Das ist, was er mit bedauerlichem Achselzucken, eine traurige Geschichte erzählend, uns sagt. Leise, mit ruhigem Tonfall erzählt er, scheinbar schmucklos, aber seine gelassen dahinfließende Rede ist mit feinen Spitzen zartester Wendungen übersät. Da wird nur mit einem bezeichnenden Wörtchen, mit einem kleinen Satze, den ein flüchtiger Leser übersehen kann, ein Charakter wie mit einem scharfen Schlaglicht beleuchtet, daß wir ohne weiteres die Gestalt von nun ab sicher zu beurteilen wissen; dort huscht ein oder das andere Mal der Kobold der Sinnlichkeit hindurch, rasch verschwindend, nur einen kleinen Duft zurücklassend. Wie in den meisten seiner Schriften sind es Frauengestalten, welche die Führung haben. Er braucht aber nicht das naturwissenschaftliche Rüstzeug der Jungen dazu, um das Weib in der Tiefe seines Wesens zu fassen. Seine weiblichen Gestalten sind von so krystallklarer Anschaulichkeit und Lebensechtheit, dabei so wenig schablonenhaft, daß unsern allermodernsten Genies an diesem Beispiel klar werden könnte, was es heißt, nach dem Leben gestalten, echte Weibesnaturen bilden im Gegensatz zu Schreibtischarbeit nach schiefen Theorien. Vor allem können sie lernen, wie ein deutscher Schriftsteller aus deutschen Anschauungen heraus arbeitet, statt skandinavische Erscheinungen kurzweg in deutscher Sprache nachzuäffen. Bezeichnenderweise ragt der Roman nach Skandinavien, nach Kopenhagen, hinüber. (...)

Die Melancholie dieser Geschichte wirkt nachdenklich, aber doch nicht bitter im pessimistischen Sinne. Sie enthält eine der feinsten Lebenswahrheiten, die allerdings nur in gewissen Lebenskreisen in Wahrheit treten kann. Diese arme Gräfin, die der Dichter so echt dem norddeutschen protestantischem Adel entnimmt, verliert mit ihrem Übermaß der Tugend das eigene Glück, der leichtlebige Graf beschwört die Tragödie herauf, weil er in einem gegebenen Augenblick zu – deutsch ehrenhaft denkt, und die elastische Frivolität der Baronin Rosenberg bringt sich in bequeme Sicherheit. Das ist die mit Ironie durchsetzte Logik des ewigen Widerspruchs zwischen Sittlichkeit und Sitte, zwischen Charakter und Verstandesklugheit, zwischen gemütvолlem und geistreichem Wesen. Es ist die melancholische Ironie auf die banale Weisheit, daß das Gute immer siegen müsse, die tragische Weltanschauung, die, über gut und böse hinausgreifend, das Glück der Menschen von den feinsten Schwingungen der Seele, von kleinsten Ursachen abhängig macht, indem gut und böse nur relative Begriffe sind. Mehrmals, wenn wir im Behagen über die köstlichen Wendungen in der Lektüre innehalten, schaute uns der weißmähnige Kopf Henrik Ibsens im Geiste entgegen. Das ist der Gott der deutschen Jugend, derselbe Mann, der nicht eine einzige dem deutschen Gemüte unmittelbar zugänglichen Gestalt geschaffen hat, der uns merkwürdige Gespenster aus unbekanntem Lande heraufbeschwört! Und Fontane? Man macht aus ihm einen sehr geistreichen alten Herrn, weiter nichts.

Theodor Fontane an Wilhelm Bölsche

Berlin 9. Dezbr. 91.
Potsd. Str. 134.c.

Hochgeehrter Herr.

Die heutige Morgenpost brachte mir unter Kreuzband die Kölnische Zeitung und in ihr eine schmeichelhafte, mir also höchst erquickliche Besprechung meines neusten Romans.

Ich habe auf *Sie* gerathen und bedanke mich, meinem Sentiment folgend, aufs herzlichste bei Ihnen. Wenn ich aber damit in die Irre gehen sollte, so bitte ich Sie den Satz gelten zu lassen, daß ein wegen falscher Adressirung unacceptabler Dank, mir immer noch eine bessere Situation schafft, als ein unterlassener.

In vorzüglicher Ergebenheit

Th. Fontane.

V

Wilhelm Bölsches Aufsatz „Vom alten Fontane“ (1898/1901)

Wenige Wochen nach Fontanes Tod veröffentlichte Bölsche in den „Sozialistischen Monatsheften“ (Oktober 1898) einen sehr persönlich gehaltenen, als Sammlung von Aphorismen vorgestellten Gedenkaufsatz: „Theodor Fontane. Aphorismen von Wilhelm Bölsche (Friedrichshagen)“. Diesen Text hat er drei Jahre später unter dem Titel „Vom alten Fontane“ in seine

Essay-Sammlung „Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur“ (Leipzig 1901) aufgenommen. Gegenüber dem fast ungliederten ersten Druck ist dieser zweite weitaus besser lesbar, so daß er dem folgenden Neudruck zugrunde gelegt wurde. Neben wenigen sprachlich-stilistischen Änderungen enthält der zweite Druck nur zwei inhaltliche Abweichungen, auf die in den Anmerkungen hingewiesen wird.

Vom alten Fontane

Wo man ihm im modernen Berlin ein Denkmal setzen wird, — versteht sich, ein schlechtes?

Ich glaube, es müßten sich soviel Orte darum streiten, wie Städte um die Wiege Homers. Im Hohenzollernmuseum ... na ja! Im märkischen Provinzialmuseum, — dem Manne, der die Mark als Dichter noch einmal entdeckt hat und der sie schön fand ohne aufzufärben. Im Zeughaus, — einem der friedlichsten Männer des neunzehnten Jahrhunderts, meinerwegen als „Kriegsschilderer“. Auf der Potsdamer Brücke mindestens, weil er so herzlich über Berlin und seine lieben Berliner lachen konnte. Aber auch neben dem Weber-Poeten an der Stätte, wo die Freie Bühne spielte. Und noch an freiheitlicheren Orten, wo man die Freiheit nicht bloß auf dem Theater spielt.

Und doch: der rechte Fleck wäre garnicht Berlin selbst. Draußen in die Heide gehört er. An einen recht banalen, öden Platz, — das heißt öde und banal für den, der nie mit den Augen des Mannes selbst sehen gelernt hat.

Ein Schilffließ zwischen Kartoffeläckern, rechts und links der struppige Kiefernwald als Schlußkulisse. Alles in Grau und Braun; jagende graue Herbstwolken; die Bäume rotbraun; die Kartoffelstücke lehmbraun; das Schilf gelbbraun vertrocknend; nur das Wasser zwischen den zitternden Halmen schwärzlich, dick wie alte Tinte. Eine dreckige schwarze Brücke darüber. Und daneben auf einem Hügel voll Unrat, Topfscherben und Geröllen, die aus den Feldern hier abgelagert sind, eine windschiefe Eiche mit ein paar kahlen Astspitzen über spärlichem Laub. Heuwagen sind vorbeigefahren und haben an den Zweigen graue Büschel hängen lassen, die im Herbstwinde wie Totenhaar schaukeln. Und über die Brücke kollert ein Wagen, mit alltäglich langweiligen Gesichtern. Er poltert scheußlich, dann versinkt er auf einmal lautlos in einer Wolke von Staub. Fern, wo sich die Waldkulissen perspektivisch zusammenneigen, ein einsamer Kirchturm.

Das wäre Fontanescher Boden.

Aus diesem dämmernden Turm hätte er dir die Vorzeit aufstehen lassen, sich hereinschmiegen lassen mit all ihren Stimmungen in dieses Schilffließ und diese Kartoffeläcker, bis die rollenden Wolken da oben die Nebel und Stürme der Geschichte wurden, die über Menschengenerationen rauschten wie hier über das trocknende Schilf.

Aus diesen alltäglichsten Menschengesichtern hätte er dir eine seiner wunderbaren schlichten Erzählungen herausgezaubert, von der Tragik der

Alltäglichkeit, von der Qual der Resignation, dem armseligen Trost, aber auch dem kleinen lieben Glück des kleinen Einzelnen, der als geschobener, windgestoßener Schilfhalm in der ungeheuren Masse treibt.

Die Züge dieser Landschaft hätte er dir dichtend in zwölf Zweizeiler gebracht, Ding für Ding, Farbe zu Farbe (diese fast immer gleichen, nur so ganz zart verschiedenen Farben) einfach aneinander reihen beinahe wie zu einem trockenen Inventar und doch zuletzt so, daß in dem Kunstwerk dieser Wald und dieses Fließ und dieser Kartoffelacker dir wie ein unendlich feines, seelenvolles Kunstwerk vor die Augen traten ...

Wie die Meisten der mitwachsenden Generation habe ich Fontanes Namen zuerst auf der Schule kennen gelernt. Vor den Versen von Zieten dem Husarengeneral, im Lesebuch, Fontane schien mir als einer der ganz Alten, wie der alte Arndt oder der alte Jahn.

Es kam mir wie etwas Unglaubliches vor, daß der Mann, der das gedichtet, noch leben sollte: er mußte hundert Jahre alt sein.

Aber er lebte und ich merkte es noch als ganz junger grüner Kerl. Die blutigen Kriege 64, 66, 70 waren vorübergedonnert. Über diese Kriege gab es mehrere dicke populäre Bände in rosenroten Umschlägen, überaus anschaulich dargestellt, aber inhaltlich ganz im hergebrachten Jargon. Als Verfasser zeichnete derselbe Theodor Fontane. Ich bin in einem Hause aufgewachsen, wo in treuem Glauben mit diesen drei Kriegen eine Art Kultus getrieben wurde. Schilderungen dieser Kriege wurden da gelesen und zu lesen gegeben wie ein Evangelium. Eine in jedem Betracht vollkommene, in edelstem Geistesgenuß frei und sorglos lebende Nation war von abscheulichen Nachbarvölkern unerhört provoziert worden, bis sie endlich zum Schwert griff und als stolze Siegfriedlichtgestalt sich Recht und Ruhe schaffte, auch im Dreinschlagen immer noch ein lichter Heros und selbstverständlich unbesiegbar. An diesem Gedanken erbaute man sich und man glaubte auf Jahrhunderte hinaus damit alle Konflikte nach außen und innen beseitigt. Mir verkörperte sich das alles in Fontane.

Wie ich dann aber selber stärker ins Leben hineinwuchs, ging der Goldschein des absolut Erfüllten und Vollkommenen in Vergangenheit und Gegenwart naturgemäß auf ein bescheidenes Maß herunter. Der Glaube, daß die moderne preußische Geschichte das reine Heldengedicht sei; daß mit Kanonendonner der wahre Kulturfortschritt geschaffen werde; daß äußere Waffenerfolge im Inneren die tiefe soziale Verworrenheit irgendwie ändern und bessern könnten: all der gute Glaube hielt vor der Wirklichkeit nicht stand.

In solcher veränderten Stimmung erschien mir gerade Fontane in der Erinnerung als der Typus jener Einseitigkeit, als der Typus des Soldaten im Gloire-Kampf, der sonst nichts sah und im eigenen Volke von einer gewissen künstlichen Lichtecke an abwärts vollkommen blind stand. Ich fühlte schlechterdings gar kein Band mehr zu ihm.

Dann kam ich in Berlin in seine wirkliche Nähe. Das gab nun noch ein ganz neues Bild. Weder ein alter Arndt ging da eisgrau um, noch ein schneidiger Militär von heute, der die Welt bloß mit seinem großen Degen

kurierte. Auf den ersten Blick erschien etwas sehr viel Kleineres. Der immerhin schon alternde Herr dort im Theaterparkett mit den schlichten Zügen und dem schönen, feinen Auge war einfach ein Theaterrezensent, ein Zeitungsberichterstatler.

In diesem Sinne hörte ich auch mehr von ihm. Nicht die leiseste Spur eines Haudegens. Apotheker hatte er von Haus aus werden sollen. Dann hatte der Dichter sich geregt und es waren jene allbekannten Balladen entstanden. Lange war das wirklich schon her. Und dann hatte gleichsam als die Diagonale aus einem „bürgerlichen Beruf“ und dem „freien Poetentum“ im Lebenszwang jene gewohnte Bahn sich gezeigt: Redaktionsarbeit, Zeitungszwangsschreiberei. Nicht in bunter Uniform, sondern im Zeitungsdienst, als Reporter war er auch in die großen Kriege mitgezogen. Im Brotdienst hatte er jenen dicken Bände darüber geschrieben, unmittelbar nach den Ereignissen, als also von besonnener, historischer Kritik noch gar keine Rede sein konnte. Und jetzt war er Theaterkritiker der Vossischen Zeitung...

Man muß selber im Zeitungs- und Rezensions-Leben des Berliner Alltags Jahre lang stehen, um zu fühlen, was das eigentlich für eine Misere durchleben heißt, eine solche Bahn. Gesinnungen, Wünsche, Illusionen, Kenntnisse: alles auf den Markt geworfen für den Moment, um im nächsten Moment vom Zeitungsblatt des nächsten Tages wieder beiseite gedrängt zu sein, eine fortgesetzte Schule, unreif zu reden, in den Wind und mit dem Winde zu reden und sich selber dabei bis an den Hals vor Ekel zu bekommen. Armer Fontane! Er war für mich jetzt nicht mehr der Typus eines mir unsympathischen Machtprinzips, sondern selbst einer der Gestoßenen im Lebenskampfe, mit dem man nicht rechten konnte. Ein Poet, der seine Kraft in minderwertigen populären Augenblicksbüchern und Theaterkritiken vergeuden mußte, armes Los!

Inzwischen und mit der Zeit lernte ich denselben Mann aber nun abermals von neuer Seite kennen und ganz unabhängig von allem Früheren schätzen.

Ich war aus dem Rheinland nach Berlin gekommen und mußte mich mühsam erst in die Mark einleben. Rheinlandschaft und Marklandschaft, – himmelweiter Kontrast. Und doch ist die eigentliche natürliche Verschiedenheit nicht das, was dem Rheinländer den Übergang in die Kiefernhaide so schwer macht. Der wahre Kontrast liegt in etwas viel Feinerem, etwas Seelischem.

Die Rheinlande sind seit vielen Jahrhunderten mit Dichteraugen angeschaut worden. Über dem trockensten sonnenverbrannten Weinberg liegt ein Hauch von Poetenfreude, von menschlichem Versenken in das kleinste Blättlein Schönheit in dieser Landschaft.

Der Fremde meint es wohl: es ist aber nun innerlich eine große Sünde zu sagen, die Mark sei nicht auch in ihrer Weise ein schönes Land, natürlich mit ganz anderer Art der Schönheit. Aber was der Fremde, vor allem der Rheinländer und Süddeutsche, vor dieser Landschaft erst wie eine graue Rauchwolke durchbrechen muß, das ist die Nüchternheit der Menschen,

die Poesielosigkeit, die sich hier in der Anschauung der Dinge ebenso seit Jahrhunderten faustdick vor die Dinge selbst gepflanzt hat. Fontane in seinen märkischen Wanderungen gab hier eine große Hilfe, lange Zeit geradezu die einzige, die existierte. Er konnte als Brücke gelten für eine poetische Auffassung der märkischen Landschaft. Ein starker Poet steckte in diesen Wanderskizzen und dabei gerade der, den diese Landschaft brauchte. Kein ganz Einheimischer, der in jener grauen Nüchternheitswolke von Anfang an erstickte. Und auch kein ganz Fremder, der falsche Lieder von außen hinein trug.

Fontane war geborener Märker, Neu-Ruppiner, aus der Bilderbogenstadt. Aber die Familie hatte französisches Blut in den Adern: das Tröpfchen Voltaire, das der altechte Märker gerade nicht hat. In seinem ganzen Wesen war Fontane ein Kind jenes Mischreiches zwischen zwei Nationen, das nie auf der Karte, sondern nur ab und zu in einzelnen Gehirnen bestanden hat und dessen größter Vertreter Chamisso ist. Das Einleben in die Marklandschaft wurde mir so zugleich ein Einleben in eine unschätzbare Seite Fontanes. Von hier habe ich den Dichter zum ersten Mal bewußt, nicht im Sinne von Lesebuchversen, in ihm kennen gelernt.

Mein Blick ging dann aber auch über die Wanderbilder hinweg zu seinen wirklichen alten Gedichten zurück und so überhaupt zu seiner Lyrik, die seit Jahren in einem einzigen schlichten Bande (nur einem!) vorlag. Ohne selber zu gewissen „patriotischen“ Idealen zurückzukehren, begriff ich jetzt erst, aus der Landschaft, die er mich sehen gelernt hatte, auch den Geist seiner Balladen bis in das Legendarische hinein. Im hellen Lichte geschichtlicher Kritik waren solche Sachen schwach und hilflos. Aber am Fleck verstand man sie, wie man die Rheinsagen am Rhein versteht, und man fühlte, wie der Dichter als solcher den Nerv getroffen hatte, der am Ort in Jedem mitklingt, ob er nun Legende oder Geschichte hört, ob er das wahre Wappen sieht oder den grünen Epheupelz, der in der Luft des Ortes darüber gewachsen ist. Und er hat ja nicht bloß Legenden gedichtet.

Besonders in den späteren Auflagen der gesammelten Gedichte kam Perle um Perle aus der Tiefe des Menschen, Persönliches, Stimmungsblätter des eigenen Lebens. Dieses Leben war aber, einen kurzen Abstecher nach England für sich gerechnet, in derselben Mark hingegangen. Also auch hier märkische Landschaft, Kiefernwald, rote Ampferblüten, Sandplateaus, über die der Wind rollt. In solcher Landschaft schlummerten die Gräber seiner Lieben, die kleinen Tragödien seines Lebens, das nicht immer so glatt verlaufen war, wie es nach Außen schien, in dem aber alles dichterisch-rein war und menschlich echt. Und in ihr wurzelten alle die ernstesten und lustigen Gestalten seiner Phantasie, wie der Gutsherr, der sich mit einer Birne in der Tasche begraben ließ, damit aus seiner Gruft ein freundlicher Baum für die Schulbuben und kleinen Mädchen wüchse, um nur einen zu nennen — es sind so viel andere.

So, nachdem ich mir den Dichter in ihm einmal herzhaft von Innen heraus für mich erobert hatte, dünkte mir freilich doppelt schade, daß diese prächtige, eigenwüchsige Dichterindividualität versauern sollte oder wohl schon versauert wäre im dummen Rezensionenschreiben, das jeder andere auch

könnte. Und es konnte mir von ihm nicht leicht etwas Besseres passieren, als daß ich auch in diesem Punkte noch nach zwei Seiten gründlich aufgeklärt und des Irrtums überführt wurde.

Auf der einen Seite wurde ich durch das aktuellste Ereignis belehrt, daß dieser Theaterkritiker thatsächlich doch noch etwas Besonderes vor anderen voraus hatte und durchaus auch als solcher nicht in die große Masse hineinverrechnet werden durfte. Und auf der anderen lernte ich — mit der gleichen Verwunderung, die wohl fast alle Verehrer seiner Lyrik und seiner Wanderbilder an sich erfahren haben — daß neben und vollends nachher jenseits der Kritisererei auf seine alten Tage in diesem einzigen Manne noch einmal der Dichter für ein ganz neues Gebiet so gewaltig durchschlug und auferstand, wie es kaum vom stärksten Anfänger je erlebt worden ist.

Für den ersten Punkt wurde entscheidend der Winter 1889/90, der auch sonst so viel im modernen ästhetischen Leben entschieden hat.

Es kam die „Freie Bühne“ mit Vor Sonnenaufgang, der Familie Selicke, der Macht der Finsternis. Bis auf ein paar Ausnahmen blamierte sich die ganze Berliner Theaterkritik hoffnungslos. Diese Herren, die an allen Sorten armseligster französischer und deutscher Schwänke mit der Gravität Lessings die bedeutenden Seiten herausgefunden hatten, erwiesen sich als Taube und Blinde im Moment, da zum ersten Mal wieder ein Hauch echter Kunst über unsre Bühne wehte.

Gerade in diesem heiteren Sturmwinter aber wurde Theodor Fontane der Kritiker riesengroß, — so groß, daß sein eigenes Blatt, dem er diente, ihn schließlich verleugnen mußte, so groß, daß die ganze ästhetische Jugend, die Wildesten und Unruhigsten, ihm begeistert zujubelten. Dieser schlichte alte Mann, ein Siebziger an Jahren, bewies endgültig, daß er nicht bloß in der Mark und der preußischen Legende, sondern überhaupt in der Dichtung daheim sei und unabhängig von aller Tendenz Gold und Talmi zu unterscheiden wisse. Es war das Abendrot eines Kritikertums, das unmittelbar danach ganz aufhörte. Aber ein prachtvolles Abendrot, — eine wahre letzte Ehrenerklärung, daß die ganze Armseligkeit und Verknöcherung des konventionellen Kritiserens diesen schlichten Kopf nicht untergekriegt hatte. Er erkannte in dem Neuen die Dichtung und ging mit ihr und wenn noch so viel „Neues“ im äußerlich geradezu revolutionären Sinne mit unterlief. Wenn Fontane je in seinen Büchern und Gedichten selber etwas Tendenz geritten hat, Tendenz nach veralteten Dingen zu: in diesen Tagen hat er es wett gemacht, als er so mannhaft für Hauptmann und Tolstoi²² um der Kunst allein willen und jenseits überhaupt von jeder Tendenz eingetreten ist.

Um dieselbe Zeit aber war Fontane selbst schon nicht mehr bloß der Lyriker, märkische Wanderer und Theater-Kritiker. Auf dem Gebiete des Romans hatte sich seiner innersten Kraft ein ganz neues Schaffensgebiet unwahrscheinlich spät noch einmal aufgethan, — und mit welchem Glück!

Der erste große Roman ging freilich fast spurlos vorüber: „Vor dem Sturm“, 1878 zuerst in vier Bänden erschienen, später handlich in einen zusammengedruckt. Ich habe ihn erst Jahre nach seinem Erscheinen kennen gelernt.

Es ist ein preußischer Geschichtsroman, man muß etwas Legende abziehen. Aber dabei ein wundervolles Buch. Sicherlich einer der besten historischen Romane, die wir besitzen. Ohne rechten Schluß, wie eine alte Chronik, über die hinaus die Weltgeschichte ohne Ende rauscht. Aber in seinem Rahmen von wahrhaft brennendem Leben. Bezeichnend genug, daß dieses Buch beim deutschen Publikum von damals nicht durchschlug. Wahrscheinlich hätte er viele Bände so weiterschreiben können, ohne daß die Masse es beachtet hätte. Inmitten aller patriotischen Phrase war das viel zu schwere, zu echte Kost, obwohl es selber auf extrem patriotischen Tendenzen stand. Vielleicht ist Fontane selbst durch den geringen Erfolg, der sein großes Buch wie einen Dutzendroman wertete und nach ein bischen „Achtung“ glatt abfallen ließ, zurückgehalten worden, mehr in diesem historischen Ton zu dichten. Sehr schade darum. Er hätte all das Beste der märkischen Wanderungen uns mit der Zeit wohl noch in schönste gestaltende Dichtung umgießen können.

Schließlich muß man sich dabei trösten, daß er wenigstens der Tendenzgefahr mehr entging, als er von der Mitte der achtziger Jahre ab sich fast ausschließlich auf den modernen Roman warf. Nun kam eine ganze Kette guter Sachen, die allmählich auch wirklich Erfolg hatten.

Während uns heute so viel gute Kerle in der Romanschreiberei mit sechzig oder siebzig Jahren hinsterven, deren Ruf auch genau auf dem Absterbetermin steht und eigentlich nur noch den Tod der Person erwartet, um ganz stockfinster auszulöschen, war der alte Fontane an der Schwelle des achtzigsten Lebensjahres glücklich auf dem Fleck, daß Zeitungen und Verleger auf ihn aufmerksam wurden als eine buchhändlerisch aufsteigende junge Kraft, mit der man noch viel Geld zu verdienen hoffte. Er wurde Mode! Fontanes Schreibweise war immer schlicht gewesen, echte Kunst ohne Bombast. Das Alter that nun ungewollt noch etwas hinzu: es gab der Schlichte immer mehr Reife, aber auch ab und zu einen Stich bis ins Nüchterne. Das fand man jetzt „naturalistisch“ im Sinne eines Modeschlagwortes, und im letzten Jahrzehnt seines Lebens ist Fontane allmählich in der Litteraturschablone unter die strengen Naturalisten gerückt, also selber bei den Ibsen und Hauptmann eingereiht worden, die er als Kritiker so vorurteilslos zu würdigen verstanden hatte.

Auf diese wechselnden Modeetikette kommt es nun im Grunde verzweifelt wenig an. Ihm ist wohl im Herzen auch nichts darauf angekommen, obwohl ihm der zeitliche Erfolg natürlich als solcher noch Freude gemacht hat. Was aber wirklich interessant bei diesen späten Romanen ist, ist nun doch wieder die Tendenzfrage.

Fontanes politische, moralische und überhaupt „weltanschauliche“ Tendenzen und Neigungen sind offenbar bis zuletzt immer dieselben geblieben. Und doch hat er sich mit diesen modernen Romanen weit über jenes blinde Modepublikum hinaus auch einen festen Stamm Verehrer in Kreisen geschaffen, die diesen seinen eigenen Tendenzen sehr fern standen. Ich kann hier wieder von mir selbst reden; ich kenne aber auch eine ganze Menge Leute, die in ihren Anschauungen extremer und über Andersgläubige jedenfalls sehr viel intoleranter denken als ich, — und die doch

für den Fontane etwa der Effi Briest ganz ausgesprochen schwärmen. Fontane hatte eben zwei Eigenschaften, und die kamen in diesen letzten Büchern immer glänzender heraus.

Einmal: er war zu sehr ästhetische Vollnatur, um in den Fehler grober äußerer Tendenzmacherei, die der Dichtung wie ein Zettel aufgeklebt wurde, zu verfallen. Seine Personen reden keine Leitartikel, der Autor trat nicht aus der Kulisse und hielt Wahlreden oder moralische Predigten. Alles was er gab, lebte in der Dichtung selbst und nur in ihr.

Gerade in dieser Dichtung aber offenbart sich das Zweite, was ich meine.

Als reiner Dichter war Fontane in gewissem Sinne größer als er selbst.

Sein schönes Beobachterauge, seine gerade, ehrliche Phantasieplastik waren in einer Weise, als lebten sie selbständig, in ihm selbst stärker, freier, unabhängiger als der reflektierende, vom Leben in bestimmte Formeln des Denkens, der Moral, des politischen Glaubens hinein erzogene und bewußt sich hier fühlende Mensch, der als „Fontane“ unter uns umging.

Ich glaube, ich bin selbst einmal persönlich bei ihm gegen diesen leisen, aber eigentlich gerade so fruchtbaren Widerspruch angerannt. Ich hatte seinen Roman „Quitt“ irgendwo öffentlich besprochen. Hatte gesagt, was ich nach einer gewissen ethischen Seite echt modern herausgelesen zu haben glaubte. Und hatte das so Empfundene äußerst warm gelobt. Man schrieb nun zu seinen Lebzeiten nicht leicht über Fontane im guten Sinne, ohne von ihm einen seiner lebenswürdigen Briefe fast postwendend zu erhalten, reizend individuelle Briefe, in seiner drollig verschnörkelten Schrift, in der ich immer noch ein Schwänzchen des alten Apothekers, vielleicht das einzige bei ihm, zu sehen meine. Diesmal gab er mir, obwohl freundlichst umhüllt, ein kleines Tadelsvotum. Ich hätte Sachen aus seinem Buche herausgelesen, von denen er selber der Absicht nach durchaus nichts wüßte, und wenn ich diese Sachen lobte, so müsse er leider bestreiten, daß sie überhaupt darin ständen. Ich antwortete ihm, daß er in einigem vielleicht recht hätte, daß ich mich im ganzen aber auf den guten Spruch aus Vischers „Auch Einer“²³ beriefe: „Ein Dichter ist immer gescheiter, als er selbst, freilich aber auch dümmer, als er selbst.“ (Im Roman „Auch Einer“ Band II, S. 297.) Wenn ich recht berichtet bin, so hat er das, obwohl es etwas derb war, nicht mißverstanden und gut aufgenommen.

Vischer, der alte derbe Vischer, der in der Theorie oft so dick daneben schlug, in einem gewissen Stamm gesunder ästhetischer Erfahrungen aber kaum zu übertreffen war, hatte mit dem unverfrorenen Satz wohl sagen wollen, es müsse in jedem Dichter noch etwas stecken, was über seine eigene Selbsterkenntnis hinausgehe, was intuitiv größer sei als seine eigene Reflexion und vor dem diese eigene Reflexion selber dumm stände.

Ich meine heute noch, daß das geradezu prägnant auf den ganzen Fontane trifft.

Ein Roman etwa wie „Effi Briest“ ist mir ein moderner Sozialroman im höchsten Sinne; für den richtig Sehenden schildert er vernichtend geradezu den Fluch der Philisterenge, den inneren Zusammensturz gewisser ober-

flächlicher Moralweisheiten, die grauenhafte Leere gewisser Gesellschaftskreise, die Armseligkeit eines Mittelchens, wie es ein Duell darstellt, gegenüber Konflikten eines Menschenlebens. Es besteht nun aber in der That gar kein Zweifel, daß Fontane selbst, der reflektierende, selber gewissen Gesellschafts- und Moraltendenzen huldigende Mensch, so weit durchaus nicht gehen wollte. Die Wahrhaftigkeit des Dichters, die innerliche Wahrhaftigkeit, die noch mehr ist als irgend eine naturalistische Doktrin, hat ihn einfach mitgerissen, über sich selbst intuitiv hinausgerissen.

Eigentlich nirgendwo erscheint die tiefste, heiligste Kraft des Dichters so eklatant wie vor solchem Fall. Der Dichter muß echtes Leben schaffen über den Kopf aller seiner eigenen Vorurteile hinweg. Es ist, als zeuge die Natur neu durch ihn und benutze sein Gehirn einfach als Leitungsbahn dabei, ohne sich im mindesten darum zu bekümmern, was in gewissen Schubfächern dieses Gehirns noch für subjektives Material herumliege und sich gedanklich wohl gar als die Hauptsache im gewöhnlichen Leben gebärde.²⁴

In diesem Sinne ist der alte Fontane allerdings ein Naturalist von einer Energie gewesen, wie nur wenige neben ihm sie besessen haben. Jedenfalls ist ihm aber nach dieser Seite passiert, was allemal nur mit ganz großen Dichtern in solchem Maße sich ereignen kann.

Es wäre eine hübsche Sache, wenn sich das uns allen allgemein so macht: daß wir mit unseren Handlungen längst im Neuen und Zukünftlichen lebten, wenn auch unsere Tendenzen noch so weit zurück sein möchten. Nur zu oft geht's leider gerade umgekehrt: die Tendenzen strahlen Morgenrot wieder, die praktische Hand aber, die zugreift, tappt noch in den dicksten Nachtnebel hinein.

Anmerkungen

- 1 Fontane, Berlin 1968, S. 494 f., 879 f.; Th. Fontane, Briefe an Julius Rodenberg. Eine Dokumentation. Hgg. von H.-H. Reuter, Berlin und Weimar 1969, S. 231 f. Die bisher einzige Erwähnung Bölsches bei Fontane ebenda, S. 46 (siehe auch unten, S. 398).
- 2 So Reuter in: Fontane, Briefe an Julius Rodenberg, S. XLI.
- 3 Fontane, S. 494.
- 4 Karl Bölsche war nach dem Studium der Theologie Redakteur der „Kölnischen Zeitung“ geworden; er war verheiratet mit der Tochter eines angesehenen Mainzer Buchhändlers. Unter der für die Rezension von Fontanes „Der Krieg gegen Frankreich“ verwendeten Chiffre sind in erster Linie Besprechungen von historischen und geographischen Veröffentlichungen nachweisbar, daneben auch von Reiseliteratur und Tagesbelletristik.
- 5 Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. 2. verbesserte Aufl. Berlin und Weimar 1980, Zweiter Band, S. 94 f.
- 6 Theodor Fontane, Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898. Hg. v. Kurt Schreinert †. Vollendet und mit einer Einführung versehen v. Gerhard Hay. Stuttgart 1972, S. 468. Vgl. dazu auch den Brief an Hertz v. 2. 1. 1880, ebenda, S. 228.
- 7 Am 1. 11. 1878 schrieb Fontane zur Versendung von Rezensionsexemplaren dieses Romans: „Gleich gute Beziehungen unterhalte ich auch zur ‚Kölnischen‘, wo mir der Redakteur des Feuilletons gewogen ist. Auch diesem könnte ich sagen: bringen Sie's dann und dann...“ (S. 194). Drei Tage später nannte er Hertz „K. Bölsche“ unter denen, welchen er selbst ein Exemplar senden wollte (ebenda). Zu der mit einer anderen als der 1873 verwendeten Chiffre signierten Rezension des Romans, die, sicher zur Enttäuschung des Dichters, erst am 30. 12. 1878 erschien, hat sich Fontane nicht geäußert (zur Rezension vgl.: Theodor Fon-

tane, Romane und Erzählungen. Vor dem Sturm, Erster und Zweiter Band. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 2. Aufl. 1973. Bearbeiter des Bandes: Gotthard Erler. S. 374). Er bestätigte Hertz lediglich deren Eingang mit den bezeichnenden Worten, Kruse habe bei der Übersendung „Gelegenheit genommen“, übrigens in sehr liebenswürdiger Weise, mich an zwei unrecensirt gebliebene gebliebene Stücke von ihm zu mahnen (S. 208).

- 8 Hertz-Briefe 1972, S. 302.
- 9 Gemeint ist offenbar der Turm zu Babel, Nimrosturm genannt nach dem Herrscher des Reiches, zu dem Babel ursprünglich gehörte. Vgl. dazu Altes Testament, 1. Buch Mose, Kap. 10 und 11.
- 10 Heine schreibt in der Vorrede zur zweiten Auflage (1837) des „Buchens der Lieder“: „Es will mich bedünken, als sei in schönen Versen allzuviel gelogen worden, und die Wahrheit scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen.“
- 11 Nach dem Gedicht „Aber wir lassen es andere machen“.
- 12 Das dritte der Gräber, an das Fontane denkt, ist das seines 1887 an einer Blinddarmentzündung gestorbenen ältesten Sohnes George (geb. 1851).
- 13 „Was mir gefällt“.
- 14 „Sprüche“, 10.
- 15 aus „Sprüche“, 2.
- 16 „Großes Kind“ – Auf die Wiedergabe der Textvarianten der in den neueren Fontane-Ausgaben zumeist zugrunde gelegten 5. vermehrten Auflage seiner Gedichte, die Fontane 1898 abschloß, wird hier verzichtet.
- 17 Der grüne Heinrich, Erste Fassung, 4. Band. Zweites Kapitel (Keller, Sämtliche Werke, Berlin 1953, Band III, S. 679).
- 18 Heinrich von Stephan (1831–1897), der Organisator des deutschen Postwesens und Initiator des Weltpostvereins. Stephan war seit den sechziger Jahren in leitenden Positionen des norddeutschen Postwesens, nach Errichtung des Reichspostamtes dessen erster Staatssekretär.
- 19 Th. Fontane, Briefe an Julius Rodenberg, S. 46.
- 20 Gerhart Hauptmanns „Weber“. Eine Dokumentation. Hgg. von Helmut Praschek. Einleitung von Peter Wruock. Berlin 1981, S. 121.
- 21 Fontane hatte Paul Lindaus (1839–1919) Reisebericht „Aus der Neuen Welt“ (Berlin 1885) gelesen, den er auch für das „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes“ (Nr. 25, 1885) rezensierte.
- 22 und Tolstoi – fehlt im Erstdruck.
- 23 Der einzige Roman des Philosophen, Ästhetikers und Literaturhistorikers Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) war 1879 erschienen.
- 24 Hier folgte im Erstdruck: Er konnte zufrieden sein damit, wenn er wenigstens aus den Wirkungen indirekt den Erfolg davon erntete. Und wir, die wir frei und unbefangen auf ihn zurückschauen, können es ebenso.

Der Bearbeiter dankt Herrn Gotthard Erler herzlich für kritische und ergänzende Hinweise zum Manuskript des Beitrags.

Theodor Fontane, Briefe an Moritz Lazarus

Herausgegeben und kommentiert von Joachim Krueger (Berlin)

1.

Berlin, 17. Febr. 84
Potsd. Str. 134c

Teuerster Leibnitz.

Die Kreuz-Ztg. beschäftigt sich jetzt, wie's scheint, mit niemandem lieber als mit Professor Lazarus. Schon wieder mal Tells Geschoß! Zieh' ich in Erwägung, an welcher Stelle diese Leitartikel stehn, so finde ich sie merkwürdig anständig und bei aller Gegnerschaft doch weit ab von dem furchtbaren Ton, der vor 20 und mehr noch vor 30 Jahren in dieser Zeitung zu

Hause war, als Freund Goedsche noch sein Wesen darin trieb, Goedsche, von dem Hesekei dann zu sagen pflegte: „Gott, er hat heute mal wieder seine Zahntinktur ausgetrunken.“

Wo's im Goethe steht?

Hab' ich es in Goethe selbst gelesen (was ich aber nicht bestimmt weiß), so kann es nur in dem Briefwechsel mit Schiller stehn, weil dies das einzige derartige Buch ist, das ich gelesen habe. Viel wahrscheinlicher aber hab' ich es nur von ungefähr als Zitat gefunden, in irgendeinem Essay, der sich vielleicht mit der Erhabenheit der alttestamentarischen Stoffe oder vielleicht auch mit der Schönheit und Größe der biblischen Sprache beschäftigte. Vielleicht also in einem Aufsatz über Byron (Kain) oder Hebbel oder Otto Ludwig. Sie sehen, wie schwer es ist zu suchen, d. h. zu finden. Nur dafür kann ich bürgen, daß ich es gelesen habe. Herzlichst Ihr

Th. F.

2.

Berlin, 5. Juni 86
Potsd. Str. 134c

Teuerster Leibnitz.

Besten Dank noch nachträglich für Ihre freundlichen Zeilen vom Montag und für heut die Bitte, mein Ausbleiben zu entschuldigen und mich den versammelten Rütli-Herren — außer Ihnen wohl nur Zöllner und Eggers — empfehlen zu wollen. Ich bin jetzt ganz Familie, Hochzeit und dergleichen; außerdem muß ich drei Toaste halten, eine Aufgabe, gegen die Gotthardt-Tunnel und Panama-Durchstich in meinen Augen eine Bagatelle ist.

Unter herzlichen Empfehlungen an Ihre Damen und Ihnen Allen einen frohen Sommer wünschend, in aufrichtiger Ergebenheit Ihr

Th. Fontane

3.

Berlin, 22. Dez. 88
Potsd. Str. 134c

Teuerster Leibnitz.

Leider muß ich heut Abend bei der Tafelrunde, die immer mehr ein Dreieck wird, fehlen. Ich muß Matkowsky sehn und zwar als Othello. Othello nimmt einen schon immer mit und nun gar gespielt von einem Manne, neben dem jeder Mohrenkönig verschwindet. Ein Berliner aus 'm Weißbierkeller schlägt alles. Mit unsrem guten Senator geht es hoffentlich wieder besser, ich habe die ganze Woche nichts von ihm gehört, durch meine Schuld und auch Nicht-Schuld, denn wir stecken seit 6 Wochen in Logierbesuch. Was aber keine Klage sein soll, denn es sind die eigenen Kinder. Mit dem herzlichen Wunsche, daß es bei Ihnen gut stehn möge, unter vielen herzlichen Grüßen an Sie und Chevalier (die andren sind doch nicht da) Ihr treu ergebenster

Th. Fontane

4.

Freitag, 22. Novb. 89

Teuerster Leibnitz.

Anbei die London News, die ganz zu Ihrer Verfügung stehn; ich brauche sie nicht zurück. — Ich kann mir nicht helfen, die „Umstände“ in der Sigismundstraße 3 machen viel Umstände, und man muß seinen Respekt und seine Friedensliebe zusammenraffen, um sich zu unterwerfen. Getreulichst Ihr

Lafontaine

5.

Berlin, 24. Januar 91
Potsd. Str. 134c

Teuerster Leibnitz.

Mir ist schon seit Anfang der Woche schlecht zu Mute, so daß ich, weil es zu- statt abnimmt, seit 3 Tagen schon das Zimmer hüte. Wollen Sie gütigst mein Ausbleiben heute entschuldigen, besonders von 7 an, wo die Arbeit an Stelle des Vergnügens tritt. Ich gehe mit der Majorität und in Schwankfällen, wo meine Stimme den Ausschlag geben kann, bin ich für die mildere Oberservanz. Neumann-Strela hat vor einigen Wochen an mich geschrieben; ich fürchte, daß da wieder eingesegnet wird, habe aber nichts dagegen, daß die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheint. Einen herzlichen Gruß den Rütliönen, Honneurs den Schillerherrs. In vorzügl. Ergebenheit Ihr

Th. Fontane

6.

Berlin, 18. Febr. 93
Potsd. Str. 134c

Teuerster Leibnitz.

Ich würde Ihnen sehr dankbar sein, wenn Sie veranlassen könnten, daß in der „Zeitschrift für Völkerpsychologie“ — die jetzt übrigens, wenn ich nicht irre, einen andern Namen führt — auf die Wilh. v. Humboldt-Briefe hingewiesen würde, die ich, gleichzeitig mit diesen Zeilen, zur Post gebe. Meine Freundin Elsy v. Wangenheim hat mich darum gebeten, und da W. v. H. bei Ihnen und Ihrem Herrn Schwager in besonderm Ansehn steht, so erfüllen Sie vielleicht meine und des Fräuleins Bitte.

Gestern hörte ich zu meiner großen Freude bei Zöllner, daß Sie in Leipzig gute Tage gehabt haben; ja, die Luft, so der so, spielt immer eine Rolle. Bei mir ist alles krank, meine Frau seit anderthalb Wochen im Bett. Das Beste liegt zurück.

Mit der Bitte, mich allerseits empfehlen zu wollen, wie immer Ihr

Th. Fontane

7.

Berlin, 10. März 94
Potsd. Str. 134c

Teuerster Leibnitz.

Wenn ich recht berichtet bin, so sind Sie heute behindert; aber um sicher zu gehn, doch die ergebenste Mitteilung: „Rütli fällt aus. Nächsten Sonnabend kocht Chevalier, der statt meiner einzuspringen wünscht.“

Darf ich Ihnen beifolgenden Aufruf empfehlen, vielleicht sogar zur Weiterverbreitung! Ob unsre „Geldkräftigen“ gerade Bürgerschwärmer sind, weiß ich nicht, möcht es aber fast vermuten. Wenn die „Lenore“ nicht ausreicht, ist immer noch die „Nachtfeier der Venus“ da.

Mit der Bitte, mich Frau Gemahlin empfehlen zu wollen, in herzlicher Ergebenheit

Th. Fontane

Erläuterungen

Bereits in der ersten Sammlung von Briefen Fontanes an seine Freunde (1910) waren Briefe an Moritz Lazarus zu finden. Später wurden weitere Briefe bekannt. Dennoch sind noch längst nicht alle Briefe Fontanes an Lazarus publiziert. Die Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, die einen Teil des Lazarus-Nachlasses verwahrt, verfügt noch über eine Reihe von ungedruckten Briefen. Einige, die mehr enthalten als z. B. die bloße Entschuldigung Fontanes, daß er zu einer „Rütli“-Sitzung nicht erscheinen konnte, sollen hier mitgeteilt werden.

Moritz Lazarus (1824–1903), Psychologe und Philosoph, hat zusammen mit Heymann Steinthal (1823–1899) die Völkerpsychologie begründet. Er studierte in Berlin, wirkte von 1860 bis 1866 als Professor in Bern, kehrte 1866 nach Berlin zurück und war hier von 1868 bis 1872 als Professor für Philosophie an der Kriegsakademie tätig. 1873 wurde er zum Honorarprofessor für Philosophie an der Berliner Universität ernannt. 1896 verlegte Lazarus seinen Wohnsitz nach Meran, wo er auch gestorben ist.

Wahrscheinlich hat Fontane Lazarus im „Rütli“ kennengelernt. Dem „Rütli“ hat Lazarus wie Fontane seit 1852, d. h. seit dessen Gründung, angehört. Das geht aus dem Brief hervor, den Lazarus im Oktober 1870 an den französischen Justizminister Isaac Adolphe Crémieux richtete und in dem er für Fontanes Befreiung aus der französischen Gefangenschaft eintrat. Lazarus schreibt dort, Fontane sei einer seiner Freunde, „mit dem ich seit 18 Jahren in demselben literarischen Zirkel wöchentlich zusammenkomme“ (Moritz Lazarus' Lebenserinnerungen. Bearbeitet von Nahida Lazarus und Alfred Leicht. Berlin 1906, S. 543).

Der „Rütli“, ein kleinerer Freundeskreis, in dem literarische und wissenschaftliche Fragen diskutiert wurden, war zwar eine Abzweigung des „Tunnels über der Spree“, doch nicht alle seine Mitglieder gehörten zugleich dem „Tunnel“ an, so z. B. nicht Theodor Storm, Otto Roquette, August von Heyden und Karl Zöllner. Auch Moritz Lazarus war 1852, als er in den „Rütli“ aufgenommen wurde, nicht Mitglied des „Tunnels“, sondern trat dem Verein erst 1857 bei, zu einer Zeit also, als Fontane sich in England aufhielt. Die freundschaftlichen Beziehungen Fontanes zu Lazarus währten bis in die späten neunziger Jahre, obgleich der „Rütli“ Mitte der neunziger Jahre einging. Der letzte Brief Fontanes an Lazarus, der bisher bekannt geworden ist, stammt vom Januar 1897.

Zu den Einzelheiten:

Wenn Fontane in mehreren Briefen sein Fernbleiben zu entschuldigen bittet, so handelt es sich um Zusammenkünfte des „Rütli“, die jeweils am Sonnabendnachmittag stattfanden.

Moritz Lazarus führte im „Tunnel“ und im „Rütli“ den Übernamen Leibnitz.

Der im ersten Brief genannte Unterhaltungsschriftsteller Ottomar Friedrich Goedsche (1815–1878), der auch unter dem Pseudonym Sir John Retcliffe schrieb, hat viele Romane verfaßt und war – wie George Hesekei (1819–1874) – Mitarbeiter der „Kreuz-Zeitung“ (eigentlich „Neue Preussische Zeitung“), wohl auch noch in der Zeit zwischen 1860 und 1870, d. h. als Fontane in der Redaktion der „Kreuz-Zeitung“ tätig war.

Von welchem Goethe-Zitat hier die Rede ist, ließ sich nicht ermitteln.

Die in dem Brief vom 5. Juni 1886 erwähnten beiden „Rütli-Herren“ sind Fontanes langjähriger Freund Karl Zöllner (1821–1897), damals Erster Sekretär der Akademie der Künste, und Karl Eggers (1826–1900), Schriftsteller und ehemaliger Rostocker Senator.

Der Brief ist eine Woche vor der Hochzeit des ältesten Sohnes, George Fontane, geschrieben.

Die in dem Brief vom 22. Dezember 1888 erwähnte Aufführung von Shakespeares „Othello“, in der Adalbert Matkowsky (1858–1909) die Titelrolle spielte, hat Fontane am 23. Dezember 1888 in der „Vossischen Zeitung“ besprochen.

Matkowsky, damals noch am Hamburger Stadttheater tätig, trat 1888 (wie auch 1887) als Gast im Königlichen Schauspielhaus auf. Erst im folgenden Jahr wurde er nach Berlin berufen. Fontane erhob gegen Matkowskys Kunst in seinen Theaterkritiken viele Einwände. Insbesondere warf er ihm „Willkür“, „Maßlosigkeiten“ und „Kraftmeiertum“ vor (Besprechung der Aufführungen vom 14. Dezember 1887 und vom 15. Dezember 1888). Hier vergleicht er Matkowsky mit einem „Berliner aus 'm Weißbierkeller“.

Unter „Senator“ und „Chevalier“ sind die schon genannten Karl Eggers und Karl Zöllner zu verstehen („Chevalier“ war Zöllners Übername im „Rütli“).

In der Sigismundstraße 3 wohnten Adolph Menzel und seine verwitwete Schwester Emilie Krigar-Menzel (1823–1907). Fontanes Bemerkung bezieht sich wahrscheinlich auf Vorgänge in der Familie der Schwester Menzels, die mit dem Musikdirektor Hermann Krigar in unglücklicher Ehe gelebt hatte. Daß auch Menzel unter den Verhältnissen zu leiden hatte, berichtet Emilie Fontane in ihrem Brief an Frau Lazarus vom 4. Februar 1882 (veröffentlicht in Heft 35 der „Fontane-Blätter“).

Ausnahmsweise unterzeichnete Fontane den Brief vom 22. November 1889 mit seinem „Tunnel“- und „Rütli“-Namen Lafontaine.

Die Zusammenkunft, von der Fontane in dem Brief vom 24. Januar 1891 spricht, war offenbar eine „Rütli“-Sitzung, an die sich eine Beratung der Berliner Zweigstelle der Deutschen Schiller-Stiftung anschloß. Lazarus war an der Gründung der Deutschen Schiller-Stiftung (1859) beteiligt und hatte

„Rütli“-Mitglieder für die Mitarbeit in der Berliner Zweigstelle gewonnen (vgl. Moritz Lazarus' Lebenserinnerungen, a. a. O., S. 169 f.). Die Schiller-Stiftung unterstützte notleidende deutsche Schriftsteller bzw. deren Hinterbliebene. Fontane gehörte mit zu der Berliner Zweigstelle und nahm an den Beratungen über die Anträge teil. Es lag wieder ein Antrag des Unterhaltungsschriftstellers Karl Neumann-Strela (1838–1920) vor. Neumann-Strela hatte fünf Jahre zuvor wegen einer Einsegnung in seiner Familie um eine Unterstützung nachgesucht. Fontane schrieb damals an Lazarus, er habe Zöllner gebeten, die von der Schiller-Stiftung „bewilligten 150 Mark an den einsegnungsfracklosen Neumann-Strela gelangen zu lassen“ (ungedruckter Brief vom 1. April 1886).

Die „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft“, die Fontane in dem Brief vom 18. Februar 1893 anführt, war von 1860 bis 1890 erschienen. Sie wurde von Moritz Lazarus und Heymann Steinthal herausgegeben. Seit 1891 erschien als Fortsetzung die „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde“.

Bei den Briefen Wilhelm von Humboldts muß es sich um dessen „Briefe an Friedrich Heinrich Jacobi. Hrsg. von Albert Leitzmann“ (Halle 1892) handeln. Es ist jedoch in der Zeitschrift kein Hinweis auf diese Ausgabe erfolgt.

Elise (Elsy) von Wangenheim (1839–1924), Tochter des Freiherrn Karl Hermann von Wangenheim, war von 1853 bis 1855 Fontanes Schülerin gewesen.

Mit dem „Schwager“ ist Heymann Steinthal gemeint.

Im letzten Brief verwendet Fontane die im „Rütli“ übliche Formulierung: „Nächsten Sonnabend kocht Chevalier“. Das soll heißen, daß die nächste Sitzung des „Rütli“ bei Karl Zöllner stattfindet, der dann auch für die Bewirtung mit Kaffee zu sorgen hat.

1894 erließ die Dieterichsche Verlagsbuchhandlung in Göttingen anlässlich des hundertsten Todestages Gottfried August Bürgers einen Aufruf zu Spenden für ein Bürger-Denkmal. Der Aufruf hatte Erfolg. Am 29. Juni des folgenden Jahres konnte an Bürgers Grab in Göttingen die von Gustav Eberlein geschaffene Büste enthüllt werden.

Den Aufruf hat Fontane am selben Tage auch seinem Freund, dem Maler August von Heyden, zugesandt und dazu im Begleitschreiben u. a. bemerkt: „Ich kann mir nämlich kaum einen ordentlichen Deutschen vorstellen, der nicht Bürger-Schwärmer wäre. Als Balladier steckt er doch den ganzen Rest in die Tasche; der Ruhm Bürgers hat mir immer als ein Ideal vorgeschwebt: ein Gedicht und unsterblich.“ (Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt von Gotthard Erler. Bd. 2. Berlin und Weimar 1968, S. 332.) Fontane denkt dabei an die bekannte Ballade „Lenore“.

Der „Nachtfeier der Venus“ liegt ein Gedicht des römischen Dichters Catull zugrunde. Es ist das erste Gedicht, das Bürger veröffentlicht hat. „Die Nachtfeier der Venus“ eröffnet die Ausgaben seiner Gedichte von 1778 und 1789 und wurde mehrmals umgearbeitet. Über seine Arbeit an diesem Gedicht hat sich Bürger in seinem fragmentarischen Bericht „Rechenschaft über die Veränderungen in der Nachtfeier der Venus“ (1793) geäußert.

Joachim Schobeß/Otfried Keiler (Potsdam)

Zum Tode von Frau Ursula von Forster

Der folgende schöne Aufsatz Ursula von Forsters drückt die jahrzehntelange enge Verbundenheit dieser Urenkelin Theodor Fontanes mit unserem Archiv aus.

Nach dem Tode ihrer Mutter, Frau Gertrud Grosse (geb. Fontane), war sie es, die den Schriftwechsel im Namen der noch lebenden Nachkommen des Dichters führte und auch mehrfach selbst in unserer Zeitschrift publizierte. Unermüdlich war sie um neues Wissen über ihren großen Vorfahren bemüht und half sie behutsam und verständnisvoll, interessante Materialien aus dem Familiennachlaß zu erschließen.

Zur letzten größeren Konferenz des Archivs aus Anlaß des 150. Geburtstages Fontanes weilte sie zusammen mit ihrem Gatten als Ehrengast der Deutschen Staatsbibliothek in Potsdam.

Wir werden ihr Andenken lebendig halten und freuen uns, den letzten Aufsatz Ursula von Forsters abdrucken zu können.

Ursula von Forster (Ottobrunn b. München)

Zum 85. Todestag Theodor Fontanes

In seinem Feuilletonband „Berliner Fenster“ (1981)¹ berichtet Heinz Knobloch von dem Besuch, den er 1978, zum 80. Todestag des Dichters, dem Grab Theodor Fontanes auf dem Friedhof der französischen Gemeinde in der Liesenstraße abgestattet hat.

Für alle diejenigen, die das Grab bisher vergeblich suchten, hat Knobloch einen Trost bereit: Das Grab Fontanes ist nicht mehr sein Grab. Bei Kriegsende hat ein Artillerievolltreffer Teile des Friedhofs total zerstört, auch das Fontanegrab war unwiederbringlich verloren. In pietätvoller Erinnerung errichtete man nach dem Krieg an dem vermuteten Originalplatz eine Ersatzgrabstätte: ein breiter efeubewachsener Hügel und eine Steinplatte mit den Daten des Dichters und seiner Frau geben davon Zeugnis.

Heinz Knobloch versucht, sich bei seinem Besuch bis zum Tag der Beisetzung Fontanes am 24. September 1898 zurückzusetzen. Die Zeitungsberichte über dieses Ereignis, der Text der Trauerreden – darunter die Nachrufe von Prof. Frenzel und Geh. Rat Lessing – sind ihm dabei gegenwärtig, auch die Schilderung des Dichtersohnes Friedrich² über die letzten Lebensstunden seines Vaters und dessen Tod.

In den Lebenserinnerungen von Fontanes älterem Sohn Theo gibt es dazu noch einige ergänzende Bemerkungen, durch die das Bild der Tage vor und nach dem 20. September 1898 abgerundet werden kann.

Der Dichter weilte bekanntlich ab Mitte August mit Frau und Tochter zur Kur in Karlsbad. Am 10. September kehrte er mit Tochter Mete nach Berlin zurück, während Frau Emilie noch einige Tage bei ihrer Freundin Johanna

Treutler in der Nähe von Dresden blieb. Für das Ehepaar Fontane war es ein Abschied für immer. Am 16. September wurde in Berlin, ohne Anwesenheit der Hausfrau und Mutter, Metes Verlobung mit Prof. Dr. Ing. Karl Emil Otto (Keo) Fritsch begangen. Am 19. September gab es nochmals eine kleine Feier, an der auch Theo mit seiner Frau teilnahmen. An die folgenden Tage erinnert er sich in seinen Aufzeichnungen:

„Andertags traf ich mittags in der Nähe der Rousseau-Insel meinen alten Herrn, der ganz frisch aussah und erklärte, das ‚Fest‘ sei ihm gut bekommen. Wir trennten uns schnell, denn ich war in großer Eile und konnte doch nicht ahnen, daß ich in jenem Augenblick meinem lieben Vater zum letzten Male die Hand schütteln würde.

Wir waren abends grade zu Bett gegangen, als uns Anna Fischer — das Hausmädchen der Eltern — die Schreckensnachricht überbrachte und auf der Droschkenfahrt zum Trauerhaus von dem schnellen sanften Tod unseres Vaters berichtete, wie er Sterblichen nur in ganz seltenen Fällen beschieden ist. Für die Hinterbliebenen freilich war es nun doppelt schwer. Ausgezeichnet benahmen sich die beiden Menschen, die dem Toten zu Lebzeiten weitaus am nächsten gestanden waren: meine Schwester und meine am nächsten Tag eintreffende Mutter. Ihre im Grunde herbe, aber leidenschaftliche Natur hatte den Menschen Theodor Fontane mit all seinen Vorzügen und Schwächen in vollster Hingabe innig und treu geliebt. Da sie auch eine sehr kritische Ader besaß, war sie ihrem Mann besonders in seinen jungen Jahren wesentlicher Rückhalt für seine den Unbilden des Daseins nicht immer völlig gewachsene seelische Verfassung gewesen.

Von mir selbst hatte ich in jenen Tagen einen weniger günstigen Eindruck und glaube noch heute, daß ich meiner Rolle als ältester Sohn nicht ganz entsprach. Eigentlich darf das kaum Wunder nehmen. Dem auch mir wie meinem Vater mangelnden Sinn für Feierlichkeiten liegt es gar nicht, irgendwie hervortreten, besonders wenn andere sich dazu mehr berufen fühlen. Als solche mußte ich meine mit den Verhältnissen vertrauteren Geschwister Mete und Friedel gelten lassen, zumal meine Schwester nun auch noch einen Berater in ihrem mir an Jahren weit überlegenen Bräutigam besaß. Überdies merkte ich allenthalben, wie fremd ich durch mein frühes Verlassen des Elternhauses den Lebensumständen dort geworden war. Ich wußte nirgends recht Bescheid, nicht nur die Menschen hatten sich im Lauf der Jahre verändert, auch die Dinge.

Mein Einsatz in jenen Tagen bestand darin, daß ich zusammen mit meiner Freundin Marie Sternheim den Sarg auswählte und für meinen alten Seminargenossen, nunmehrigen Konsistorialassessor Devaranne³, der die Grabrede halten sollte, über Wesen und Wirken des Verstorbenen aber zu wenig wußte, notwendige Unterlagen zusammenschrieb. Schließlich suchte ich mit meinem Bruder die letzte Ruhestätte unseres lieben Vaters aus. Anstatt der uns von der Friedhofsverwaltung zunächst angebotenen Stelle, die sich leicht zugänglich links vom Haupteingang nahe der Mauer befand, wählten wir in völliger Einmütigkeit eine andere mehr rechts gelegene, die durch eine sich sanft neigende Akazie beschattet war und in ihrer poetischen Wirkung ganz unserer Vorstellung für das Grab eines Dichters entsprach. Wir wären wohl zu einem anderen Entscheid gekommen, wenn

wir hätten ahnen können, daß der schöne Baum einige Jahre später gefällt werden mußte und daß zudem durch neue enge Gräber die Lage und Erreichbarkeit unserer Grabstätte arg beeinträchtigt werden würde. Bevor 1928 die französische Gemeinde entgegenkommenderweise nach Möglichkeit für eine Änderung sorgte, war in der Tat die letzte Bleibe des märkischen Wanderers nur schwer zu finden. Auch für mich mußte die Porträtbüste auf dem nahegelegenen Grab des Erfinders eines stenographischen Systems — Arends — immer eine Art Leitstern bilden. —“

Was die Zeitungsberichte über das Begräbnis des Dichters Fontane nicht erwähnten und auch Heinz Knobloch bei seinen Nachforschungen über die dabei offenbar fehlenden „hohen Herrn“ mit einem Fragezeichen versehen hat, läßt sich ergänzen. Der Chef des kaiserlichen Zivilkabinetts, Herr v. Lucanus, nahm an der Beerdigung teil, er hat zumindest dem Sohn Theo persönlich kondoliert und einen stattlichen Kranz überreicht, auf dem sich ein großes W in roten Blumen wirkungsvoll abhob. Über dieses Blumenarrangement machte sich der 11jährige Enkel des Dichters seine eigenen Gedanken. Zu Hause fragte er seinen Vater: „Und der große schöne Kranz mit dem W drauf, der war doch von Wertheim?“

Die Hauptleidtragende aber, die Frau des Dichters, war bei der Beisetzung ihres Mannes nicht anwesend. Ihre Kinder wollten ihr die große psychische und physische Belastung nicht zumuten. Wie verbrachte sie die Stunden, in denen die anderen auf dem Friedhof Abschied nahmen?

Von der durch mehrere Generationen mit der Familie Fontane herzlich verbundenen Frau Gertrud Schacht geb. Mengel erfahren wir Näheres.⁴ Im Jahrbuch für die Brandenburgische Landesgeschichte hat sie über ihre Erinnerungen an Theodor Fontane berichtet. Sie war die Tochter von Metes Freundin Lise Witte, verheiratete Mengel, und die Enkelin von Fontanes Jugendfreund Friedrich Witte. Als Zögling des Berliner Luisenstifts durfte die 15jährige Gertrud die alten Fontanes sonntags häufig besuchen und hat mit hervorragender Beobachtungsgabe und Herzenswärme ihre Eindrücke vom glücklichen Privatleben dieses liebenswerten Ehepaares festgehalten. Sie war es auch, die Emilie Fontane am 24. September Gesellschaft leistete. Sie erinnerte sich:

„Am Tag der Beerdigung blieb ich allein bei Tante Fontane. Sie war als zu alt und ich als zu jung befunden, um mit auf den Friedhof zu fahren. Ihre Kinder hatten mir gesagt: ‚Sei gut zu unserer Mutter‘. Es lastete auf meiner Seele, wie ich das tun sollte. Die Aufgabe wurde mir abgenommen. Die alte Frau trat ins Zimmer und sagte: ‚Mein Kind, er hat auch dich sehr geliebt. Ich will dir seine schönsten Balladen vorlesen‘. Und mit fester Stimme las sie die Gedichte, die ihr die liebsten waren — — eine mir unvergeßliche Totenfeier ...“

Anmerkungen

- 1 Heinz Knobloch: Berliner Fenster. Feuilletons. Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1981. 295 S. — Darin S. 256–292: Wanderungen zu Fontanes Grab (1978).
- 2 Vgl. Friefrich Fontane: Wie mein Vater starb. — In: Fontane-Blätter, H. 28 (1978), S. 315–318.
- 3 Pastor Eugène Devaranne (1851–1923) gab Th. Fontane das letzte Geleit. Mit Devaranne hatte Theodor F. jun. gemeinsam am Collège Royal Français in Berlin Theologie studiert.
- 4 Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte, 2 (1951), S. 9 f.

Joachim Schobeß/Otfried Keiler (Potsdam)

Zum Tode von Frau Ursula von Forster

Der folgende schöne Aufsatz Ursula von Forsters drückt die jahrzehntelange enge Verbundenheit dieser Urenkelin Theodor Fontanes mit unserem Archiv aus.

Nach dem Tode ihrer Mutter, Frau Gertrud Grosse (geb. Fontane), war sie es, die den Schriftwechsel im Namen der noch lebenden Nachkommen des Dichters führte und auch mehrfach selbst in unserer Zeitschrift publizierte. Unermüdlich war sie um neues Wissen über ihren großen Vorfahren bemüht und half sie behutsam und verständnisvoll, interessante Materialien aus dem Familiennachlaß zu erschließen.

Zur letzten größeren Konferenz des Archivs aus Anlaß des 150. Geburtstages Fontanes weilte sie zusammen mit ihrem Gatten als Ehrengast der Deutschen Staatsbibliothek in Potsdam.

Wir werden ihr Andenken lebendig halten und freuen uns, den letzten Aufsatz Ursula von Forsters abdrucken zu können.

Ursula von Forster (Ottobrunn b. München)

Zum 85. Todestag Theodor Fontanes

In seinem Feuilletonband „Berliner Fenster“ (1981)¹ berichtet Heinz Knobloch von dem Besuch, den er 1978, zum 80. Todestag des Dichters, dem Grab Theodor Fontanes auf dem Friedhof der französischen Gemeinde in der Liesenstraße abgestattet hat.

Für alle diejenigen, die das Grab bisher vergeblich suchten, hat Knobloch einen Trost bereit: Das Grab Fontanes ist nicht mehr sein Grab. Bei Kriegsende hat ein Artillerievolltreffer Teile des Friedhofs total zerstört, auch das Fontanegrab war unwiederbringlich verloren. In pietätvoller Erinnerung errichtete man nach dem Krieg an dem vermuteten Originalplatz eine Ersatzgrabstätte: ein breiter efeubewachsener Hügel und eine Steinplatte mit den Daten des Dichters und seiner Frau geben davon Zeugnis.

Heinz Knobloch versucht, sich bei seinem Besuch bis zum Tag der Beisetzung Fontanes am 24. September 1898 zurückzusetzen. Die Zeitungsberichte über dieses Ereignis, der Text der Trauerreden – darunter die Nachrufe von Prof. Frenzel und Geh. Rat Lessing – sind ihm dabei gegenwärtig, auch die Schilderung des Dichtersohnes Friedrich² über die letzten Lebensstunden seines Vaters und dessen Tod.

In den Lebenserinnerungen von Fontanes älterem Sohn Theo gibt es dazu noch einige ergänzende Bemerkungen, durch die das Bild der Tage vor und nach dem 20. September 1898 abgerundet werden kann.

Der Dichter weilte bekanntlich ab Mitte August mit Frau und Tochter zur Kur in Karlsbad. Am 10. September kehrte er mit Tochter Mete nach Berlin zurück, während Frau Emilie noch einige Tage bei ihrer Freundin Johanna

John Osborne (Warwick/England)

Theodor Fontane und die Mobilmachung der Kultur: Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871

Der heutige Engländer, der mit dem Auto durch Nordfrankreich in Richtung Deutschland fährt, wird wahrscheinlich die Autoroute de l'Est benutzen. Kurz vor der Stadt Metz sieht er zur Linken, wenn er aufmerksam ist, das kleine Dorf von St Privat la Montagne. Wenn er sehr aufmerksam ist, kann er sogar verschiedene Denkmäler zur Erinnerung an die Kriegsgefallenen vom 18. August 1870 wahrnehmen, denn St Privat liegt am nördlichen Gipfel eines Dreiecks, dessen südliche Punkte Gravelotte und Mars la Tour bilden und das zwischen dem 16. und 18. August 1870 der Schauplatz war, wo sich die erbittertsten und verlustreichsten Kämpfe des Deutsch-Französischen Krieges abspielten.

Das strategische Ziel des deutschen Kommandos war es, den Rückzug der französischen Rheinarmee unter General Bazaine über Verdun und Châlons nach Paris zu verhindern. Durch den Sieg am 16. August in der Schlacht bei Vionville-Mars la Tour hatten die Deutschen den eventuellen Abmarsch des Feindes auf der südlichen Straße Metz-Verdun unmöglich gemacht; es galt nun, die nördliche Straße über Briey und Etain zu sperren und damit die 150 000 Mann starke Rheinarmee auf Metz zurückzuwerfen und dort einzuschließen. Dieses gelang den Deutschen, und etwa zehn Wochen später am 29. Oktober folgten die Kapitulation der französischen Truppen und die Übergabe der Stadt.

St Privat lag an der rechten, nördlichsten Flanke der französischen Linien. Die angreifenden deutschen Truppen, die aus den beiden Garde-Infanterie-Divisionen und des XII. (Sächsischen) Corps bestanden, waren um 6 Uhr früh aufgebrochen, und bis 3 $\frac{1}{2}$ Uhr stand die 1. Garde-Division in Front von St Privat, nachdem sie mit Hilfe der Sachsen das Dorf Ste Marie geräumt hatte, während die 2. Division an ihrem rechten Flügel bei St Ail aufgestellt war. Die Deutschen blickten jetzt nach Osten, denn die 2. Armee hatte den unentschlossenen Bazaine in seinem Rückzug nach Paris schon überholt und eine Schwenkung nach rechts ausgeführt, so daß die Franzosen nun die deutsche Grenze im Rücken hatten, während sie von sehr starken Positionen hinter den steinernen Mauern von St Privat auf die deutschen Truppen hinuntersahen. Wir lassen Fontane ihre Stellung beschreiben:

Dicht hinter dem Höhenrand, welcher treffliche Geschützemplacements gestattete, fällt das Terrain nach Osten zu schroff in die Tiefe und gewährt den Reserven treffliche Deckungen bis zu dem Augenblick, wo sie zur wirklichen Verwendung auf der Höhe gelangen. Das ganze Vorterrain nach Westen dagegen flächt sich glacisartig ganz allmähig ab. Die französischen Chassepots und Mitrailleusen konnten zu ihrer vollständigen Ausnutzung kein günstigeres Terrain finden, während der Angreifer erst zwei Drittel dieses freien Feldes überschreiten mußte, bevor er von seiner Schußwaffe auch nur den mindesten Gebrauch machen konnte.¹

[Der französische Chassepot hatte eine Schußweite von ca. 2 000 m, während das deutsche Zündnadelgewehr eine Schußweite von kaum mehr als 500 m hatte. Vf.]

Diese französische Stellung war freilich nicht im Frontalangriff zu nehmen. Es wurde also beschlossen, das XII. Corps nach Roncourt marschieren und vom Norden aus Druck auf die feindliche Flanke ausüben zu lassen, ehe der Angriff des Garde-Corps beginnen sollte.

Der Befehl zum Angriff wurde jedoch beinahe eine Stunde zu früh gegeben.

Die Garde avancierte, zunächst die 4. Infanterie-Brigade, eine Viertelstunde später die 1. Brigade, dem mörderischen Feuer der französischen Verteidiger hilflos ausgeliefert. Fontane zitiert einen Augenzeugen, der — typisch für die Berichterstattung dieses Krieges — das ganze von oben herab, gleichsam vom entfernten Feldherrnhügel, als visuelles Spektakel darstellt:

Bis zu 500 Schritt von St Marie waren Einzelne gefallen, vielleicht auch Hunderte schon; erst über diese Stelle hinaus begann das große Sicheln. In ganzen Garben sanken sie dahin, die großen, schönen Gardeleute; unerbittlich mähte Schnitter Tod. Oben auf der Höhe von St Privat aber standen die französischen Offiziere (wenn man uns recht versichert hat) und folgten kopfschüttelnd in Thränen und Bewunderung, dem großartigen Schauspiele, das hier Mannesmuth und Vaterlandsliebe, Disciplin und Ehrgefühl vor ihren Augen aufführten. Ganze Sectionen stürzten; aber die zerrissenen Linien schlossen sich wieder und stumm, ohne einen Schuß zu thun, rückten die Bataillone weiter hügelan. Nur das Commandowort der Offiziere und das beschwörende ‚Vorwärts, vorwärts!‘ lief durch die Reihen.²

Nach einer Stunde mußte das Gefecht abgebrochen werden, sonst wäre das Garde-Corps vernichtet worden. Die Artillerie wurde herangeführt, um einen Gegenangriff zu verhindern, und bis 6³/₄ Uhr hatten die Sachsen Roncourt erreicht:

Das war der Moment, den Sturm zu unternehmen oder, wie hier die Sache lag, den abgebrochenen Sturm aufs Neue zu beginnen. Der Befehl dazu wurde gegeben; Alles sprang auf und mit Hurrah ging es vorwärts, über die Feldsteinlinien hinweg, den glacisartigen Abhang hinauf. Die Franzosen, ihres alten Kriegsrühms eingedenk und würdig, hielten sich auch jetzt mit außerordentlicher Zähigkeit und unaufhörlich rollte das feindliche Feuer und hüllte den ganzen Umkreis wie mit einem Bleimantel ein. Aber aller Widerstand erlag schließlich dem Umfassenden des Angriffs, auch der Wuth unsrer Truppen.³

Um 7³/₄ Uhr war St Privat gefallen und der Sieg gewonnen, aber die deutschen Verluste waren groß: in zweieinhalb Stunden verloren die Gardes über 8 000 Tote und Verwundete (aus 20 000 in den ganzen drei Tagen vom 16. bis 18. August). Fontane, der preußische Kriegsberichterstatter, scheint aber keine Lust zu haben, nach den Ursachen zu suchen oder Kritik zu erteilen; stattdessen führt er ein Zitat heran, ‚das nicht taktisch sondern nur *poetisch* das Unternommene zu rechtfertigen strebt [...]:

„Was nennt man groß? Was hebt die Seele schauernd
Dem immer wiederholenden Erzähler,
Als was mit unwahrscheinlichem Erfolg
Der Muthigste begann?“⁴

Anderen aber sah ‚das Unternommene‘ ganz anders aus, zum Beispiel dem Prinzen Friedrich-Karl, dem Kommandierenden der deutschen 2. Armee:

Die Wahrheit ist, daß nur sehr geringe Teile – drei Gruppen waren deutlich zu unterscheiden, jede etwa 100 Mann stark – am oberen Rande das Feuergefecht führten; der Rest war zerstreut in den schützenden, tiefer liegenden Stellen. Mit Ausnahme dieser drei Gruppen, welche bis zum Dunkelwerden rühmlichst an derselben Stelle sich hielten und schossen, machte der ganze Angriff auf jeden Zuschauer aus meiner Umgebung den betäubenden Eindruck, daß er abgeschlagen sei;⁵

während der Historiker des Deutsch-Französischen Krieges, Michael Howard, soweit geht, die Erstürmung von St Privat mit den unüberlegten Infanterieangriffen des Ersten Weltkrieges zu vergleichen.⁶ Für das liberale Bildungsbürgertum des wilhelminischen Deutschlands mußte hingegen dieser Krieg, der die lang ersehnte deutsche Einheit herbeiführte, stilisiert werden. Friedrich Theodor Vischer, ein Liberaler, ein Süddeutscher und kein Freund Bismarcks, kann den Krieg zwar bejahen, aber nur insofern als er ihn als ästhetisches Phänomen betrachten kann:

Viele Völker in alter und neuer Zeit haben ruhmvoll um ihre Freiheit gestritten, in keinem dieser Kämpfe war Alles so rund und ganz, so beisammen, so klar geschlossen und fertig. Diese Einfachheit gibt unserem Krieg etwas Antikes, er gleicht keinem andern so sehr, als den Perserkriegen des alten Griechenlands.⁷

Gewöhnlich bedeutet die Stilisierung dieses Krieges eine starke Polarisierung zwischen Deutschland und Frankreich: auf der einen Seite herrschen Disziplin, Ordnung, Pflicht und Treue, auf der anderen Unzuverlässigkeit, Unverantwortlichkeit, Dekadenz und maßlose Selbstüberschätzung. Die kollektive Entschlossenheit des festen preußischen Willens wird dem verzweifelten aber letzten Endes unwirksamen Individualismus des Franzosen gegenübergestellt. Im Kriegsbuch Fontanes wird dies im impliziten Vergleich zwischen dem kostspieligen aber kaltblütig ausgeführten und erfolgreichen preußischen Kavallerieangriff in der Schlacht von Vionville, von Bredows berühmtem Todesritt, und den nicht weniger tapferen, aber hoffnungslos gescheiterten Versuchen der Brigade Margueritte, die preußische Infanterie auf den Höhen von Floing vor Sedan zu durchbrechen, beispielhaft dargestellt. Ganz explizit tritt dann diese Dichotomie im Kapitel über den Überfall bei Beaumont zutage. Hier wurde am Vorabend von Sedan ein französisches Detachment überrascht, das mit kaum glaublicher Sorglosigkeit in Schußweite eines unbewachten Waldes bivouackiert hatte, dessen Offiziere in der Stadt soupierten, während die Truppen frühstückten, ohne Posten gestellt zu haben.

Dieser schematische Kontrast, der auf der Verallgemeinerung gewisser nationaler Eigenschaften beruht, gehört so sehr zum Bild des Deutsch-

Französischen Krieges, daß er auch bei Nietzsche auftaucht, der ‚jene gleichmüthige und zähe Tapferkeit‘ hervorhebt, ‚welche der Deutsche dem pathetischen und plötzlichen Ungestüm des Franzosen entgegenstellte‘.⁸

Nietzsche ist aber viel eher wegen seiner Ablehnung einer berühmten Variante dieser deutsch-französischen Dichotomie bekannt. In der ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung* wird die These, der deutsche Sieg von 1870–71 beruhe auf der kulturellen Überlegenheit des deutschen Volkes über seinen französischen Nachbarn mit Hohn bedacht:

Von allen schlimmen Folgen [...], die der letzte mit Frankreich geführte Krieg hinter sich drein zieht, ist vielleicht die schlimmste ein weitverbreiteter Irrtum: der Irrtum der öffentlichen Meinung und aller öffentlich Meinenden, daß auch die deutsche Kultur in jenem Kampfe gesiegt habe.⁹

Schon 1866 erhielt diese These ihre bekannteste Formulierung durch den Erdkunde-Lehrer Oskar Peschel, als ‚der unsinnige Satz in die Mode kam, der preußische Schulmeister habe die Österreicher geschlagen‘.¹⁰ Näheres über den Unterricht in den deutschen Schulen läßt sich vielleicht durch eine Äußerung Friedrich Theodor Vischers ermitteln, der 1871 die These Peschels wiederholt: ‚in der Kriegszucht und Willigkeit der Massen selbst hat Deutschland die Früchte seiner Volksschule geerntet‘.¹¹

Mit solchen Ansichten über die Funktion der Erziehung überrascht es nicht, daß Vischer den Deutsch-Französischen Krieg als vorbildhaftes Beispiel für das In-Aktion-Treten des Geistes und der Bildung betrachten kann:

So hat sich unsere Bildung mit unserer Urkraft und dem Feuer der Leidenschaft in eins zusammengefaßt, der Schatz unseres Wissens, unserer Dichtung, unserer lang gesammelten geistigen Habe ist zum Blitz verdichtet in die Schwerter gefahren und ein Kulturvolk hat bewiesen, daß es auch ein Volk der Tat ist.¹²

Das war also die Stimmung, als Fontane den Auftrag erhielt, sein drittes Kriegsbuch zu schreiben, und es dürfte kaum überraschen, daß der preußische Patriot von den herrschenden Klischees nicht unbeeinflußt blieb, denn dieses Kriegsbuch zeigt ihn als einen bewußten Patrioten, der seine Arbeit schon vom Stoff her als nationales Epos begriff und der auf Anerkennung hoffte:

Zwölf Jahre lang habe ich an diesen Kriegsbüchern Tag und Nacht gearbeitet; sie feiern, nicht in großen aber in empfundenen Worten, unser Volk, unser Heer, unsren König und Kaiser; [...] Da steht sie [die Arbeit], wenn auch weiter nichts, das Produkt großen Fleißes, ihrem Gegenstande nach aber das Einzige repräsentirend, dem gegenüber man eine Art Recht hat das Interesse des Kaisers, als des persönlichen Mittelpunkts, des Helden dieser großen Epopöe [...] zu erwarten.¹³

Der Krieg gegen Frankreich, das dritte der drei großen Kriegsbücher Fontanes, wurde zu einem entscheidenden Zeitpunkt in der literarischen Karriere seines Verfassers geschrieben, das heißt kurz nachdem er ernsthaft begonnen hatte, an seinem ersten Roman, *Vor dem Sturm*, zu arbeiten, und somit unmittelbar vor seinem erstaunlichen Hervortreten im Alter

von 60 Jahren als der bedeutendste Romancier des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Seiner Frau gegenüber betont er 1882 die Bedeutung dieser beiden Werke im Selbstentdeckungsprozeß:

Ich sehe klar ein, daß ich eigentlich erst beim 70er Kriegsbuche und dann bei dem Schreiben meines Romans ein *Schriftsteller* geworden bin d. h. ein Mann, der sein Metier als eine *Kunst* betreibt, als eine Kunst, deren Anforderungen er kennt.¹⁴

Im Laufe dieser Entwicklung wurden die starken Gegensätze so vieler Schriften zum Deutsch-Französischen Krieg wo nicht ausgeglichen so doch wesentlich gemildert, indem der Romancier aus dem Historiker, der Gesellschaftskritiker aus dem Patrioten geboren wurde.

Nicht nur als Chronist hat Fontane bei den Siegesfeiern der 60er und 70er Jahre seine Pflicht getan. Unter den Gedichten, die im Dezember 1864 die heimkehrenden Truppen begrüßten, war Fontanes ‚Einzug‘; dazu bemerkte der weniger begeisterte Theodor Storm:

Das fontanesche Einzugslied ist meisterhaft, obgleich überall der Zipfel der Kreuzzeitung heraushängt; ich habe ihn gratuliert, doch zugleich die Hoffnung ausgesprochen, daß er der letzte Poet einer trotz allem dem Tode verfallenen Zeit sein möge, in der die Tat eines Volkes erst durch das Kopfnicken eines Königs Weihe und Bedeutung erhalte. Das Lied feiert überhaupt nur die militärische Bravour; von einem sittlichen Gehalt der Tat weiß es noch nichts.¹⁵

Wie wir wissen, wurde Storm enttäuscht. Fontane war weit davon entfernt, der letzte Dichter zu sein, dessen Blick ausschließlich auf die militärische Bravour von Kriegstaten gerichtet war. Gerade die nächsten zehn Jahre sahen eine wahre Flut von Schriften, denen ebenfalls jenes von Storm vermißte ethische Bewußtsein fehlte. Bis 1870 war auch Fontane durch die Eintönigkeit der Kriegs- und Siegesliteratur ermüdet. Auf die Einladung des Hofbuchdruckers, Rudolf von Decker, ein drittes Kriegsbuch zu schreiben, antwortet er ironisch und resigniert:

Gestern in die flaggende, siegestrunkene Hauptstadt zurückgekehrt, beeile ich mich, Ihre geehrte Zuschrift, für die ich herzlich danke, zu beantworten.

Es erging mir wie Ihnen; ich hatte das Gefühl: nun ist es auf Lebenszeit an Siegen und Siegesbeschreibungen genug. Es hat anders kommen sollen. Alles steht ein drittes Mal im Felde, so denn auch wir.¹⁶

Bis Weihnachten hat sich aber seine Einstellung geändert; nun schreibt er wie einer, der sein Material schöpferisch bewältigt hat; er sieht sich nicht mehr dem mühsamen Auftrag gegenübergestellt, die Siege der Nation pflichtgemäß aufzuzählen, sondern der Reichtum und die Vielseitigkeit des Stoffes reizen sowohl den Romancier als auch den verschmitzten Kritiker. In einem späteren Brief an Decker wird seine kühnste Bemerkung — echt Fontanesch — durch seine unschuldige Beiläufigkeit beinahe verdeckt:

Noch Ende September [...] blickte ich auf das neue Buch wie auf eine *schwere Arbeit*. Jetzt blicke ich darauf wie auf eine *freudige*, den Schreiber selbst erhebende Aufgabe. Die Dinge haben sich so gestaltet, der Stoff ist

so *überreich*, daß wie von selber ein Werk entstehen wird, das mit den beiden vorhergehenden wenig Ähnlichkeit haben wird. Es muß sich lesen wie ein *Roman*. Es muß nicht bloß fleißig und ordentlich werden, nicht bloß Klarheit in einen chaotischen Stoff bringen (*dies* Verdienst nehme ich auch für das 66er Buch in Anspruch), es muß fesseln, Interesse wecken wie eine Räubergeschichte. Etwas davon ist es ja auch leider.¹⁷

Fontanes Auftrag bestand darin, eine ausführliche Geschichte des ganzen Krieges zu schreiben, nicht etwa solche Augenzeugenberichte, wie sie Gustav Freytag für die *Grenzboten* oder Friedrich Engels für die Londoner *Pall Mall Gazette* lieferte. Erst am 27. September verließ er Deutschland, das heißt am Tag der Kapitulation von Straßburg, fast vier Wochen nach der Schlacht von Sedan (1. September) und nachdem die deutsche Armee schon vor Paris lag. Kurz vor seiner Abreise schrieb Fontane, er hoffe bis 6. Oktober in Paris zu sein und wünsche ‚dem Einzuge unsrer Truppen die Elyseischen Felder hinauf beiwohnen zu können‘.¹⁸ So war es aber nicht.

Die Geschichte ist bekannt. Am 2. Oktober befand sich Fontane in Toul. Von dort aus war das ‚Jeanne d'Arc-Land‘ leicht erreichbar, und er bestand auf den Absteher: ‚ich hätte jede Mühe und jeden Preis daran gesetzt‘. Was den kulturbeflissenen Deutschen dorthin lockte, war selbstverständlich, seine ‚Passion pour la Pucelle‘; und er wurde nicht enttäuscht: ‚alles war Poesie‘. Die Franzosen schienen dagegen kein so großes Interesse für ihre Vergangenheit zu haben:

Ich klopfte eben mit meinem spanischen Rohr an der Statue umher, um mich zu vergewissern, ob es Bronze oder gebrannter Ton sei, als ich vom Café de Jeanne d'Arc her eine Gruppe von 8 bis 12 Männern auf mich zukommen sah, ziemlich eng geschlossen und unter einander flüsternd. Ich stutzte, ließ mich aber zunächst in meiner Untersuchung nicht stören und fragte, als sie heran waren, mit Unbefangenheit: aus welchem Material die Statue gemacht sei? Man antwortete ziemlich höflich: ‚aus Bronze‘, schnitt aber weitere kunsthistorische Fragen, zu denen ich Lust bezeugte, durch die Gegenfrage nach meinen Papieren ab.¹⁹

Fontane war in die Hände einer Gruppe *Franctireurs* gefallen und wurde unter dem Verdacht der Spionage verhaftet.

Obgleich er schließlich die französischen Behörden davon überzeugen konnte, daß er kein Spion war, wurde er nicht freigesetzt, sondern wegen seiner Bekanntschaft mit preußischen Offizieren und seiner ‚militärischen Augen‘ wurde er durch Frankreich zur Insel Oléron gebracht, wo er zwei Monate inhaftiert blieb, ehe er nach dem Eingreifen Bismarcks entlassen wurde. Dank dieser unfreiwilligen Muße bekam Fontane die Gelegenheit, von einem ungewöhnlichen Gesichtspunkt über den Krieg, zumal über den Gegner, nachzudenken. Während er in ununterbrochenem Kontakt mit dem Feinde von Besançon zur atlantischen Küste fährt, verliert er zwar nicht ganz jene polarisierende Gewohnheit, die dem Krieg eigen ist, aber wie nach der Schlacht von Sedan im Kriegsroman von Zola, *La Débâcle*, bekommt der Feind ein menschlicheres Aussehen. Die Vereinfachung und die Vergrößerung, die die Entfernung verleiht, machen einem größeren Skrupel und einer größeren Differenzierung Platz. Namentlich distanzierte

sich Fontane von jenen einseitigen Ansichten, die wir schon oben erwähnten; der weitverbreitete Irrtum, daß die deutsche Kultur im Kampf gegen Frankreich gesiegt habe, hält nicht mehr stand:

Auch ihr Bildungsgrad, um das noch zu bemerken, hatte mindestens, bei sonst gleichen Voraussetzungen, das Niveau des unsrigen, wie ich denn überhaupt glaube, daß wir nach *dieser* Seite hin, allzu selbstgefälligen Vorstellungen hingeben. Wir glauben eine Art *Schul-Monopol* zu besitzen und es gibt Leute unter uns, die [...] wo möglich den Beweis führen möchten, daß jenseit der deutschen Grenze alles Lesen und Schreiben aufhöre, wie etwa 20 000 Fuß hoch das Atmen aufhört.²⁰

In seiner Darstellung seiner Kriegsgefangenschaft scheint Fontane manchmal sogar eine Rechtfertigung des Feindes schreiben zu wollen, was sein Sohn, Georg, damals Offizier in der preußischen Armee, ziemlich peinlich fand;²¹ aber wie es oft bei eigenwilligen Eltern der Fall ist, fuhr der Vater fort, Sachen zu schreiben, die seinen Sohn in Verlegenheit bringen konnten, und zwar den Band *Aus den Tagen der Okkupation*. In diesem ‚Wanderbuch‘, das Fontane zu Ostern 1871 schrieb, während er die Schlachtfelder besichtigte, um Material für die großangelegten Kriegsbücher zu sammeln, stehen die subjektiven Eindrücke und Erlebnisse des Reisenden im Vordergrund. Hier geht es nicht nur um den Kampf zweier Armeen, sondern es geht auch und erst recht um den Kampf eines Deutschen um ein Bett und ein Essen unter einer besiegten und mißtrauischen Bevölkerung. Der Humor des Buches liegt zum großen Teil in der Tatsache, daß Fontane den vergangenen Krieg als Metapher für seine gegenwärtigen Probleme zu verwerten weiß. Das Meisterstück in dieser Gattung ist wohl die Beschreibung des Déjeuner in Amiens, wo im Gasthof, La Tête de Boeuf, der verspätete Gast einen Teller ‚oeufs sur le plat‘ aufgetischt bekam:

der zweite Gang [...] bestand aus Eiern, die, nach französischer Sitte, nicht in die Pfanne, sondern gleich in den Teller geschlagen waren, in dem sie nun, trotz der heißen Platte auf der sie gestanden, den Prozeß des Koagulierens nur sehr unvollkommen durchgemacht hatten. Auf dem Perfektgewordenseins dieses Prozesses aber beruht die alleinige Möglichkeit, dieses Gerichts Herr zu werden. Ich sah gleich, daß dies in dem vorliegenden Fall notwendig seine Schwierigkeiten haben müsse, begann aber nichtsdestoweniger gutes Mutes, da wenigstens der Rand, wie ein Graben im Winter, leicht überfrören war. Es ging aber wirklich nicht; die Sache hatte keine Spur von Halt und ich befand mich in der Lage des Storches in der Fabel, den der Fuchs zu Gast geladen hat. Ich schickte mein Auge rechts und links die Tafel hinunter, um vielleicht dem einen oder andern Mitspeisenden einen Kunstgriff absehen zu können, aber darin rächte sich eben mein Zuspätgekommenheit, daß alles schon weit voraus war und nun ausschließlich Miene machte, der Entwicklung des Dramas, in dem ich Schuld und Unschuld zugleich war, neugierigen Blicks zu folgen. Es blieb mir endlich nichts anderes übrig, als unter Verleugnung meiner Grundsätze, zu dem bekannten Hilfsmittel der Brodschippe zu greifen, machte aber nun wieder die Erfahrung, wie gefährlich es ist, mit Prinzipien zu brechen. Alle Balancierkunst scheiterte; jedesmal auf halbem Wege zwischen Teller und

Mund stürzte das Eiweiß wieder in den Abgrund. Unsagbare Niederlage! Was halfen mir jetzt alle unsere Siege?! Mir war unter dem Bajonettenangriff aller auf mich gerichteten Augen nicht anders zu Mut, als ob St Privat nie gestürmt worden wäre, und im Wirbeltanz der Gedanken mich zuletzt nur noch dem Instinktiven überlassend, rief ich jetzt, unter Zusammenfassung aller Kräfte, mit demonstrativer Lautheit über den Tisch hin: garçon, une cuiller.²²

Die große heroische Handlung dieses Krieges, die Erstürmung von St Privat, ein Triumph der Kultur in Aktion, wird hier zu einer Analogie in einer an sich trivialen, persönlichen Anekdote, wo der ‚Erbfeind‘ über den Preußen triumphiert. An dieser Anekdote merkt man aber, daß man es kaum mit einem unbedingten preußischen Patrioten zu tun hat. Für Fontanes weitere Arbeit an den Kriegsbüchern kann das nicht ohne Folgen sein.

Während seines Aufenthaltes im Gefängnis von Moulins bekommt Fontane vom Auxiliarkoch als Lesematerial den Kriegsroman von Charles Rabou, *La grande Armée*. Wie zu erwarten war, gefällt ihm diese französische Darstellung der napoleonischen Feldzüge nicht: ‚Ich las 50 Seiten: das Lager bei Boulogne, die Kapitulation von Ulm, Austerlitz, zuletzt Jena, – nach diesem hatte ich genug; ich war verstimmt. Und ich glaube mit Grund‘. Daß die napoleonische Legende einen verhängnisvollen Einfluß auf das Frankreich Napoleons III. ausgeübt hatte, war ein weitverbreiteter Vorwurf, den Schriftsteller wie Gustav Freytag gegen den Feind von 1870 richtete. Die Gültigkeit dieser Kritik einer bestimmten Art historischen Denkens wird von Fontane anerkannt, aber Fontane sieht ihre Allgemeingültigkeit; es geht nicht um ein nationalspezifisches Problem: sie trifft auch für die Deutschen, auch für ihn zu: „Solche Bücher,“ sagt’ ich mir, schreibst du selbst. Sind sie *ebenso*, so taugen sie nichts. Die bloße Verherrlichung des Militärischen, ohne sittlichen Inhalt und großen Zweck, ist widerlich.“²³

Diese prise de conscience findet statt, während Fontane in Gefangenschaft sitzt, isoliert von der überhitzten Atmosphäre, welche im damaligen Preußen herrschte, und während er gerade wegen der räumlichen Distanz die Welt draußen und sein Heimatland so sehen kann, wie sie sind. Die Episode spiegelt sich in Fontanes Erstlingsroman, *Vor dem Sturm*, wider. Im 51. Kapitel machen Lewin von Vitzewitz und seine Berliner Freunde, die *jeunesse dorée* Preußens, einen Ausflug nach Kloster Lehnin, der in einer von Jürgaß inszenierten, preußisch-patriotischen Überraschung gipfelt, welche das Ende Napoleons prophezeit und darstellt. Nachdem die karierte Figur Napoleons auf den Spruch ‚Pereat Bonaparte!‘ verschwunden ist, herrscht bei den Gästen eine allgemeine Heiterkeit, nur nicht bei einem:

Nur Hirschfeldt schwieg; er hatte sich draußen in der Welt im Kampfe gegen den ‚großen Feind der Menschheit‘ einen Respekt vor ebendiesem Feinde erworben, der ihn an Szenen, in denen der renommistische Ton des Regiments Gensdarmes nachklang, wenig Gefallen finden ließ.²⁴

Und dieser Hirschfeldt, ein genauso treuer Preuße wie sein Schöpfer, ist es, der am Vorabend des katastrophalen Überfalls auf Frankfurt an der Oder seine Gesinnung in Worten artikuliert, die wir mit ziemlicher Sicherheit für Fontanes eigene halten können:

Ich war lange draußen, und draußen lernt es sich. Jeder, der zurückkommt, wird durch nichts so sehr überrascht als durch den naiven Glauben, den er hier überall vorfindet, daß im Lande Preußen alles am besten sei. Das Große und das Kleine, das Ganze und das einzelne. Am besten, sag ich, und vor allem auch: am ehrlichsten. Und doch liegt unser schwacher und schwächster Punkt gerade nach dieser Seite hin. Welche Politik, die wir seit zwanzig Jahren gemacht! Lug und Trug, und wir mußten daran zugrunde gehen.²⁵

Fontane kann nicht gut an der übertriebenen Selbstglorifizierung und Selbstgefälligkeit der 70er Jahre teilnehmen. Um sich auszudrücken, bedarf er eines anderen Stils als den von ihm erwarteten. Der Auftrag, für den Hofbuchdrucker eine repräsentative Kriegsgeschichte zu schreiben, verbietet aber die Entwicklung eines radikal neuen Stils der Schlachtenbeschreibung, was zu dieser Zeit auch Fontane nicht wünscht; vorläufig begnügt er sich damit, das großangelegte Epos gelegentlich zu unterminieren.

Die neue Einstellung merkt man schon im Briefaustausch mit seinem Verleger, wo Fontane jetzt Bedingungen stellt. Seine früheren Kriegsbücher sind illustriert; unter anderem enthalten sie Zeichnungen von uniformierten, hochdekorierten Offizieren, meistens mit Schnurrbart, die den Leser mit strenger Miene gerade dort fixieren, wo sie den Verlauf der Geschichte entschieden beeinflussen oder wo sie vom Kampfplatz ebenso entschieden verschwinden. Eine der ersten von Fontane gestellten Bedingungen war es, daß man diesmal auf solche Bilder verzichte:

wenn es sich um Wünsche handelt, so wünsch' ich diese Illustrierung nicht, wenigstens nicht, was über Landschaft und Genre hinausginge. Ich finde dies beständige Auftauchen von drei, vier Kerlen, die mal einen Helm, mal einen Federhut tragen, selbst wenn dies alles aufs gewissenhafteste gemacht ist, doch ein bloßes Amusement für Kinder.²⁶

Daß Fontane bereit war im Falle von Landschafts- und Genreszenen nun doch eine Ausnahme zu machen, während er die Führer der Nation, jene Männer, die Geschichte machen, weg wünscht, deutet auf ein Geschichtsverständnis, das anders als das damals vorherrschende war. Es ist anders als das von den Schlachtenmalern, Anton von Werner und Georg Bleibtreu, die eher einen Fresko- als einen Genrestil pflegten; es ist ganz anders als das des seltsamerweise als Naturalist bekannten Karl Bleibtreu (Sohn des Malers), der in seiner Besprechung von Zolas *La Débâcle* genau den entgegengesetzten Standpunkt vertritt: hier sieht Bleibtreu nur ‚grelle Dissonanzen, mit kleinlichen Pastoralepisoden vermengt, wo die dröhnenden Posaunen eines Weltgerichts einsetzen müßten‘; er tadelt das Fehlen der Offiziere: ‚Die Offiziere spielen eine verschwindende Rolle, die Generale gar keine. Die höheren Kommandierenden tauchen nur als Statisten auf‘. Für ihn bedeutet ‚das Historische [...] das Große, Allgemeine, Philosophische; das Genre bleibt ewig das Kleine, Persönliche, Endliche‘; Zola

aber ,zieht alles auf ein gleiches Niveau herab. Im Krieg für das Vaterland weilt sein Forscherblick auf den wunden Füßen und den beschmutzten Hosen der Soldatenherde'.²⁷ In der Tat steht Fontane den eigentlichen Naturalisten, Zola oder Stephen Crane (*The Red Badge of Courage*) viel näher als Bleibtreu.

Um aber konkreter zu sein, wollen wir uns zwei Beispielen aus Fontanes Text zuwenden, damit wir die Wirkung seines *Genrestils* darstellen können. Darunter verstehe ich ein Ablenken von der großen epischen Linie, von dem Historischen im Sinne Bleibtreus, um den Blick auf eine eher zufällige Einzelheit, eine Nebensache, zu richten. Dadurch wird der epische Fluß unterbrochen und Platz für Reflexion geschaffen.

Unter den großen heroischen Leistungen auf französischer Seite war die Verteidigung des Dorfes, Bazeilles, eines Vororts von Sedan. Die Episode wird auch von Zola im 1. Kapitel vom II. Buch seines *La Débâcle* ausführlich behandelt und kulminiert in der standgerichtlichen Erschießung des Zivilisten, Weiß, der mit dem Gewehr in der Hand festgenommen wird. Diese ganze Episode wurde damals zu einer *cause célèbre*, da die bayrischen Truppen wegen der Einäscherung des Dorfes eines Kriegsverbrechens (mitunter vom Herzog von Fitzjames in einem Brief an die *Londoner Times*) beschuldigt wurden. In seiner Beschreibung des Vorfalles führt Fontane als Erwiderung der Beschuldigungen sowohl die Rechtfertigung der Bayern durch den sie begleitenden Spezialkorrespondenten, Hermann Voget, als auch eine Erklärung ihres Generalen, von der Tann, an; darauf folgen als Nachwort zwei Absätze, die seine eigenen Eindrücke beim 8 Monate späteren Besuch in Bazeilles wiedergeben. Zunächst wird das Ausmaß der Zerstörung festgestellt:

Das ganze Dorf war noch ein ungeheurer Ruinenhaufen. Bitsch, Straßburg, Mezières, alles was wir von eingeäscherten Städten oder Städtetheilen gesehen hatten, verschwand neben dem Anblick, der sich hier bot. Wir begannen zu zählen. Achtzig Häuser lagen in Trümmern, nicht Hütten, nicht Lehmkatzen, sondern zweistöckige Quaderbauten, aus jenem Sandstein aufgeführt, der überall in Lothringen und an der belgischen Grenze hin als Baumaterial dient.

Dann merkt er, daß man nun doch mit dem Wiederaufbau schon begonnen hat; dort steht ein Gasthaus, Aux Ruines de Bazeilles, dessen Anblick ein etwas bissiges Lächeln hervorruft. Das Lächeln vergeht aber beim Anblick eines zweiten Gebäudes, das nicht abgebrannt wurde und das — wie 40 Jahre später die ‚goldene Jungfrau‘ auf der Basilika zu Albert in Belgien²⁸ — zufällig dort steht, wo der sensible Beobachter seine symbolische Bedeutung kaum übersehen kann:

Der Anblick dieser Inschrift [Aux Ruines de Bazeilles] vermochte ein Lächeln zu wecken; nicht so der Anblick eines hohen, mächtigen Fabrik-schornsteins, der, unmittelbar vor Ausbruch des Krieges fertig geworden, Granatenhagel und Feuersbrunst gleichmäßig überdauert hatte und unverseht inmitten dieses Chaos aufragte. Er trug in Mittelhöhe, in weißer Steinmosaik, die Jahreszahl 1870. Diese Zahl, sie sollte einfach angeben, wann diese hohe, im Dienste des Friedens stehende Säule, eine ächte

Friedenscolonne, errichtet worden sei; nun stand sie da, und wird dastehen, als ein Erinnerungsmonument an den 1. September 1870.²⁹

Auch hier bleibt es also nicht bei der Kritik am Feind und seinem Monument; es folgen allgemeine Reflexionen über die zerstörerische Wirkung des Krieges, und schließlich wird der Spieß umgedreht; diese ‚ächte Friedenscolonne‘ wird hier einer Nation vorgeführt, die gerade damals an den großen Denkmälern – mitunter der Berliner Siegessäule – zu seinen eigenen Erfolgen im Krieg arbeitete.

Beim zweiten Beispiel dieser diskreten Unterminierung des damals herrschenden Ethos gelangen wir zu unserem Ausgangspunkt am 18. August 1870 zurück. Während die Garde bei St Privat ihren Sieg mühsam errang, drohten an der südlichen deutschen Flanke bei Gravelotte Panik und Niederlage. Die Kavallerie, die der deutsche Kommandierende, der ungestüme alte General Steinmetz, auch in die enge Mance-Schlucht hineingeschickt hatte, versuchte sich aus den zurückdrängenden Truppen zu befreien, und die reiterlosen Pferde gingen durch. Diese Szene wurde in einem Gedicht von Karl Gerok auf folgende Weise festgehalten:

Die Rosse von Gravelotte

Heiß war der Tag und blutig die Schlacht
Kühl wird der Abend und ruhig die Nacht.
Droben vom Waldsaum nieder in's Thal
Dreimal schmettert Trompetensignal;
Ladet so laut und schmettert so hell,
Ruft die Dragoner zurück zum Appell.
Truppweis, in Rotten, zu Dreien und Zwei'n,
Stellen die tapferen Reiter sich ein.
Aber nicht Alle kehren zurück,
Mancher liegt da mit gebrochenem Blick.
Kam zur Reveille frisch noch und roth,
Liegt beim Appell bleich, blutig und todt.
Ledige Rosse, den Sattel leer,
Irren verwaist auf der Wahlstatt umher.
Doch der Trompete schmetternd Signal
Ruft aus der Ferne zum drittenmal.
Schau, und der Rappe, dort spitzt er das Ohr,
Wiehernd wirft er die Nüstern empor.
Sieh, und der Braune gesellt sich ihm bei,
Trabt ihm zur Seite wie sonst in der Reih'.
Selber der blutige Schimmel, so müd,
Hinkt auf drei Beinen und reiht sich in's Glied.
Truppweis, in Rotten, zu Dreien und Zwei'n,
Stellen die ledigen Rosse sich ein.

Rosse wie Reiter verstehn den Appell,
 Ruft die Trompete, so sind sie zur Stell.
 Ueber dreihundert hat man gezählt,
 Rosse, zu denen der Reitersmann fehlt.
 Ueber dreihundert, o blutige Schlacht,
 Die so viel Sättel hat ledig gemacht!
 Ueber dreihundert, o tapfere Schaar,
 Wo bei vier Mann ein Gefallener war!
 Ueber dreihundert, o ritterlich Thier,
 Ohne den Reiter noch treu dem Panier!
 Wenn ihr die Tapfern von Gravelotte nennt,
 Denkt auch der Rosse vom Leibregiment!³⁰

Im Mittelpunkt dieses Gedichts steht das Bild der reiterlosen Pferde, die auf das Trompetensignal reagieren und sich neben den noch berittenen Pferden sammeln. So könnte ein sensibler Dichter auf die im Kavallerieangriff erlittenen Verluste hinweisen; aber das ist keineswegs die Absicht Geroks. Ohne jegliche Ironie stellt er einen direkten Vergleich zwischen den Pferden und ihren Reitern auf, das heißt zwischen dem Benehmen von dressierten Tieren und der Tapferkeit von Soldaten. Der Aufruf, mit welchem das Gedicht schließt, hat sein durchaus ironisches Gegenstück in Fontanes späterem Roman, *Quitt*, wo der ‚Über-Preuße‘, Kaulbars, genau denselben Vergleich zwischen Menschen und Tieren macht:

aufs *Dienen* kommt es an und jeder muß mal Rekrut gewesen sein und muß die Honneurs gelernt haben und muß die Signale gelernt haben. Und das ist gewiß, wenn der Hornist blies und war das Signal von der fünften Kompagnie, da gab es ein Ohrenspitzen wie 'n Kavalleriepferd und mitten im Schlaf. Und wenn dann der alte Obrist von Unruh mit seiner Krähstimme kommandierte: ‚Präsentiert das Gewehr!‘ und dann der Prinz, unser Prinz, die Front abschrift und die Spielleute spielten und wir mit ‚Augen rechts‘ dastanden wie die Puppen, und ich sag Ihnen [...] was für Puppen, ja das hätten Sie sehen sollen, das hatte so seine Art, das war ein Vergnügen, und wenn der Prinz dann sagte: ‚Ja, das sind meine Vierundzwanziger; Kinder, wenn ich Soldaten sehen will, dann seh ich mir die Vierundzwanziger an; es lebe der Kaiser‘, ja [...] das war was, das kommt vons ‚Dienen‘ und Gehorchenkönnen und von der Strammheit und der Propreté.³¹

Eigentlich schließt Fontanes Bericht über die Erstürmung von St Privat nicht dort, wo wir oben abgebrochen haben, sondern es folgt eine Anekdote, die auf Augenzeugenberichten beruht; und damit sind wir beim dritten Beispiel eines Vergleichs zwischen (Über-)Menschen und (Herden-)Tieren:

Ein anekdotischer Zug sagt [...] mehr als alles Andere. Hinter der Front unserer vorgehenden Bataillone, zwischen diesen und St Marie, weidete eine 100 Haupt starke Schafherde. Als der Abend hereinbrach, lag auch diese todt auf dem Felde.

Das heißt: unter den fürs Vaterland gefallenen preußischen Aristokraten, 'der Blüte des Landes', und ihren treuen Untertanen lag auch eine Schafherde, die mitgestürmt hatte. Als einzigen Kommentar schreibt Fontane den lapidaren Satz: 'Ein grausvoller Humor; eine groteske Illustration dieses blutigen Tages'.³² (Der Ausgang war noch viel grotesker, als sich Fontane vorstellen konnte. Am folgenden Morgen, dem 19. August, ging der Kommandierende der Garde-Artillerie, Prinz Kraft zu Hohenlohe-Ingelfingen, über das Schlachtfeld. Dort begegnete er beim Frühstück dem Prinzen August von Württemberg, der am Abend vorher die Garde – wie das Lamm zur Schlachtbank – frühzeitig in den Kampf hineinbefohlen hatte: 'Es ward Feuer gemacht, und es wurde gekocht. Es gab frisches Hammelfleisch. Woher? Beim Vorgehen der Garde-Infanterie aus Ste Marie war eine Hammelherde erschreckt die Front der Infanterielinie entlang geflüchtet, viel Staub aufrührend. Ob der Feind diesen Staub für Kavallerie hielt, weiß ich nicht. Aber alle diese Hammel fielen unter den feindlichen Kugeln, so heftig war dies Infanterief Feuer gewesen. Jetzt lebten wir von diesem Hammelfleisch'.³³)

Erst im *Stechlin* kommt die implizite Bedeutung dieser Anekdote voll zur Geltung, und zwar in der Auseinandersetzung zwischen Dubslav und Lorenzen über den Heroismus, wo es wieder von St Privat die Rede ist:

Mein Heldentum – soll heißen, was ich [Lorenzen] für Heldentum halte –, das ist nicht auf dem Schlachtfelde zu Hause, das hat keine Zeugen oder immer nur solche, die mit ihm zugrunde gehn.

[...] Ich darf sagen, ich hab einen Sinn für dergleichen. Aber trotzdem, Lorenzen, die Garde bei St Privat ist doch mehr.

Ich weiß nicht, Herr von Stechlin. Echtes Heldentum, oder ums noch einmal einzuschränken, ein solches, das mich persönlich hinreißen soll, steht immer im Dienst einer Eigenidee, eines allereigensten Entschlusses. [...] Der Bataillonsmut, der Mut in der Masse (bei allem Respekt davor), das ist nur ein Herdenmut.³⁴

Die Leistung Fontanes in seiner Geschichte des Deutsch-Französischen Krieges besteht in seiner Verwertung des scheinbar Trivialen oder, um mit Professor Willibald Schmidt zu reden, des Nebensächlichen. Der differenzierten Wahrheit, die Fontane sucht, wird eher mittelbar, durch das andeutungsvolle Bild gedient als durch das Monumentale und Explizite, welches nur die eine Bedeutung zuläßt. Gustav Freytag, der auch diesen Krieg im historischen Kontext betrachten will, hat ein entgegengesetztes geschichtliches Verständnis, nach dem die Geschichte lediglich als *Vorgeschichte* von 1870 betrachtet wird: 'Allem fehlt die freudige Unbefangeneheit, die Lust an der Sache selbst, alles ist herausgeklügelt und dient einem doktrinären Zweck'.³⁵ Das Interesse des unbefangenen Fontane gilt der Vergangenheit an sich und nicht nur in Bezug auf die deutsche Gegenwart von 1870. Das wird auch an den Stellen deutlich, wo Fontane – wie viele seiner Zeitgenossen – scheinbar kulturhistorische Erklärungen für den deutschen Sieg abgeben will. Was er immer wieder dem besiegten Feind vorzuwerfen hat, ist die Gleichgültigkeit gegen die eigene Geschichte;

man denke an jene Franc tireurs, die den preußischen Spion witterten und ihre eigenen Denkmäler vernachlässigten:

Diese Gleichgültigkeit, dieser Haß, sie sind zu erheblichem Teile ein Resultat der total-verwerflichen Art, wie man sich in Frankreich seit achtzig Jahren gewöhnt hat, *Geschichte zu lehren*. Zurückliegendes wird vernachlässigt, vergessen, und so wächst denn ein Geschlecht heran, das von der *alten* Ruhmesgeschichte des Landes nichts mehr weiß, nichts mehr wissen kann [...]. Undank und Pietätlosigkeit schreiten in häßlicher Nacktheit durch die Straßen. Kein Wunder; sie stellen sich immer ein, wo, wie eben in Frankreich, der *historische* Sinn verloren gegangen ist.³⁶

Fontanes Worte lassen sich wie immer auch auf das eigene Land anwenden. Sie hätten schon damals dem kaiserlichen Deutschland als prophetische Warnung dienen können, denn genau die gleichen, letzten Endes anti-humanistischen Tendenzen lassen sich in den wilhelminischen Bildungsreformen des ausgehenden 19. Jahrhunderts wiedererkennen.³⁷ Kein Geringerer als Kaiser Wilhelm II. verlangte vom Geschichtsstudium vor allem das Verständnis der Gegenwart, und namentlich der Stellung des eigenen Landes in der Gegenwart und auf dem Weltmarkt. Es ist sicher nicht fehl am Platz, wenn ich als Vertreter der sogenannten Auslandsgermanistik, eines Faches, dessen Studium eine gewisse Aufgeschlossenheit gegenüber dem zeitlich und räumlich Entfernten voraussetzt, als einer, dessen Beruf es ist, diese Aufgeschlossenheit zu fördern, Fontane – selber ein großer Liebhaber der englischen Literatur – vor Kaiser Wilhelm II. als Vorbild empfehle.

Anmerkungen

Dieser Aufsatz beruht auf meiner am 13. Oktober 1980 an der Universität Warwick gehaltenen Antrittsvorlesung. Auch im Druck wird die gattungsspezifische Eigenart teilweise beibehalten. Fontanes Schriften werden zitiert nach den von Edgar Groß, Kurt Schreinert, Rainer Bachmann, Charlotte Jolles und Jutta Neuendorff-Fürstenau in der Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, München, 1959–1975 herausgegebenen *Sämtlichen Werken* (= NA 1–24).

- 1 Theodor Fontane, *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871*. Band 1, *Der Krieg gegen das Kaiserreich*. Berlin 1873 (Faksimile-Ausgabe, München 1977), S. 318 f. (Im folgenden zitiert: *Der Krieg I*.)
- 2 *Der Krieg I*, S. 322 f.
- 3 *Der Krieg I*, S. 325.
- 4 *Der Krieg I*, S. 320.
- 5 Prinz Friedrich Karl von Preußen. *Denkwürdigkeiten aus seinem Leben*. Hrsg. von Wolfgang Foerster. Stuttgart und Leipzig 1910, Band 2, S. 256.
- 6 Michael Howard, *The Franco-Prussian War*. London 1961, S. 182.
- 7 Friedrich Theodor Vischer, *Der Krieg und die Künste*. Stuttgart 1872, S. 48 f.
- 8 Friedrich Nietzsche, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. Band 3/1, (West-)Berlin und New York 1972, S. 156.
- 9 Nietzsche, *Werke*. 3/1, S. 155.
- 10 NA, 8, S. 55.
- 11 F. Th. Vischer, *Kritische Gänge*. München 1914–22. 2. Aufl. Band 3, S. 14 f. Vgl.: Michael Naumann, *Bildung und Gehorsam. Zur ästhetischen Ideologie des Bildungsbürgertums*. In: *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen 1976.
- 12 F. Th. Vischer, *Kritische Gänge*. Band 2, S. 521.

- 13 An Mathilde von Rohr, 30. November 1876. Theodor Fontane, Briefe. Band 2. Hrsg. von Otto Drude, Gerhard Krause und Helmuth Nürnberger. München 1979. S. 550.
- 14 An Emilie Fontane, 17. August 1882. Theodor Fontane, Briefe. Band 3. Hrsg. von Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger. München 1980. S. 201.
- 15 An Ludwig Pietsch, 27. Dezember 1864. Theodor Storm, Briefe. Hrsg. von Peter Goldammer. Berlin und Weimar 1972. Band 1, S. 465. Dazu vgl.: Günter Jäckel, Fontane und der Deutsch-Französische Krieg 1870–71. In: Fontane-Blätter. Band 2, Heft 2 (Berlin 1970), S. 95. Es handelt sich aber nicht, wie Jäckel annimmt, um das Gedicht ‚Der Tag von Düppel‘.
- 16 8. August 1870. Zit. nach Richard Brinkmann (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter: Dichter über ihre Dichtungen. Band 12, Theodor Fontane, Teil I und II, München, 2. Aufl. 1977. Teil II, S. 91. (Im folgd. zit. als Brinkmann II.)
- 17 23. Dezember 1870. Brinkmann II, S. 96.
- 18 An Mathilde von Rohr, 25. September 1870. Brinkmann II, S. 94.
- 19 Theodor Fontane, Kriegsgefangen. Erlebtes 1870. NA 16, S. 11.
- 20 NA 16, S. 48.
- 21 Jäckel, S. 102.
- 22 NA 16, S. 266.
- 23 NA 16, S. 69.
- 24 NA 1, S. 417 f.
- 25 NA 1, S. 551 f.
- 26 8. August 1870. Brinkmann II, S. 92.
- 27 Karl Bleibtreu, Zolas Kriegsroman. In: Die Gesellschaft. Band 7 (München 1892), S. 1148–58.
- 28 Vgl.: Paul Fussell, The Great War and Modern Memory. New York und London 1975. S. 131–135.
- 29 Der Krieg I, S. 503.
- 30 Zit. nach: Lieder zu Schutz und Trutz: Gaben deutscher Dichter aus der Zeit des Krieges im Jahre 1870 und 1871. Hrsg. von Franz von Lipperheide. Berlin 1871. 4. Sammlung, S. 103.
- 31 NA 6, S. 130.
- 32 Der Krieg I, S. 329.
- 33 Aus meinem Leben: Aufzeichnungen des Prinzen Kraft zu Hohenlohe-Ingelfingen. Berlin 1907. Band 4, S. 104.
- 34 NA 8, S. 317 f.
- 35 Theodor Fontane, Gustav Freytag: Aus einer kleinen Stadt. In: NA 21/i, S. 249.
- 36 NA 16, S. 286 f.
- 37 Vgl. die Arbeit von meinem Vorgänger, Richard Hinton Thomas, dem Gründungsprofessor für deutsche Literatur an der Universität Warwick: R. H. Samuel und R. Hinton Thomas, Education and Society in Modern Germany. London 1949, S. 43 f.

Giuseppe Bevilacqua (Pisa)

Vorwort zu einer populären Ausgabe von „Irrungen, Wirrungen“ in Italien (Milano 1982) ¹

„Die Arbeit ist nun ganz was sie sein soll und liest sich wie geschmiert. Alles flink, knapp, unterhaltlich, so weit espritvolles Geplauder unterhaltlich sein kann; wer auf plot's und große Geschehnis wartet, ist verloren. Für solche Leute schreib' ich nicht. Ich fühle, daß nur ein feines, vielleicht nur ganz feines Publikum (...) der Sache gerecht werden kann, aber ich kann um dem großen Haufen zu genügen nicht Räubergeschichten- und Aventüren-Blech schreiben.“

Theodor Fontane schreibt diese Zeilen im August 1883 von der Sommerfrische an seine Frau Emilie. Er liebte es, sich in einen Badeort zurückzuziehen, wenn ein literarisches Projekt in das entscheidende Stadium seiner Verwirklichung trat. Er lebte hier allein und zurückgezogen, doch er sprach sich brieflich über die Phasen seiner Arbeit aus, als ob das Gespräch aus der Entfernung ihm nützlicher wäre als die mündliche Unterhaltung. Das Werk, auf das sich Fontane in diesem Zitat bezieht, ist der Roman *Graf Petöfy*, der im April 1884 in einer Stuttgarter Wochenschrift erschien (wie übrigens sein gesamtes erzählerisches Werk zuerst in Zeitungen oder Zeitschriften vorabgedruckt wurde: Zeichen für seine pragmatische, und nicht esoterische Auffassung vom Schreiben). Der Roman erzählt eine Geschichte, die nichts Sensationelles an sich hat: Der Protagonist wird von einer der Romanfiguren folgendermaßen beschrieben: „Er ist alt und möchte gern jung sein, er spielt den Weltmann und er ist eigentlich bloß Wiener, und drittens und letztens: er glaubt, daß sich alle Weiber um ihn reißen, und wird doch eigentlich nur genasführt.“ Dieser Mann also heiratet eine junge, anziehende Schauspielerin; die Ehe ist ein Mißerfolg und nach noch nicht einem Jahr nimmt sich der Alte mit viel Dezenz das Leben.

Graf Petöfy wird übereinstimmend von der Kritik als einer der weniger geglückten Romane Fontanes betrachtet. Dennoch ist seine Bedeutung für die Entwicklung des Erzählers nicht zu unterschätzen. Gemeinsam mit dem nur wenig früheren Roman *L'Adultera* (er war zwei Jahre zuvor erschienen) bezeichnet er den Übergang zu einer Thematik, um die fast alle folgenden Meisterwerke Fontanes kreisen werden: die Thematik der unglücklichen, gefährdeten Ehe, das Thema des Ehebruchs oder der „Mesalliance“. Fontane hatte damit offensichtlich ein Thema gefunden, das tiefverankerten Wurzeln seiner Persönlichkeit entsprach (es sei nur unter anderem an seine Eltern erinnert, die nach jahrzehntelanger Ehe unruhlich auseinandergingen). Dieses Thema, das schon an sich so reiche Möglichkeiten auf der Ebene der Intrige und Psychologie birgt, eignete sich auch für immer weitergreifende, soziale und historische Implikationen. Nach Hans-Heinrich Reuter, dem Verfasser der größten und materialreichsten Fontanemonografie, löst sich die Verbindung zwischen dem betagten habsburgischen Magnaten und der jungen Schauspielerin aus wesentlich privaten und – wie er sagt – zufälligen Gründen. Von dieser Beschränkung rühre die mindere Qualität des Romans her. Und man kann ihm beipflichten: dasselbe Thema gewinnt nämlich in den folgenden Werken eine ganz andere Dichte und Dimension gerade dadurch, daß nun auch grundlegende Faktoren der Gesellschaftsmoral seiner Zeit miteinbezogen werden. Übrigens wissen wir, daß das nicht nur für Deutschland gilt: Ehebruchs- und Mesalliancegeschichten sind in allen bürgerlich-realistischen Literaturen des 19. Jahrhunderts Träger der Gesellschaftsanalyse. Doch die richtige Beobachtung Reuters muß ergänzt werden.

Graf Petöfy ist schon ein klassischer Roman Fontanes, insofern er nicht mehr „historisch“, sondern ein Zeitroman ist; indes spielt er hauptsächlich in Österreich, in einer dem Autor wenig bekannten Umgebung. Da die Erzählkunst Fontanes zum guten Teil auf einer nuancenreichen realisti-

schen Darstellung seiner Umwelt beruht, mußte diese Unkenntnis das Gelingen des Romans beeinträchtigen, in dem der unregelmäßige Gebrauch des Wiener Dialekts und das Lokalkolorit etwas Anstudiertes haben. Die folgenden Romane sind alle bis auf einen in Berlin oder zumindest in Preußen angesiedelt, in einer Umgebung also, die Fontane immer wieder selbst durchwanderte. Das beweisen die vier umfangreichen Bände seiner *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, mit denen er eine ganz persönliche literarische Gattung schuf, eine Mischung aus geographischer und historischer Beschreibung mit Anekdote, Legende und Dichtung.

Also: Handlung, Zeit, Ort. Nachdem der Schriftsteller sich einmal die drei natürlichen Dimensionen seiner Erzählkunst zueigen gemacht hat, widmet er sich mit handwerklicher Ausdauer einer fortschreitenden Läuterung seines erzählerischen Stoffes bis hin zu dem Höhepunkt, den nach Ansicht vieler qualifizierter Kritiker sein Meisterwerk *Effi Briest* von 1895 darstellt. Wie uns ein grobgeformtes, gewöhnliches Glas, das aber aus feinstem Kristall ist, bei einer leichten Berührung durch die unerwartete Reinheit seines Klages in Erstaunen versetzt, so enthüllen diese Romane Fontanes, die von traurigen Liebesgeschichten und traurigen Ehen in oft schwatzsüchtiger und provinzieller Umgebung, unter nur allzu scharf gezeichneten Menschen erzählen, eine außergewöhnliche Klarheit des Tons, wenn sie mit Muße und einfühlsamer Aufnahmebereitschaft gelesen werden. Diese Klarheit ist eine nicht nur formale Qualität, sie wurde erkennbar im Einklang mit einem inneren Reifeprozess erworben, in wechselseitiger Befruchtung von ästhetischen und ethischen Momenten, von Poesie und Weisheit. Am Ende dieses erstaunlichen Prozesses läßt eine Schreibkunst von unvergleichlicher Feinheit den gewöhnlichsten Stoff transparent erscheinen, ohne ihn aufzulösen, läßt ihn eins werden mit einer Weltanschauung, deren erstes Kennzeichen die Skepsis ist, die aber eigentlich auf Güte, Toleranz und sogar auf einem geheimen wie unfreiwilligen Vertrauen in die letzte Harmonie aller Dinge beruht. Es sind all diese Eigenschaften, die auf eine langjährige, bewußt durchlebte Erfahrung zurückweisen, die als ideale Bedingung ein abgeklärtes Alter zur Voraussetzung haben.

Kaum eine kritische Porträtstudie Fontanes oder Gesamtdarstellung seines Werkes geht nicht von dieser seiner außergewöhnlichen Eigenart aus: daß nämlich alle seine Romane, die ihm zu Recht den Ruf eines der größten Romanciers des 19. Jahrhunderts einbrachten, in hohem Alter geschrieben wurden. 1879, als er *Schach von Wuthenow*, seinen ersten bedeutenden — von Lukács nahezu als Krönung seines Schaffens betrachteten — Roman konzipierte (in ihm wird die Geschichte eines individuellen Versagens vor dem Hintergrund des untergehenden friderizianischen Preußen zu Beginn des 19. Jahrhunderts geschildert), 1879 also, schrieb Fontane: „(...) so lächerlich es klingen mag, ich darf — vielleicht leider — von mir sagen: ‚ich fange erst an‘. Nichts liegt hinter mir, alles vor mir; ein Glück und ein Pech zugleich.“ Als er dieses entwaffnende Geständnis, diese Prophezeiung niederschrieb — in jeder Hinsicht sollte sie sich später als nur allzu wahr erweisen —, war Fontane genau sechzig Jahre alt.

1819 war er in Neuruppin, ungefähr neunzig Kilometer von Berlin entfernt,

geboren worden. Er war schon ein Heranwachsender und unternahm seine ersten jugendlichen Dichtversuche, als noch Hegel und Goethe lebten; und er sollte dann mit seinen jungen Kollegen Hofmannsthal und Rilke einer der ersten Mitarbeiter der großen Zeitschrift „Pan“ werden, dem Bannerträger des Jugendstils am Ausgang des Jahrhunderts. Seine Eltern waren beide französischer Herkunft, sie waren direkte Abkömmlinge der Ende des 17. Jahrhunderts nach der Aufhebung des Edikts von Nantes aus Südfrankreich nach Berlin emigrierten Hugenotten. Und auch seine Ehefrau Emilie Rouanet-Kummer war eine Urenkelin französischer Refugiés. Fontane erinnerte jederzeit mit Stolz an diese Bindung, seine Herkunft, die in seiner Persönlichkeit immer fühlbar wirksam blieb. Ihr schrieb der Schriftsteller selbst seine Eigenschaft als leidenschaftlicher „Causeur, im Sprechen wie im Schreiben“ zu.

Obwohl er den väterlichen Apothekerberuf ergriff, löste sich Fontane nie von seiner frühen dichterischen Neigung. Jahrzehntlang pflegte er die verschiedensten Gattungen, von der Lyrik bis zur Versnovelle, vom Roman bis zur Ballade; wobei die politische Publizistik nicht ausgeschlossen blieb. In den vierziger Jahren hatte er sich nämlich der demokratisch-revolutionären Bewegung angeschlossen, und in den Berliner Märztagen stieg er selbst mit auf die Barrikaden. Zu der Generation gehörig, die am nachhaltigsten – im Alter des größten politischen Engagements – von der reaktionären Entwicklung nach dem Scheitern der Revolution betroffen war, machte Fontane dann einen gravierenden, folgeschweren Wandel durch. Zur Zeit der größten Hoffnungen hatte er endlich die Apotheke aufgegeben, um sich ganz seiner schriftstellerischen Tätigkeit zu widmen, die ihm von nun an allein die Existenzgrundlage sichern sollte. 1851, nachdem die Euphorie verfliegen war, und zu einem Zeitpunkt, da er soeben familiäre Verpflichtungen eingegangen war, wurde er dann zu einem schwerwiegenden Kompromiß gezwungen. In den Dienst des Pressebüros der Preussischen Regierung getreten, mußte er sich in einem Klima politischer Restauration und tiefer moralischer Depression dem Diktat des offiziellen Journalismus beugen. Als positive Erfahrung dieser Tätigkeit bleibt, daß sie ihn zu einem langen Aufenthalt nach England führte, wo er die Gelegenheit hatte, eine in liberaler Hinsicht viel fortgeschrittenere Gesellschaft aus der Nähe kennenzulernen. Dickens und Thackeray bildeten den literarischen Hintergrund, und gemeinsam mit Walter Scott zählten sie auch später immer zu seinen literarischen Vorbildern. In den sechziger Jahren arbeitete er für die konservativste preußische Zeitung seiner Zeit, die berühmte „Kreuzzeitung“. Er verließ sie erst 1870, als er eine Stelle bei der alten liberalen „Vossischen Zeitung“ erhielt, zu deren prestigereicher Tradition auch Lessing als Mitarbeiter beigetragen hatte. Und für die „Vossische Zeitung“ schrieb Fontane auch noch weiter, nachdem er sich 1876 endgültig von einer letzten festen Stellung befreit hatte, um von nun an nur noch seiner Tätigkeit als freier Schriftsteller zu leben. In den Jahren unmittelbar darauf fand Fontane, wie wir gesehen haben, seine eigene Identität, und es begann die erstaunliche Blüte seiner Schaffenskraft, die zwanzig Jahre anhielt, bis zu seinem Tod 1898, also kurz nach der Rückgabe der Druckfahnen seines letzten großen Romans, *Der Stechlin*.

Über die Gründe dieser späten Blüte ist viel diskutiert worden, sie wurde geradezu zum Hauptproblem der Fontane-Kritik. Persönliche Gründe und historische Motive werden ins Feld geführt. Thomas Mann, der in mancher Hinsicht als der unmittelbare Erbe und Nachfolger des preußischen Schriftstellers zu betrachten ist, setzt sich schon in seinen ersten kritischen Untersuchungen, dem bedeutenden Aufsatz *Der alte Fontane* mit diesem Problem auseinander: „Wie es geborene Jünglinge gibt, die sich früh erfüllen und nicht reifen, geschweige denn altern, ohne sich selbst zu überleben, so gibt es offenbar Naturen, denen das Greisenalter das einzig gemäße ist, klassische Greise sozusagen, berufen, die idealen Vorzüge dieser Lebensstufe, als Milde, Güte, Gerechtigkeit, Humor und verschlagene Weisheit, kurz, jene höhere Wiederkehr kindlicher Ungebundenheit und Unschuld, der Menschheit auf vollkommenste Weise vor Augen zu führen.“

Vier Jahrzehnte später legt Georg Lukács in einem Aufsatz — nicht zufällig trägt er denselben Titel wie der Thomas Manns — entschieden den Akzent auf den historischen Einfluß. Nach Ansicht des ungarischen Kritikers war das Leben Fontanes während der ersten beiden Abschnitte, das heißt während der Zeit vor 1848 und in dem darauffolgenden Zeitraum (bis ungefähr zur Mitte der sechziger Jahre) von tiefer Richtungslosigkeit gekennzeichnet; und das war — zwar nicht der einzige — aber doch ein ganz entscheidender Grund für die Unangemessenheit und Unsicherheit, die seine literarische Produktion dieser Zeit beeinträchtigte. In der ersten Periode entsprach nach Lukács die Haltlosigkeit Fontanes seiner nur naiv-romantischen Teilnahme an der liberalen Revolutionsbewegung, die ja in Deutschland nicht zur Reife gelangte. Im zweiten Zeitraum war die Desorientierung durch seine Parteinahme für die preußische Führung in der Frage der deutschen Einheit bedingt, beziehungsweise durch die Tatsache, daß er eine historische Bewegung unterstützte, die legitime Bestrebungen des Volkes an stark reaktionäre Methoden und Prinzipien band. Erst als die grundsätzlichen Widersprüche, auf denen das Zweite Reich beruhte, offen zu Tage traten, das heißt in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre (das Sozialistengesetz von Bismarck wurde 1878 verabschiedet), erst da gelang es dem realistischen Instinkt Fontanes, sich vollständig zu befreien. Nun vermochte er, sich von seinem spätromantischen Historismus zu lösen und sich auf die Darstellung der zeitgenössischen Wirklichkeit zu konzentrieren, die er aus unmittelbarer und nunmehr gereifter Erfahrung kannte: „Wenn er, wie wir sahen, Ende der siebziger Jahre mit Recht meint, als Schriftsteller jetzt eigentlich anzufangen, so liegt der Grund dieses Phänomens nur teilweise in seiner Persönlichkeit; als Ganzes kann es nur aus der oben angedeuteten Wechselwirkung mit dem Gang der deutschen Geschichte begriffen werden.“

Bis hierhin ist die Diagnose von Lukács ohne weiteres annehmbar; um so mehr, als er auch alle möglichen — allerdings nicht näher untersuchten — subjektiven Gründe zugibt.

Seine Beurteilung wird jedoch in ihrem weiteren Verlauf unhaltbar, wenn sie die Grenze des alten, großen Fontane darin sieht, daß er die demokratische Bewegung des deutschen Volkes nicht mit hinreichender Treue und Kampfkraft unterstützt habe; deshalb sei seine kritische Darstellung

der Zeit Bismarcks und der Wilhelminischen Ära von einer im Grunde nihilistischen und resignierten Skepsis geprägt, es fehle seine innere Anteilnahme an der emanzipatorischen Bewegung, und daher ermangele er einer echten, vollständigen Durchdringung der historischen Wirklichkeit. Nachdem er die unterschiedliche Haltung und das weit höhere künstlerische Niveau anderer großer bürgerlicher Realisten wie Swift, Balzac und Tolstoj hervorgehoben hat, betont Lukács: „Und ein entscheidender Grund dieses Niveauunterschiedes liegt darin, wie und wo der Zweifel einsetzt und worauf er sich richtet; was hingenommen und was schriftstellerisch zersetzt und vernichtet wird; ob Skepsis, Ironie und Selbstironie literarische Angriffswaffen gegen die bestehende kapitalistische Gesellschaftsordnung bilden (...) oder ob sie nur ein Rettungsgürtel sind, um in den Fluten einer ungünstigen Zeit nicht ganz zu versinken. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Fontanes Fall zur letzteren Kategorie gehört.“ Lukács hat offensichtlich übersehen, daß die demokratische Bewegung in Deutschland in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts von der gleichen Unreife gekennzeichnet ist, und daß sie von der gleichen Unsicherheit in Frage gestellt wird wie die liberale Bewegung von 1848. Die Größe Fontanes, der Grund dafür, daß er ein großer realistischer Schriftsteller wurde, besteht gerade darin, daß er nicht einer dritten Illusion erlag, nach der liberalen und der national-liberalen, daß er nicht zuletzt noch wiederum naiv und romantisch — als bürgerlich-radikaler Intellektueller sozusagen — Parteigenosse einer demokratischen Volksbewegung wurde, die voller ungelöster Widersprüche steckte und die schon dem im folgenden Jahrhundert dann offenzutage tretenden Dilemma entgegenging. Kurz, Lukács wirft Fontane paradoxerweise vor, nicht zum drittenmal den Fehler begangen zu haben, den Lukács selbst die beiden ersten Male so hellichtig diagnostiziert hat.

Lukács scheint bei dieser Gelegenheit zu vergessen, daß die Ebene der epischen Schreibweise ausschließlich die der Wirklichkeit ist. Daß Fontane in seinen so oft zitierten Briefen und in anderen nicht poetischen Schriften enthusiastisch seine ganze Sympathie für den vierten Stand bekundet, für die sozialen Kräfte, denen, wie er sagt, die Zukunft gehört, daß außerdem in diesen Schriften die Verurteilung der alten Aristokratie Preußens und der Politik Bismarcks viel ausdrücklicher und entschiedener ausfällt als in seinen Romanen, all das ist nicht bedingt durch eine beklagenswerte Trennung zwischen privater und öffentlicher Kommunikationsebene, durch Opportunismus, durch einen senil skeptischen und resignierten Individualismus, sondern vielmehr durch die Tatsache, daß Fontane zu unserem Glück die Ebene des sozio-politischen Ideals sehr wohl von der der künstlerischen Darstellung zu unterscheiden wußte. Andernfalls hätte er das anmaßende und künstlerisch sterile Werk so mancher mit dem Sozialismus liebäugelnden Naturalisten wiederholt, die in diesen Jahren das literarische Leben beherrschten, aber nach einer kurzen, im Grunde unoriginellen Schaffensperiode widersprüchlichsten Mystizismen anheimfielen. Der alte, lebensvolle und weise Fontane begleitete ihr hoffnungsfreudiges Schaffen mit ungeteilter Sympathie und lobte ihre bedeutendsten Protagonisten, von Arno Holz bis Gerhart Hauptmann, aber er hütete sich

wohl davor, ihrem Beispiel zu folgen. Die beiden unterschiedlichen Wege, die damals die jungen Brüder Mann einzuschlagen im Begriff waren, spiegeln auf ihre Art diese unterschiedlichen Verhaltensweisen wider.

Irrungen, Wirrungen (ein sehr wirksamer Titel im Original, doch schwer zu übersetzen) stellt den Höhepunkt dessen dar, was zu recht als das Tryptichon der achtziger Jahre bezeichnet worden ist. Der Roman, der in der „Vossischen“ vorabgedruckt wurde und dann als Buch zu Beginn des Jahres 1888 erschien, nimmt eine Mittelstellung zwischen *Cécile* (1887) und *Stine* (1890) ein. Alle drei Romane entwerfen eine Situation der Mesalliance, sind auf die für jene Zeit emblematische Figur der Maitresse, der Dame des „Demi-monde“, ausgerichtet. Nicht zufällig sind die Ausdrücke französisch: dieses Sittenphänomen entfaltete im zweiten Empire seine größte historisch-soziale Bedeutung. Vieles ging dann vom zweiten Empire auf das zweite Reich über, das aus dessen Asche entstand. Aber in dem ernsteren Deutschland, auf protestantischem Boden, verlor das Thema seine geniale Frivolität, die Pariser Leichtlebigkeit, und wurde allgemein als dramatischer oder elegischer Stoff behandelt. *Cécile* ist in ihrer Jugendzeit die offizielle Geliebte eines alten Prinzen gewesen, und nach seinem Tod die seines Neffen. Ein Oberst, Angehöriger des niederen Adels, der zwanzig Jahre älter ist als sie, heiratet sie und macht sie so gesellschaftsfähig. Doch die Vergangenheit rächt sich. Bei zwei Gelegenheiten glaubt sich der Ehemann von einer Anspielung provoziert, schlägt sich im Duell und tötet jeweils seinen Gegner. Dem zweiten der beiden fühlt sich *Cécile* eng verbunden, obwohl sie ihrem Gatten treu bleibt; von dem neuen Schaden, den ihr vergangener Status auf sie wirft, übermannt, nimmt sich *Cécile* das Leben.

In *Stine* dagegen ist es der Vertreter der anderen Partei, der sich umbringt. Ein junger Graf entdeckt in seiner Geliebten aus einfachen Verhältnissen so viele menschliche Qualitäten und eine so starke erwiderte Liebe, daß er beschließt, sie zu heiraten. Die Familie, die ganze Gesellschaft widersetzt sich; und schließlich lehnt *Stine* selbst die Ehe ab, was den Selbstmord des Aristokraten zur Folge hat. In beiden Fällen also wird ein soziales Vorurteil zur Tragödie. Die Protagonisten der beiden Romane lehnen die Konventionen ab, ihr Protest ist eine Anklage, weist mit nachdrücklichem Pathos auf die Notwendigkeit, die Sitte zu ändern, das Klassenvorurteil zu brechen.

Nicht so in *Irrungen, Wirrungen*. Und doch erscheint die Haltung der Protagonisten in diesem Roman menschlich desto überzeugender und glaubhafter, was sich auch im Gewinn an poetischer Qualität bestätigt. Warum? Ist Fontane vielleicht ein Reaktionär oder, wie Lukács meint, ein resignierter Skeptiker? Ich würde weder das eine noch das andere sagen. Auch die Briefe legen ein klares Zeugnis dafür ab. Er ist einfach ein großer Realist. Die Lösung, die er in *Irrungen, Wirrungen* für diese typische Situation anbietet, entspricht den konkreten Umweltbedingungen viel mehr als der grausame Schluß in den beiden vergleichbaren Romanen. Und daher hat die Geschichte von Lene und Botho ihre ungleich stärkere Kraft des Protestes. Eine erschreckende Wirkung übt auf den Leser ihre

Hinnahme von anachronistischer Ungerechtigkeit aus, die Tatsache, daß diese Annahme sich geradezu in einen minderen Grad der Zufriedenheit pervertieren vermag.

Bei Erscheinen von *Irrungen, Wirrungen* warf einer der engagiertesten Kritiker der Zeit, Maximilian Harden – er wurde dann mit seiner Zeitschrift „Die Zukunft“ zum kritischen Gewissen des Wilhelminischen Zeitalters – Fontane vor, ein Konservativer zu sein, und er wünschte sich, daß Fontane später die Kraft finden möge, die in seinen Romanen gestalteten Opfer des Vorurteils zu einem mutigen Nein finden zu lassen. Aber diese Möglichkeit hat sich zum Glück nicht verwirklicht. Man stelle sich Effi Briest als Rebellin vor oder Lene als Selbstmörderin, und man frage sich, ob das nicht die Zerstörung des trauervollen, durchdringenden Zaubers bedeuten würde, den diese beiden Bücher ausstrahlen. Fontane hat instinktiv ein grundlegendes Gesetz der zeitgenössischen preußischen Gesellschaft begriffen, ein Gesetz, das tief in der Geschichte dieses Landes verwurzelt ist. Er konnte es intuitiv erfassen, weil er unter anderem eine profunde Kenntnis des großen Jahrhunderts besaß, in dem Preußen entstand und zur Macht aufstieg: vom Großen Kurfürsten bis zum Tod Friedrichs II.; er wußte, daß dieser Aufstieg auf einem widersprüchlichen Prinzip – man könnte es als „statische Aufklärung“ bezeichnen – basierte. Mit anderen Worten ist das friderizianische Deutschland und dann das Reich Bismarcks, das in mancher Hinsicht seine Nachfolge angetreten hat, ein Land, das jeden möglichen Fortschritt akzeptieren kann, unter der Bedingung, daß er stückweise und innerhalb der starren Strukturen der bestehenden Klassen durchgeführt wird. So verschafft Friedrich II., tolerant und fanatisch, dem von einem Adligen unterdrückten Müller sein Recht, doch er verhindert jede Aufweichung der sozialen Rangordnung. Und so setzt der letzte Hohenzollern die modernsten Reformen, zum Beispiel in der Sozialversicherung, durch, während er gleichzeitig ein freies Wechselspiel im parlamentarischen und politischen Leben weitgehend unterdrückt. In keinem anderen europäischen Land war die korporative Abkapselung der herrschenden Schichten so stark, in keinem anderen Land wurde die kraftvolle Dynamik innerhalb einzelner Gruppen so sehr von starren Barrieren behindert. Diese spezifische Eigenschaft – das Nebeneinander beharrender und fortschrittlicher Elemente – verleiht dem Preußen Fontanes zum Jahrhundertende eine unübertreffliche historische Plastizität, die er in dem Freskenzyklus seiner späten Romane gestaltete. Dieser – wiewohl schon zum Tode verurteilten – unleugbar grausamen Wirklichkeit wollte der Schriftsteller nicht mit offener Polemik begegnen, er beabsichtigte vielmehr, ihr etwas Wirksameres entgegenzuhalten: seine wahrheitsgemäße Darstellung, die objektive, zuweilen auch mitleidvolle Empfindung von einer Realität, die ihrem Ende entgegengeht, aber noch präsent ist, die die Bühne der Welt noch beherrscht, während sie sich anschickt, von ihr abzutreten. Wenn man sich Botho und Lene vor Augen hält, so denkt man an das, was sein sollte, eben weil man fühlt, daß es damals – und nur für kurze Zeit noch – nur so sein konnte.

Schon in den ersten Zeilen des Romans, da, wo von dem stillen Gemüsegarten erzählt wird, der sich einst zwischen Kurfürstendamm und Kur-

fürstenstraße, mitten im Herzen Berlins, erstreckte, fügen sich die Ereignisse der einfachen Handlung in einen Plan, über dem wir den klaren, nachsichtig umfassenden Blick eines unparteiischen Erzählers ruhen fühlen. In den letzten Kapiteln gewinnen jenes Licht der Dämmerung, das morgendliche Zwitschern der Schwalben in einem zeitlosen Frühling, und insbesondere die gelassene Unterhaltung zwischen Botho und Käthe, als nunmehr alle Gegebenheiten ihrer Existenz sich in einer unwiderruflichen Ordnung zusammengefügt haben, für die Leser den Zauber von Ereignissen, die genau in dem Moment aufgefangen und wiedergeben werden, in dem sie in die Vergangenheit versinken, gerade so, als verharren sie für einen Augenblick in ihrem abgleitenden Flug – noch beschreibbar in ihren unbedeutenden Einzelheiten und doch schon unwiederbringlich wie eine längst vergangene geologische Formation. In den individuellen Schicksalen spiegelt sich der Untergang des alten Preußen, das sich noch steif aufrecht hält und doch schon abgestorben ist, mit allem, was es an Schlechtem und Gutem besaß. Dem alten Fontane geht es nicht mehr darum zu verurteilen, sondern um das unnachsichtige epische Empfinden dieses Todes, ein Gefühl jenseits von Nostalgie und Ressentiment. *Unwiederbringlich* lautet der lapidare Titel eines seiner letzten Romane, es ist das Schlüsselwort für Fontanes ganzes Werk.

Anmerkung

- 1 Theodor Fontane: *Errore e passione. Prefazione e note di Giuseppe Bevilacqua. Traduzione di Ervino Pocar.* – Milano: Rizzoli Editore 1982 (207 S.).

Derek Bowman (Edinburgh)

„Unser Herz hat Platz für allerlei Widersprüche.“ Aspekte von Liebe und sexueller Gier in Fontanes Roman „Irrungen, Wirrungen“.¹

„Wer hat jetzt Lust und Fähigkeit, auf die hundert und, ich kann dreist sagen, auf die tausend Finessen zu achten, die ich dieser von mir besonders geliebten Arbeit mit auf den Lebensweg gegeben habe.“²

Normalerweise spricht der bescheidene Fontane nicht so zuversichtlich von seinen „Novellen“, wie er seine Geschichten gewöhnlich nannte, aber von einer besonderen Vorliebe für „Irrungen, Wirrungen“ ermutigt, lenkt er selbst unsere Aufmerksamkeit auf die unzähligen Feinheiten dieser schönen Schöpfung seiner reifen Jahre. Dieser Aufsatz versucht, einer Anzahl Andeutungen, Bilder und Symbole nachzuspüren, die sich das ganze Werk hindurch verzweigen und einander auf subtiler Weise beleben, besonders im Hinblick auf eines der wichtigsten menschlichen Themen, Liebe und sexuelle Gier.

Liebe ist:

„that state of feeling with regard to a person which arises from recognition of attractive qualities, from sympathy, or from natural ties, and manifests itself in warm affection and attachment.“³

Natürlich manifestiert sich ein solches Gefühl kräftig im sexuellen Bereich: Botho und Lene sind beide Liebhaber im vollsten Sinne des Worts, wobei Fontane mit charakteristisch unmoderner künstlerischer Diskretion den Vollzug ihrer Liebe zwischen Kapitel Zwölf und Dreizehn andeutet:

„Und sie schmiegte sich an ihn und blickte, während sie die Augen schloß, mit einem Ausdruck höchsten Glückes zu ihm auf.

— — —

Beide waren früh auf.“⁴

Ein solches vollkommenes, wenn auch hier flüchtiges Glück ist das Element und das Ziel der Liebe — und doch befindet sich hier das erste Paradox dieses „sehr diffizilen, sehr intrikaten“⁵ und so treffend betitelten Romans, „Irrungen, Wirrungen“, d. h. „Verwicklungen“ oder „Irrtümer“. Gerade weil Lene, die Heldin, so ernst und ehrlich ist, fähig sich dem Leid zu stellen und es zu akzeptieren, das, wie schwer es auch sei, zum Leben gehört, kann sie so klar sehen, so tief fühlen und so wahrhaft lieben. Hierin ist sie mit dem traurig sinnierenden Mädchen wesensverwandt, das, indem sie Lene im Garten zusammenfallen sieht, „eine ernste Vorstellung von dem Leid des Lebens“⁶ zu haben scheint. Lene, die einfache Näherin, besitzt eine Freiheit und einen Adel, Eigenschaften, die Käthe Sellenthin oder Baron von Osten oder der Baronin von Rienäcker oder sogar Frau Dörr, geschweige denn den Offizieren und ihren Mätressen fremd sind; Lene stellt nie übermäßige Ansprüche. „Des armen bißchen Lebens“⁷ bewußt, das uns zuteil wird, akzeptiert sie Vergänglichkeit, menschliche Schwäche und damit verbunden, das Bedürfnis des Selbstopfers: Sie hat gelernt, sich zu gedulden. Frau Nimptsch ähnelt ihr darin: Als die Liebesaffäre ihrer Pflgetochter in die Brüche geht, bemerkt sie einfach: „daß es so gut sei“.⁸ Lenes Liebe zu Botho kann also von der liebevollen und zärtlichen Rücksicht, der Aufmerksamkeit, nicht getrennt werden, die sie allen Gegenständen und allen Pflichten, wie trivial sie auch seien, und allen Menschen um sie, besonders Frau Nimptsch, ihrer alten Pflegemutter, entgegenbringt. Als letztere im Sterben liegt:

„saß Lene neben ihr, ihre Hand haltend, und als sie sah, daß der Blick der Alten immer in derselben Richtung ging, sagte sie: ‚Soll ich ein Feuer machen, Mutter?‘“⁹

Es ist diese alltägliche, häusliche Atmosphäre, die der verwirrte Offizier, Botho, ja der Autor selbst, so anziehend findet, daß er erklärt:

„Ich behandle das Kleine mit derselben Liebe wie das Große, weil ich den Unterschied zwischen klein und groß nicht recht gelten laße.“¹⁰

Herz und Hand, die Verbindung von wahrem Gefühl und von der Arbeit, die Schaffung einer rechten Ordnung, einer Ordnung, die irgendwie über

die Zeit hinausgeht, veranschaulicht in Lenes Bügeln oder im Geschirrscheuern des Mädchens zu Hankels Ablage, das Lene so gespannt betrachtet – diese Symbole, Begriffe und deren Varianten spielen eine große Rolle im Roman: Begierde aber, wenn sie nicht geregelt wird, artet zu „Lust“ aus, d. h. „violent or irregular desire“¹¹: Sie ist dann unmäßig.

Wie werden uns also Liebe und Gier an Ort und Stelle von Fontane gezeigt, einem Autor, dem solch ein „lokales sich Einleben furchtbar viel bedeutet“?¹² Bezeichnenderweise überlegte er eine Zeitlang, ob er „Irrungen, Wirrungen“ eine „Berliner Alltagsgeschichte“¹³ betiteln sollte. Zunächst werden Liebe und Gier im Roman enthüllt als Teile einer ganzen Serie von Kontrasten: Ordnung/Unordnung; die unteren/die oberen Schichten; klein/groß; einfach/forsch; Natur/Kultur; Ehrlichkeit/Allüren; Poesie/Prosa; Arbeit/Muße; Selbstlosigkeit/Egoismus; Glück/Traurigkeit; Überwindung der Zeit/Besessenheit von der Zeit; Wirklichkeit/Illusion.¹⁴ Diese Kontraste können aber, je nach den Umständen oder je nachdem, welcher Protagonist spricht, handelt oder sieht, ineinander übergehen, sich verschieben oder sich plötzlich verwandeln. Der Hauptgedanke des Romans tritt völlig klar heraus, aber um ihn zu begreifen, muß der Leser seine Phantasie beständig spielen lassen: Nichts wird vom Autor künstlich vereinfacht, keine Lösung ist zu schnell bei der Hand, nichts steht endgültig fest. Anscheinend ungezwungen, ist der Roman erstaunlich fest organisiert, daher Fontanes Tadel an Tobias Smolletts „Roderick Random“:

„Alles ist grenzenlos gemein oder grenzenlos keusch und rein, und das eine ist geradeso langweilig wie das andre.“¹⁵

„Und als sie sah ...“¹⁶ – wie Lene an einer andren Stelle sagt, macht die Liebe sie nicht blind, sondern klarsichtig. Das Sehen spielt eine große Rolle im Roman: Einige der Charaktere sehen die Dinge beständig klar, andre selten, andre sind blind oder täuschen sich – und doch steckt für den Leser mehr dahinter, als man auf den ersten Blick meint. Man nehme zum Beispiel Lenes Nachbarin, die geschäftige, lebendige, freundliche Frau Dörr: Sie hatte zu ihrer Zeit auch einen Aristokraten als Liebhaber, dem sie auf preussische Art ihren Dienst getreulich und ehrlich erwiesen hat, um später pflichtgemäß einen ältlichen, aber lüsternen Gärtner zu heiraten. Sie legt Lene nah, wie wichtig es sei, in einem solchen Liebesverhältnis wie dem ihrigen, sich nur keine falschen Hoffnungen zu machen:

„Un schlimm is eigentlich man bloß das Einbilden.“¹⁷

Das ist eine ausgesprochen vernünftige Bemerkung von Frau Dörr, und doch ist sie eitel und, noch dazu, neugierig auf die beiden jungen Liebhaber, die sie gern auf ihren Ausflügen begleitet, wobei sie, von deren Affäre indirekt erregt, beständig versteckte sexuelle Anspielungen macht. Auf dem Spaziergang, den die drei nach Wilmersdorf machen, benützt Fontane geschickt die äußere Landschaft, um innere Haltungen zu symbolisieren.

Zunächst deutet Frau Dörr einen geflügelten, im Schutt einer Bildhauerwerkstatt liegenden Engelskopf als Amor, dann, als sie die flockenartigen, über die Wiese hin ausgestreuten Pappelweidekätzchen erblickt, erzählt sie, wie die einfachen Leute sie benützen, um Matratzen zu füllen, wobei sie näher ausführt, wie sie selbst „so mehr fürs Feste“ sei, „für Pferdehaar

und Sprungfedern, und wenn es denn so wuppt...“¹⁸ Lene muß schnell das Gesprächsthema ändern. Unverdrossen kommentiert Frau Dörr die Frösche in der Nähe und bemerkt:

„Und woher kommt es? Weil hier alles Sumpf is und bloß so gut, als ob es Wiese wäre.“¹⁹

Dies verbildlicht, wie sie mit ihrer etwas groben Mentalität menschliche Sexualität betrachtet.

„Sieh doch den Tümpel an“, fährt sie fort, „wo der Storch steht und guckt gerade hierher. Na, nach mir sieht er nich.“ Sie ist davon nicht mehr betroffen. „Da könnt er lange sehn. Und is auch recht gut so.“²⁰ Wie sehr die Äußerungen der Personen sie charakterisieren! Ihre letzte Behauptung scheint der Lebensbejahung der Frau Nimptsch, „Das es so gut sei“, ähnlich, widerlegt es jedoch gleichzeitig mit ihren sexuellen Anspielungen. Lene ist wieder verlegen. Sie sagt, sie müsse bald zurückkehren, aber Frau Dörr lacht nur,

„Nun erst recht nich, Lene; du wirst dich doch nich graulen und noch dazu vor so was. Adebar, du guter, bring mir...“²¹

Das sei eines ihrer Lieblingsthemen, so unterrichtet uns der Erzähler; aber Frau Dörr ist hierin kein Außenseiter. Es ist auch ein Lieblingsthema der christlichen Kultur des Abendlandes. Seit Jahrhunderten betrachtet man die ganze Landschaft der Liebe, als ob sie wirklich ein Sumpf wäre, der, durchnäßt, schmutzig, den Liebhaber zu seinem Untergang hinuntersaugen kann. Ein solcher Sumpf kann wie eine schöne, feste, gesunde, blumenreiche Wiese aussehen, aber das ist alles nur Täuschung. Ebenso verweilt Frau Dörr an jenem glücklichen Abend bei Frau Nimptsch, als die Gesellschaft Knallbonbons zog, bei der Braut, die sich immerzu in den Finger stach, „lutschte und lutschte, wie wenn es wunder was wäre.“²² In einem aufschlußreichen Brief vom 6ten Dezember 1894 an Paula und Paul Schlenther schreibt Fontane:

„Wenn es einen Menschen gibt, der für Frauen schwärmt und sie beinah doppelt liebt, wenn er ihren Schwächen und Verirrungen, [man beachte den Ausdruck! D. B.] dem ganzen Zauber des Evatums, bis zum infernal Angeflogenen hin, begegnet, so bin ich es.“²³

Es ist fast, als ob Frau Dörr für das Liebespaar Anstandsdame und Kupplerin zugleich wäre, ja vielleicht ihr „Es“ (um ein Freudsches Wort zu benutzen). Botho drückt es so aus:

„Frau Dörr muß immer dabei sein. Ohne Frau Dörr geht es nicht.“²⁴

Lene mit ihrem zarten Gefühl, ihrer „feinen Sinnlichkeit“²⁵, hat aber einen starken, sogar strengen Sinn für Pflicht, Recht und Ehrlichkeit, mit einem Wort, für Ordnung. Hierin gleicht sie ihrem zukünftigen Gatten, Gideon Franke, einem Mann von festen Grundsätzen, aber im Gegensatz zu ihm umgibt sie eine poetische Aura, die natürliche Stimmung, die in der Gärtnerei herrscht:

„Drinne im Garten war alles Duft und Frische.“²⁶

Auf geheimnisvolle Weise ist sie vielleicht eine Prinzessin von Geburt; von großer Statur ist sie zugleich „eine kleine Demokratin“; sie hatte ein

Liebesverhältnis mit einem gewissen Kuhlwein, das sie Gideon Franke auch zu ihrem eigenen Schaden enthüllen muß, wobei sie gleichzeitig ihr Verhältnis mit Botho enthüllt. Das führt Gideons beide Teile belehrendes Gespräch mit Botho herbei. Fontane hat die Gewohnheit, solche oft paradoxen Andeutungen, Schlüssel und geheimen Triebfedern überallhin zu streuen.

Bis Lene nach Hankels Ablage fährt, wo sie sich Botho hingibt, hat sie unseren Respekt und unsre Zuneigung gewonnen. Trotzdem wird sie dort von sexuellen Anspielungen und abfälligen Bemerkungen umgeben, und, als Bothos Offizierskameraden und ihre Mätressen ankommen, wird sie der Vulgarität, Falschheit und, was noch schlimmer ist, Böswilligkeit ausgesetzt. Keine Idylle ist in diesem Leben von Dauer; man kann der menschlichen Gesellschaft nie lange entgehen. Wurde doch dieser feinfühligste Roman, als er zuerst erschien, als eine pure „Hurengeschichte“ verpönt.²⁷

An dem Abend, als sie und Botho ankommen, fühlt sie sich schwindlig und muß zu ihrem Zimmer hinaufgehen, wo ihr die Frau des Wirts, die sie für schwanger hält, Melissentee empfiehlt. Sie betrachtet die Bilder an der Wand. Eines, eine Lithographie, heißt „Si jeunesse savait“, ein Bild, das sie sich entsinnt in der Dörrschen Wohnung gesehen zu haben. Sie ist von dessen verzerrender Lüsterheit so verstimmt, daß sie das Fenster öffnen muß, um die Nachtluft, ja um die Natur, ihr Element, einzulassen.

Früher, als die beiden Liebhaber über eine Wiese (wieder eine Wiese!) gingen, wollte Botho ein Sträußchen für Lene pflücken, aber er meinte, daß keine Blumen zu finden seien. Sie widerspricht ihm sogleich:

„Es stehen hier mehr als in Dörrs Garten; man muß nur ein Auge dafür haben.“²⁸

Ihre großzügige Liebe ermöglicht es ihr, sie zu sehen. Als Botho sie dann pflückt, bringt er ihre Namen durcheinander, obwohl er zwischen „Bukett“ und „Salat“²⁹ unterscheidet — etwas, was die Mätressen wegen ihrer Käuflichkeit nicht machen können. Bezeichnenderweise wird später im Roman die unnatürliche Käthe — Käthe „die Puppe“ — auf dem Rücksitz ihrer Droschke „ein Riesenbukett“³⁰, das immer wieder herunterzufallen droht, mit ihrem Sonnenschirm festhalten.

Fontane hebt die tiefere Bedeutung der Namen verschiedener Blumen hervor, die Lene erkennt. Alle sind Embleme. Nach „Ehrenpreis“ (d. h. Opferung der Ehre) — „Die wirst du doch wohl gelten lassen?“³¹ bemerkt Lene zu Botho — ist die nächstgepflückte Blume „Teufels-Abbiß“, was die spöttische Bemerkung gegen Botho hervorruft, „und eigens für dich gewachsen“.³² Diese leise und unheimliche Andeutung der Sünde wird später in einer scheinbar zufälligen freundlichen Bemerkung von Botho an den Wirt wieder aufgenommen, als jener der Hoffnung Ausdruck verleiht, daß ein Spreedampfer voller Feriengäste nicht ankommen, und die paradiesische Ruhe verderben werde, die die Liebhaber genießen:

„Das wäre dann freilich die Vertreibung aus dem Paradiese. Sie lächeln und denken: ‚Wer weiß? und vielleicht hab ich mit meinen Worten den Teufel schon an die Wand gemalt.‘“³³

Etwas von dem schmerzenden Nachtrauern, von der ergreifenden Wehmut des Romans rührt vom Nachhall des Sündenfalls her, diesem Verlust, den jeder wohl einmal in seinem Leben erlebt. Die Liebhaber, als Samen Adams, der Verfall und Tod in die Welt eingeführt haben soll, müssen nun, da die Reihe auch an sie gekommen ist, die Zerstörung ihres Glücks erleiden. Oder kann die Liebe trotz allem über den Tod siegen?

Lene fährt fort, ein paar gelbe Immortellen, „ewige Blumen“, zu pflücken. Nun sind diese gerade die Blumen, von denen Botho, der das Verlangen der Frau Nimptsch danach gut kennt, treu versprach, er würde einen Kranz davon eines Tages an das Kreuz auf ihrem Grab hängen, und er hält sein Wort. Als er erfährt, daß Frau Nimptsch gestorben ist, fährt er trotz der siedendheißen Sonnenhitze zum Jacobifriedhof in den armen Vorort, wo sie begraben ist. Auf dem Weg bietet man ihm in einer Gärtnerei rote, weiße oder gelbe an, und er wählt die gelben. Er ist treu bis ins Mark, ins Herz, nicht bloß der betrügerische Gaston in dem *Mann in der eisernen Maske*, den Lene als Kind so abstoßend fand. Treue wird als der bessere Teil der Liebe gesehen: sie bleibt.³⁴ Als Botho ankommt, findet er einen Immortellenkranz schon an einem Eisenständchen (merke wohl: „Eisen“!) hängen:

„Ah, Lene ... immer dieselbe ... Ich komme zu spät.“³⁵

Lene macht ihr Sträußchen. Um es zu binden, reißt sie auf Bothos Bitten ein Haar von ihrem Kopf; sie macht es unwillig, weil, wie sie sagt,

„Haar bindet.“ Und wenn ich es um den Strauß binde, so bist du mitgebunden.“³⁶

— auf Ewig. Botho wirft Lene Aberglauben vor — Frau Dörr solle sie angesteckt haben — aber Lene verneint mit Nachdruck und schreibt den Glauben der alten Frau Nimptsch zu, die in gewisser Hinsicht die Gestalt mit der größten Autorität im Roman ist.

Viel später, als Botho Lene hat verlassen müssen und Käthe, die „little silly“, aus gesellschaftlichen und finanziellen Gründen geheiratet hat und, so denkt er, entschlossen ist, mit der Vergangenheit zu brechen, nimmt er die alten Briefe von Lene, jene Liebesbriefe, die Käthe so lächerlich findet, wirft sie ins Feuer und danach, von abergläubischer Angst ergriffen, schließlich auch jenes Sträußchen mit dem Haarfädchen herum:

„Ein Aufflackern noch und nun war alles vorbei, verglommen.“³⁷

Und doch ist er immer noch gebunden wie vorher, denn „anspruchsvoll“³⁸ wie er ist: Er will nicht frei sein.

Es liegt an diesem sparsamen Kräfteaufwand, am empfindlichen Einflechten von unzähligen vielsagenden Einfällen, daß der Roman trotz seiner Kürze jene Eindringlichkeit besitzt, die ihm so eigen ist:

„Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit.“³⁹

Ein kurzes Beispiel für die Kraft eines ganzen, in einem Bild dargestellten Gefühlskonglomerats gibt ein anderes fontanisches Werk, *L'Adultera*, ein Roman, worin der Autor sich, sozusagen, zu seinem späteren Meisterwerk

Irrungen, Wirrungen vortastet. Als die ehebrecherische Melanie schließlich ihren reichen Mann, van der Straaten, wegen ihres Liebhabers, Rubehn, verläßt, wird Melanie von einer Freundin, einer gewissen Tante Riekchen, einer verkrüppelten Aristokratin, besucht, die sie auf die verheerende Wirkung hinweist, die dieser Schritt für ihre Familie, besonders ihre beiden Töchter, gehabt habe. Nach all diesen Rügen sehen wir, wie die kleine aufrechte Figur sich weigert, ihren Mantel anzuziehen, hinausstolziert, die Treppe hinunterstapft, um erst dann ihre kleinen Arme mit etwas Mühe in ihre Ärmel hineinzustecken. Indem die Gestalten (wie bei diesem Beispiel) ihre Gefühle durch Handlungen ausdrücken, laden sie gewissermaßen ihre Umgebung damit auf und rühren somit den Leser. „Vieles ist erlaubt“, rät Botho Rexin, seinem Offizierskameraden, während die beiden in der Nähe des preußischen Militärschießstandes einen Weg entlangtraben und letzterer sich an den Älteren und Vorgesetzten wegen einer ähnlichen Herzensangelegenheit um Rat wendet — einer der vielen ironischen Kontrapunkte des Romans — „nur nicht das, was die Seele trifft, nur nicht Herzen hineinziehen und wenn's auch bloß das eigne wäre.“⁴⁰ Betrug gehört nicht zur Liebe, Selbstbetrug erst recht nicht.

— Auch nicht zum Schreiben. In einem Brief an seine Frau vom 7ten August 1882 zitiert Fontane billigend Goethes Diktum:

„Die Produktion eines anständigen Dichters und Schriftstellers entspricht allemal dem Maaß seiner *Erkenntnis*“,⁴¹

und schreibt weiter, daß es die Kritik ist, die diese Einsicht richtig klärt, ja strafft; der Vorgang heißt, um wieder ein goethisches Wort zu benützen, „das Gewährwerden der Erfahrung“.⁴² Man kann diesen Vorgang auch anders beschreiben: Fontane sagt selbst, er verfasse seine Romane „wie mit einem Psychographen (die grenzenlose Dufftelei kommt erst nachher)“.⁴³ Diese Tüftelei, das Einfügen dieser genauestens organisierten Einzelheiten wird dann oft durch das personifizierende, relativierende Medium des Dialogs oder des Monologs heraufbeschworen, das ihnen etwas noch Schillernderes, Ambivalenteres, ja Menschliches gibt. Der Roman ist voll von scharfem, aber auch mitleidigem Gefühl für menschliche Beschränkung, wie, um ein weiteres Beispiel zu geben, Fontanes Skizze des übereifrig kuppelnden, sein Territorium verteidigenden Barons von Osten zeigt, der sich das Diktum aneignet:

„Nur der Reine darf alles.“⁴⁴

„Ja, es gibt solche rätselhaften Kräfte, solche Sympathien aus Himmel oder Hölle, und nun bin ich gebunden“,⁴⁵ bemerkt Botho, als er versucht, seine Beziehung zu Lene abzurechnen.

Lenes Verzicht auf Botho hat auch bei ihr eine Narbe hinterlassen. Nachdem sie auf einer Straße in ihrem Stadtviertel das neuvermählte Paar, Käthe und Botho, sich lachend zanken sieht, wobei sich die beiden eifrig bemühen, den äußeren Schein zu wahren, fällt sie in Ohnmacht und muß leidend an jenem von Fontane oft geschilderten „Knacks“⁴⁶ ins Bett gebracht werden. Sie erholt sich wieder, nur muß Frau Dörr jetzt merken, daß sich das Haar ihrer lieben Lene verändert hat; „Mutter Nimptsch hatte kein Auge dafür oder machte nicht viel davon.“ Natürlich Frau Dörr — wer

sonst auch? — mit ihrer Eitelkeit, mit ihren stolzen, begehrenden Augen, stolz auf ihr Haar, das sie in einem echten Dutt trägt, der dem von Käthe ähnelt, auf welchen sich der ehemalige blonde „Backfisch“, das „reizende Geschöpf“⁴⁷ immer viel zugute tat. „Jott, Lene,“ sagt sie, „Un grade links. Aber natürlich ... da sitzt es ja ... links muß es ja sein.“⁴⁸

Eine weiße Strähne zieht sich jetzt auf der Seite des Herzens, dessen Gefühle so sehr von Balafrés Mätresse, Isabeau, verachtet werden, die auf dem grellen Morgenspaziergang der Desillusion zu Hankels Ablage Lene so herablassend behandelt. Es ist lange her, so scheint es jetzt, daß Lene an jenem glücklichen Abend, den Bothe zusammen mit der kleinen Gesellschaft bei Frau Nimptsch verbrachte, Kaffee für die Damen und Apfelwein für den Herrn Baron hereintrug. Er bestand damals darauf, sie solle das Getränk nicht so feierlich präsentieren, als ob er im Klub wäre, sondern es ihm aus der Hand bringen, da würde es ja am besten schmecken: Herz und Hand gehören zusammen:

„Und nun gib mir deine Patsche, daß ich sie streicheln kann. Nein, nein, die Linke, die kommt von Herzen,“⁴⁹

jenem Herzen, dem Zentrum, aus dem Lene lebt, leidet und liebt, während Käthe vor ihrem sie bewundernden „cercle intime“ oder ihrem Mann von den Tugenden eines unschuldigen Herzens plappert. Diese und ähnliche physische Bekundungen von Gefühl bilden Leitmotive, rote Bedeutungsfäden sozusagen, bald ironisiert, bald tiefernt, bald mit einer fast magischen Kraft ausgestattet, die weitergeführt werden, sich verwirren, sich entwirren durch den gesamten Roman hindurch. Später, im *Stechlin*, sollte Fontane auf andere Weise durch das Bild des Sees den großen Zusammenhang der Dinge andeuten. Alle diese Elemente sind wie „aperçus“, die laut Goethe Glieder einer großen produktiv aufsteigenden Kette sind.⁵⁰ Man nehme etwa das Lied, das zuerst als „Denkst du daran ... ich danke dir mein Leben“ auftaucht, dann wieder (mit Pathos geladen) in einer völlig anderen Umgebung und mit der durchdringenden Mahnung verbunden „doch *du* Soldat, Soldat denkst *du* daran?“⁵¹ zum Vorschein kommt. Oder man nehme die Gefühlsschnittwunden — „Glück und Glas“⁵² — die das zerbrochene Glas auf dem von Botho gesehenen Lastwagen dem Beobachter versetzen, oder die rührenden Variationen auf die Worte „Ah, die Lene“,⁵³ oder die Tiere (wie Bollmanns Hahn, Sultan den Hund, die Fliege und den Bothos Pferd aufschreckenden Hasen), die obwohl wirklich tierisch, gleichwohl voller menschlicher Bedeutung sind. Das immer wieder vorkommende Sich-Verändern des Lichts spielt eine ähnliche, symbolische Rolle. Alles wird mit hoher Kunst moduliert, variiert, konzentriert und verschmolzen. Alles wirkt zusammen, um „jene Gefühlsintensität, die die verklärende Aufgabe der Kunst ist“,⁵⁴ zu schaffen. Fontane legt in einer Daudet-Kritik vom 21ten Juli 1889 bezeichnenderweise die Hauptbetonung auf Übergänge, in denen die eigentliche Kunst des Stils besteht.⁵⁵ Die Handlung an und für sich ist nicht so wichtig, denn bei *Irrungen, Wirrungen* zeigt er auf eine entwaffnende Weise, daß, was scheinbar Nebensachen sind, Hauptsachen (oder umgekehrt) sein können. Fontane, der sich „kolossal empirisch und ganz unphilosophisch“⁵⁶ nennt, schenkt bei seiner litera-

rischen Aufgabe, die Wirklichkeit zu erklären, seine Aufmerksamkeit vor allem immer wieder der ergreifenden Sprache, die die Dinge und die Menschen sprechen: „aus allem saug' ich meinen Honig.“⁵⁷

„Soll ich ein Feuer machen, Mutter?“ fragte Lene, während Bothos piekfeine neue Wohnung einen äußerst eleganten Kaminschirm hat. Dieser ist mit einer Nachbildung einer pompejanischen Wandfigur geziert, die Minerva darstellt. Botho hat den Schirm schon hundertmal gesehen, ohne zu merken, was es war. Nachdem er erfolglos Lene aus seinem Gedächtnis zu verbannen versucht, indem er ihre Briefe und das verhängnisvolle Blumensträußchen verbrennt, erfaßt er erst jetzt, was der Schirm eigentlich bedeutet: Er bemerkt:

„Minerva mit Schild und Speer. Aber Speer bei Fuß.
Vielleicht bedeutet es Ruhe . . . Wär es so.“⁵⁸

Man erinnert sich an Lenes Worte, „Auge und Liebe gehören immer zusammen“,⁵⁹ und auch an die Tatsache, daß Minerva, die italienische Göttin des Handwerks, auch als römische Göttin der Weisheit mit der kriegerischen griechischen Göttin, Pallas Athene identifiziert, und mit deren Attributen dargestellt wurde. Das Kaminschirmbild, das gerade hier symbolische Bedeutung gewinnt, ist ein weiteres Beispiel für Fontanes subtile Kunst.

Bilder, wie Hogarths Gemälde- oder Stichreihen (z. B. „Mariage à la Mode“, „The Rake's Progress“ oder „Industry and Idleness“) müssen „gelesen“ oder, um einen älteren englischen Ausdruck zu benutzen, „spiritualized“ (d. h. religiös ausgelegt) werden. Da am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Bibel wie die klassische Literatur nicht mehr allgemein bekannt und respektiert sind, da sie auch für Gebildete nicht mehr solche Schatzkammern kraftvoller Bilder von tiefem geistigem, ja religiösem Sinn bedeuten, können Fontanes Romane unmöglich eine selbstverständliche allegorische Wirkung erzielen, sondern sie müssen bei all ihrem Realismus individuell verschieden, andeutend, ja ambivalent wirken. Das gilt noch stärker für Kafka. Lene, die „Plätterin“, die anspruchslose, in die preußische kapitalistische Wirtschaft eingespannte Handarbeiterin (die unterwegs zu den Gebrüdern Goldstein, um ein Muster für die Wäsche der Waldeckschen Prinzessin zu besprechen, eine gewisse „Frau Demuth“ in der Alten Jacobstraße besucht), wird paradoxerweise durch Bothos und Käthes Kaminschirm (ein Möbelstück, das die Wärme nur abhalten würde, die Lenes kranke Pflegemutter beständig verlangt) charakterisiert und noch einmal symbolisch idealisiert.⁶⁰ Ebenso wissen wir, daß Lene groß ist — Fontane betont es ja — obgleich sie von „Königin“ Isabeau als „Kleine“⁶¹ angesprochen wird. Fontane kannte gut die paradoxe Beschaffenheit der Schönheit, „la beauté du laid“; er war sich schon seit langem dessen bewußt, daß der Leser seine Heldin physisch und geistig sympathisch finden werde, wenn diese Beziehung direkt und indirekt gut aufgebaut wurde.

Erst im zweiten Teil des Ausflugs nach Hankels Ablage (dem zweiten Teil des dreizehnten Kapitels in einem Roman von sechsundzwanzig Kapiteln) zeigt uns Fontane Gier als ein aus Unverschämtheit, Falschheit, Härte und Begehren bestehendes Greuel. Während die Liebe zwischen Botho

und Lene alles um sie herum auf eine natürliche Weise mit Anmut auszeichnete (Tiere, Vögel, Wiesenblumen, Arbeiter und Arbeiterinnen, die Ulme, die Mahlzeit), wird diese ganze Welt durch die Ankunft von Bothos Mitoffizieren und ihren Mätressen entheiligt, zur Beute erniedrigt.⁶² „Königin“ Isabeau mit gebieterischem Argwohn bestellt eine Mahlzeit:

„Und dann eine süße Speise. So was mit Schlagsahne. Mir persönlich liegt nicht daran, aber die Herren, die beständig so tun, als machten sie sich nichts daraus, die sind immer fürs Süße.“⁶³

Männer – ihrer Meinung nach – sind sie alle gleich, sie wollen nur alles an sich reißen. Sie muß es ja wissen; bevor sie eingeseignet war, ging sie schon auf den Strich. Warum das ganze Getue? Jeder weiß doch, was hier vorgeht, und warum auch nicht?

„Wem soll es denn schaden? Sie haben sich alle nichts vorzuwerfen, und einer ist wie der andere.“⁶⁴

behauptet sie schamlos, wobei sie uns an Lenes nachdenkliche Bemerkung auf dem Spaziergang nach Wilmersdorf erinnert. „Wer weiß. Zuletzt ist einer wie der andere.“⁶⁵ Diese Bemerkung, die von Frau Dörres Erinnerungen an ihren alten aristokratischen Liebhaber ausgelöst wurde, versetzte Lene schon bei dem bloßen Gedanken einen Stich ins Herz; wie es auch Botho später oft passieren sollte, wenn Erinnerungen an Erlebnisse mit der von ihm jetzt getrennten Lene „wieder vor seine Seele [traten]“.⁶⁶ Später berührte Käthe einen wunden Nerv, als sie Botho von der Kraft geistiger Vorstellungen spricht. Auf diese Weise schreitet die Handlung des Romans durch Bindeglieder weiter, die gleich feinfühlig und stark sind: „Nuancierungen sind der Stolz des Romans.“⁶⁷

In Hankels Ablage aber verletzt Botho Lene dadurch, daß er auf das Tun seiner Komplizen eingeht und sie „Mademoiselle Agnes Sorel“ tauft (nach der Mätresse Karls des Siebten) und sie so mit dem Rest der Mätressen auf eine Stufe stellt und scheinbar ihre Liebe zu einer schäbigen Liebelei erniedrigt.⁶⁸ Isabeau befragt Lene, wie es mit ihr und Botho stehe, und als ihr Opfer errötend nicht antwortet, bemerkt sie:

„Sie sind woll am Ende mit *hier* dabei, und sie wies aufs Herz, und tun alles aus Liebe? Ja, Kind, denn is es schlimm, denn gibt es 'nen Kladderadatsch.“⁶⁹

Für die schnell gelangweilte Isabeau muß alles an jenem Tag und auch in ihrer zukünftigen Karriere „ortlich“ organisiert werden. Ihre Auffassung von „ortlich“ ist eine Travestie von wahrer Ordnung: Die Menschen sind auszunützen, die Natur auszubeuten, die Zeit totzuschlagen. Demgemäß teilt Balafre, genau wie der unwirsche Baron Kurt von Osten, die Zeit auf preußische Art und Weise bis zur letzten Sekunde auf. Berechnung herrscht vor. Zuvor hatte Lene Botho eine Erdbeere in der Eden-ähnlichen Gärtnerei angeboten, eine spontaner Zuneigung entspringende Geste, die die dankbaren Worte „Meine süße Lene, das hast du recht gemacht“⁷⁰ hervorrief: Jetzt aber ist diese Geste eine ordinäre Verlockung. Die aufdringlichen Verwüster aus der Weltstadt haben keine Zeit für das Zufällige (aber nur wahre Spontaneität kann über die Zeit siegen). Johanna, die

sentimental wird — ein ironischer Vorgeschmack an Bothos Wallfahrt zu dem Grab von Frau Nimptsch — schlägt einen Friedhofsbesuch vor, was die höhnische Bemerkung von Isabeau veranlaßt:

„Da bleiben wir doch lieber hier und sehen gar nichts.“⁷¹

— Da gibt es nichts zu sehen. Gier und Böswilligkeit — mit einem Wort „lust in action“ — stecken ihre Haltung und die jener „beaux esprits“ so sehr an, daß schließlich die ganze Landschaft verdorben und zu einer Schandwüste⁷² erniedrigt wird.

Bildung ist nichts im Vergleich mit Güte (unterstreicht Fontane den ganzen Roman hindurch) und kirchliche Feierlichkeiten, wie sehr sie auch zu empfehlen sind, garantieren von selbst auch nicht eheliche Liebe (obgleich es Botho klar wird, daß „Ordnung Ehe ist“)⁷³. Das Lieben-Lernen ist auch nicht bloß Begleiterscheinung von dem „den-Tatsachen-ins-Gesicht-Sehen“, vom Tatsächlichkeiten-Erkennen,⁷⁴ wie nötig das auch sei. Nein, der demütigen und darum weisen Frau Nimptsch wird das Geheimnis gegeben (und zwar als sie in der Unterhaltung über Gideon Frankes Güte bemerkt, daß es Gottes Gnade sei, die entscheide): Die Wirklichkeit ist geheimnisvoll. Durch ihre Herzensgüte verwandelt Frau Nimptsch im Nu die arme Dörrsche Wohnung in ein Schloß, als sie mit schelmischer Gastfreundlichkeit ihre Dankbarkeit für die Herablassung ausdrückt, die Frau Dörr durch ihren Besuch gezeigt hat:

„Na, das is recht, liebe Frau Dörr, daß Sie mal wieder 'rüberkommen. Und doch dazu von's *Schloß*.⁴ Denn ein Schloß is es und bleibt es. Hat ja 'nen Turm. Un nu setzen Sie sich ...“⁷⁵

Solche warmherzige Höflichkeit wie die von Lene, ihrer Pflegemutter und von Gideon ist stärker und letzten Endes wirklicher als Serges ganzer falscher „Schnack“, des nüchternen Wedells abweisende Haltung: „Schloß ist Schloß“⁷⁶, als Bothos geschicktes, aber leeres Gerede von Morellen und Schlössern, als der Sumpf der Frau Dörr, als das unfruchtbare Herumkutschieren der Käthe und des Herrn Armstrong dummer Stolz, nicht zuletzt stärker und wirklicher als die Lüsterheit der Prostituierten.

Schließlich, wie wird denn „ideelle Transparenz“⁷⁷ „claritas“, Durchsichtigkeit, die Kunst des Romanschreibers, eine immer lebhaftere Einsicht in das Wesen von Liebe und Begierde, ja in Geheimnisse aller Art zu gewähren, erzielt? Alle Bilder der Welt wirken nicht, wenn der wahre Geist nicht dahinter ist. Wenn er echt ist, zählen sogar Fehler nicht, wie bei dem für Käthe falsch buchstabierten „Wilkommen“⁷⁸ der Bedienten, oder in Lenes Briefen; im Gegenteil solche Fehler können die Äußerung noch gewinnender machen. Fontane fand sogar Turgenjew und Zola, so geschickt sie auch waren, unzulänglich, denn es fehle dem einen wenigstens bei Werken wie „Rauch“ oder „Neuland“, „Verklärung“,⁷⁹ wie dem anderen „eine schöne Seele“:⁸⁰ nur sie belebe, ja beseele letzten Endes den Stoff. Mete, Fontanes geliebte Tochter, bekam eine tiefgründige Antwort, als sie in einem Brief an ihren Vater den Ausdruck „liebenswürdigen, beinah wohlwollenden Menschen“ benützte. Der Schriftsteller geht auf ihre Worte ein, arbeitet sie auf seine liebevolle und sorgfältige Art aus und drückt dabei den Geist aus, der *Irrungen, Wirrungen* erhellt:

„Man denkt zunächst: ‚liebenswertig ist mehr und umschließt alles.‘ Im letzten und Höchsten ist das auch richtig. Aber die Durchschnitts-Liebenswertigkeit ist ein Nichts im Vergleich zu ‚Wohlwollen‘. Das Wort sieht nach gar nichts aus, umschließt aber eine Welt. Es gehört unter die feinen Sachen, wie Demuth, Reue, vergeben und vergessen-können, Beichtebedürfnis.“⁸¹

Anmerkungen

- 1 **Irrungen Wirrungen** in Theodor Fontane: **Sämtliche Werke**, hrsg. von E. Gross, München, 1959, Bd 3, S. 217. (Im folgenden angeführt nur unter Angabe der Seitenzahl.)
- 2 Brief von Theodor Fontane an Emil Dominik vom 14. Juli 1887. (Weitere Verweise auf Briefe von Theodor Fontane nur unter Angabe des Empfängers und des Datums.)
- 3 **Shorter Oxford Dictionary**, 3te Ausgabe, hrsg. von C. Onions, Oxford, 1964, S. 1171.
- 4 S. 155.
- 5 Brief an Emilie Fontane, 19. Juli 1882. Fontanes Heraushebung.
- 6 S. 181.
- 7 S. 118.
- 8 S. 174. Vgl. Bothos Worte an Lene, ‚Du bist so gut‘ (S. 174), als er sie kurz vorher umarmt, und das Wort, ‚gut‘, das von Frau Dörr wiederholt geäußert wird, als sie Bitten der sterbenden Frau Nimptsch erfüllt (S. 198). ‚Recht‘ ist ein anderes ähnlich verwendetes Schlüsselwort (S. 116, S. 138, vgl. aber ‚Isabeau hat immer recht‘, S. 159). All die ‚little . . . acts of kindness and of love‘ – um ein Wordsworthsches Wort zu benützen – sind den ganzen Roman hindurch untereinander verbunden, wobei der Leser auf diese Verbindungen durch Ähnlichkeit des Ausdrucks und andere Mittel aufmerksam gemacht wird. Fontane verwirklicht sein Ideal des Romans, das er in seinem Lob von Rudolf Lindaus **Der Abschied** so ausdrückt:
„Jeder Satz ist ein einfacher Baustein, der sich nicht herausnehmen und als Edelstein präsentieren läßt, aber die Zusammensetzung vieler, an und für sich unscheinbarer Steine schuf ein Kunstwerk, dessen sich der Kenner erfreut.“
Theodor Fontane: **Sämtliche Werke**, hrsg. von W. Keitel, München, 1969, Bd. I, S. 567. (Im folgenden angeführt als ‚Fontane‘, unter Angabe von Band- und Seitenzahl.)
- 9 S. 195.
- 10 Brief an Emilie Fontane, 8. August 1883. Hier erweist sich Fontanes Nähe zu Adalbert Stifter, ja Fontane schließt sich hier der deutschen pietistischen Tradition an. Vgl. Brief an Theodor Wolff, 24. Mai 1890, auch Brief an Hermann Pantenius, Ende Februar 1891.
- 11 Samuel Johnson: **A Dictionary of the English Language**, hrsg. von H. Todd, London, 1818, keine Seitenzahl.
- 12 Brief an Emilie Fontane, 10. August 1880. Fontane schreibt hier über seine Vorarbeiten zu **Graf Petöfy**, aber er benützt diese Methode in fast allen seinen Romanen.
- 13 Brief an Friedrich Stephany, 13. Juli 1887.
- 14 Vgl. Eugène Fauchers einfühlsamen Aufsatz, ‚Le Langage Chiffré dans „Irrungen Wirrungen“ de Fontane‘, in **Etudes Germaniques**, Bd. 24, 1969, S. 210–22. Faucher stellt ebenfalls eine Liste von Kontrasten auf. Da sein Ziel aber ein anderes als meines ist, hebt er zusätzlich zu einigen der hier erwähnten andre Themen heraus.
- 15 Handschriftliche Notiz, Juli 1878 in Wernigerode geschrieben, veröffentlicht in Hans-Heinrich Reuter: **Fontane**, 2 Bde, München, 1966, Bd. II, S. 623. (Im folgenden ‚Reuter‘.)
- 16 S. 195. Vgl. ‚Es heisst immer, die Liebe mache blind, aber sie macht auch hell und fernsichtig.‘ S. 118.
- 17 S. 106.
- 18 S. 135.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd. Vgl. Anmerkung 8.
- 21 Ebd.
- 22 S. 110.

- 23 Brief an Paula und Paul Schlenther, 6. Dezember 1894.
- 24 S. 142.
- 25 S. 154.
- 26 S. 115.
- 27 ‚Wird denn die gräßliche Hurengeschichte nicht bald aufhören?‘
Zitiert bei Conrad Wandrey: **Theodor Fontane**, München, 1919, S. 213.
- 28 S. 146.
- 29 S. 147.
- 30 S. 222.
- 31 S. 147.
- 32 Ebd.
- 33 S. 156. Das Wort ‚Paradies‘ wird im selben Absatz wiederholt.
- 34 Vgl. Fontanes Rezensionen zu Ibsen-Aufführungen, speziell der zur „Wildente“ (1888): er schreibt z. B. „von Wissen und Können getragene Nüchternheit bewährt sich“.
- 35 S. 212.
- 36 S. 147.
- 37 S. 215.
- 38 Vgl. den Wortwechsel zwischen Lene und Botho, S. 146.
- 39 Johann Georg Hamann: **Aesthetica in Nuce**, in Schriften J. G. Hamanns, hrsg. von K. Widmaier, Leipzig, 1921, S. 190.
- 40 S. 222.
- 41 Brief an Emilie Fontane, 17. August 1882. Fontanes Heraushebung.
- 42 Johann Wolfgang von Goethe: **Dichtung und Wahrheit**, in **Goethes Werke** in 14 Bänden (‚Hamburger Ausgabe‘), hrsg. von E. Trunz, Hamburg, 1959, Bd. 9, S. 414.
- 43 Brief an Paul Schlenther, 13. Juni 1888.
- 44 S. 127.
- 45 S. 214.
- 46 Der Schicksalsschlag ist wie hier zuweilen unverdient, zuweilen verdient. Fontane schreibt dazu am 16. Juli 1887 an Friedrich Stephany:
„Die Sitte gilt und muß gelten“, aber daß sie's muß, ist mitunter hart. Und weil es so ist, wie es ist, ist es am besten, man bleibt davon und rührt nicht dran. Wer dies Stück Erb- und Lebensweisheit mißachtet – von Moral spreche ich nicht gern & . . . der hat einen Knacks fürs Leben weg.“
- 47 S. 187; S. 132; S. 194.
- 48 S. 187.
- 49 S. 109. Vgl. Frau Dörrens Worte: „[ich] habe noch keine verkommen sehen, die so war wie Lene und solch Herz und solche Hand hatte“. S. 198.
- 50 ‚Alles wahre Aperçu kommt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelglied einer großen, produktiv aufsteigenden Kette‘, in **Maximen und Reflexionen**, in **Goethes Werke**, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 414.
- 51 S. 138; S. 212. Einer der tragenden thematischen Kontraste in **Irrungen Wirrungen** sind Ewigkeit und Vergänglichkeit. Es ist typisch für Fontanes Verfahren, daß die drei Lieder, die Lene auf dem Spaziergang nach Wilmersdorf vorschlägt, eine thematische Steigerung bilden: zunächst ein Grübeln über den Tod (‚Morgen in das kühle Grab‘), dann eine Erwartung der Zukunft (‚Übers Jahr, übers Jahr‘) und schließlich einen Aufruf des Liebhabers an die Treue der Geliebten (‚Denkst du daran‘), eine Treue, die den Liebenden mit dankbarem Leben erfüllen kann. ‚Die Glücklichen vergessen die Zeit‘, wie es Frau Nimpsch ausdrückt. S. 139; vgl. Anmerkung 49.
- 52 S. 211.
- 53 ‚Ah, Lene‘, S. 198; ‚Ach, Lene‘, S. 118; ‚Ah, von Lene‘, S. 120; ‚Ah, Lene‘, S. 212; vgl. ‚Aber die Lene‘, S. 189.
- 54 **Fontane**, I. S. 569. Diese Bemerkung findet sich in Fontanes Rezension von Paul Lindaus **Zug nach dem Westen**.
- 55 Brief an Emilie Fontane, 21. Juli 1883.
- 56 Aus einem unveröffentlichten Brief aus dem Jahre 1890, zitiert bei **Reuter**, II, S. 642.
- 57 Brief an Emilie Fontane, 9. Juni 1884.
- 58 S. 216.

59 S. 147.

60 **Minerva**

'Her name, originally Menerva, doubtless is derived from the Latin root, "men", whence come such words as "mens" (mind), "mentio" (mention), and "meminisse" (to remember), and suggest her characteristic as the personification of the thinking, calculating, inventing power of the intellect... Minerva was a virgin deity, to whom calves were sacrificed. Her special worshippers were all who desired to distinguish themselves in any art or craft, such as painting, literature (especially poetry), teaching, medicine, dyeing, spinning, weaving, sewing. To her was ascribed the invention of numbers and of musical instruments. Minerva was also patroness of warriors who won victory through cunning, prudence, courage and perseverance. Hence in art she was often portrayed with helmet, shield, armour and spear.'

P. R. Coleman-Norton, *The Encyclopedia Americana*, New York, 1977, Bd. 19, S. 169.

61 S. 162.

62 'Such order as we find in Nature is never force - it presents itself as the one harmonious adjustment of complex detail. Evil is the brute motive force of fragmentary purpose, disregarding the eternal vision. Evil is overruling, retarding, hurting.'

A. N. Whitehead: *Science and the Modern World*, zitiert bei Edgar Dunstan: *Quakers and the Religious Quest*, London, 1956, S. 29. Auf ähnliche Weise bejaht Goethe 'bewegliche Ordnung' im Gegensatz zu 'Willkür' (siehe sein Gedicht 'Metamorphose der Tiere', passim).

63 S. 160.

64 S. 162.

65 S. 137.

66 S. 214.

67 Brief an Paul Schlenker, 7. Januar 1896.

68 In Wirklichkeit wird Lene in einer solchen Gesellschaft dem Leser noch sympathischer. Fontane wußte zweifellos, daß der Charakter von Agnes Sorel (betitelt 'la Dame de Beauté'), wie er von Schiller in der *Jungfrau von Orleans* geschildert wird, der einer edlen Dame ist, also großzügig, selbstlos, treu, während Königin Isabeau (die Mutter Karls des VIIten!) rachesüchtig, gierig und verräterisch ist. Margot und Johanna, Töchter des reichen Landwirts Thibaut d'Arc, sind von verhältnismäßig niedriger Geburt.

69 S. 163.

70 S. 116. Meine Hervorhebung. Vgl. die Rede von Isabeau (siehe oben S. 160), in der auf eine verächtliche Weise von Süßigkeit gesprochen wird.

71 S. 162.

72 Siehe William Shakespeare: Sonett 129.

73 S. 171.

74 'Von mir selber - jeder hat so seine Eitelkeiten - pflege ich gern zu versichern, daß ich einen natürlichen Sinn für Tatsächlichkeiten hätte, und ich darf sagen, ich verdanke diesem Sinne sehr viel.'

Brief an Georg Friedländer, 29. November 1893. Fontanes Heraushebung.

75 S. 96.

76 S. 132.

77 Thomas Mann: 'Jedes Detail ist langweilig ohne ideelle Transparenz', zitiert von E. Faucher in seinem Aufsatz, vgl. Anmerkung 14. Er führt aber keinen Quellenverweis an.

78 S. 224.

79 'Ohne diese Verklärung giebt es aber keine eigentliche Kunst, auch dann nicht, wenn der Bildner in seinem bildnerischen Geschick ein wirklicher Künstler ist.' Brief an Emilie Fontane, 24. Juni 1881.

80 Fontane gibt zu, daß solche berühmte 'tours de force' von Emile Zola wie der Besuch in den Pariser Käsekellern oder das Wettrennen zu Longchamps Meisterstücke der Berichterstattung sind, 'aber ihre Zusammenstellung macht noch kein Kunstwerk. Auch selbst ein geschickter Aufbau dieser Dinge rettet noch nicht, diese Rettung kommt erst, wenn eine schöne Seele das ganze belebt. Fehlt diese, so fehlt das Beste'.
Fontane, I, S. 528.

81 Brief an Martha Fontane, 19. Juni 1896.

Ich möchte Mrs. Marianne Bowman und Fräulein Karin Donhauser für ihre Hilfe bei der Übersetzung des Aufsatzes danken.

D. E. B.

Helen E. Chambers (Leeds)

Mond und Sterne in Fontanes Werken

[übersetzt von Ulrike Horstmann-Guthrie]

Häufig wiederkehrende Naturmotive ziehen die Aufmerksamkeit der Fontane-Forscher immer mehr auf sich. Hubert Ohls Studie *Bild und Wirklichkeit* ist in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich.¹ Über Fontanes Landschaftsbeschreibungen stellt er fest,

... daß nach Fontanes Meinung alle Landschaftbeschreibung in der Dichtung im Dienste der Menschendarstellung steht und jedenfalls auf ihren zeichenhaften Charakter hin angesehen, nicht aber als ‚individuell geschaute‘ oder gar ‚realistisch‘ gemeinte Landschaft aufgefaßt werden will²

und fügt hinzu:

die von ihm geschaffenen Landschaften bilden keine empirische Realität ab, sondern haben eine *poetische Funktion* im ganzen seiner Dichtungen. Ihre einzelnen Elemente kehren immer wieder und sind von einem Roman zum anderen *austauschbar*, – weil es auf ihre Ausdrucksfunktion, nicht aber auf ihren empirischen Inhalt ankommt.³

Im folgenden soll die Funktion als Symbol von zwei der am häufigsten verwendeten Naturmotive Fontanes untersucht werden, des Mondes und der Sterne, und es soll versucht werden, ihre dichterische Funktion und ihren Rang unter dem Gesichtspunkt des Realismus zu analysieren. Die Wahl von Mond- und Sternmotiven ist in gewissem Sinne willkürlich. Die Motive des Sonnenuntergangs oder des Novemberhimmels hätten ebenso interessant sein können, oder auch, wie Keitel vorschlägt, die der Herbstszenen.⁴ Mond und Sterne gehören jedoch zu den vorherrschenden Motiven in Fontanes Werken und sind besonders interessant wegen des ihm allein eigentümlichen Gebrauchs, den er von ihnen macht. Sie gehören wahrscheinlich zu den am häufigsten verwendeten dichterischen Motiven in jeder Sprache, und es lohnt sich, zu untersuchen, wie Fontane eine Reihe von Assoziationen herstellt, die keineswegs abgedroschen sind. Er baut eine Reihe Bezüge auf, die eine ihnen eigene ausgeprägte Intensität besitzen.

Allgemein gesehen birgt der Mond negative Assoziationen, verkündet Unheil, symbolisiert Anklage oder bevorstehende Schicksalswenden für die Charaktere. Der Sterne stehen für positive Werte: Gnade, Ordnung, Hoffnung für die Zukunft, Zuflucht vor gesellschaftlichen Maßregeln. Solch vereinfachte Verallgemeinerungen sind jedoch mit Vorsicht zu behandeln, und nur eine Untersuchung der Motive in ihrem jeweiligen Zusammenhang wird ein Verständnis ihrer genauen Funktion erleichtern. Fontane, der Empiriker, sollte empirisch behandelt werden.

Vor dem Sturm bietet einen günstigen Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Mondmotive. Fontane war selbst der Meinung, daß eine der

Stärken seines ersten Romans sein Aufbau war,⁵ und seine Verwendung häufig wiederkehrender Motive ist zweifellos ein wichtiges Element des Aufbaus, das die Textur eines auf den ersten Blick zusammenhanglosen und weitschweifigen Werkes strafft. Scheinbar zufällig wird der Mond zuerst indirekt mit Blutvergießen und drohendem Verhängnis und mit Unglücksprophezeiungen assoziiert. Lewin erzählt die Geschichte von Karl XI. von Schweden und der blutigen Erscheinung im Reichssaal zu Stockholm. Das übernatürliche Glühen auf den Fensterscheiben des Palasts wird dem König zuerst als natürliches Phänomen erklärt. Es wird zweimal ausdrücklich gesagt,

Es ist der Schein des Mondes.⁶

Der Legende zufolge fand der König, der darauf bestand einen Blick in den Saal zu tun, einen Schauplatz blutiger Hinrichtungen mit dem Fürsten als Gerichtsvorsitzenden. Die Stimme Gottes erwiderte auf sein wiederholtes Bitten, daß diese Vision in der Zeit des sechsten Herrschers nach ihm wahr werden würde. Auf diese Weise assoziiert Fontane das Mondlicht, obwohl es direkt nichts mit der Szene zu tun hat, durch Wiederholung und Gegenüberstellung geschickt mit Vorstellungen von verhängnisvoller Prophezeiung, Schuld und Vergeltung, Schmerz und unruhigen Zeiten.

Die Assoziationen mit Prophezeiung und Schuld werden wieder aufgenommen, als der Mond auf die hexenartige Zwergin Hoppenmarieken herunterscheint, als sie nach einer aufregenden Sitzung des Wahrsagens schläft. Fontanes trockener Kommentar:

Der Mond zog vorüber; das Bild gefiel ihm nicht.⁷

Hoppenmarieken träumt, daß der Schippenbube, die Karte, deren unerwünschtes Auftauchen sie vorher beunruhigt hatte, sie am Halse gepackt habe und versuche, sie zu berauben. Die Szene, wie Fontane sie darstellt, ist grotesk – komisch und gleichzeitig unheimlich. Er vermeidet den leichten und bequemen Weg, den Mond zur Herstellung einer schaurigen Atmosphäre zu verwenden, und schafft ein Bild, das bestürzend realistisch und gleichzeitig voller übernatürlicher Anklänge ist. Der Traum weist auf die Ereignisse in Kapitel 29 voraus, in dem sie von Räubern überfallen wird, und mit Hilfe des Mondes kann Lewin, der ihre Angreifer im Mondlicht sieht, sie retten.⁸ Die Funktion des Mondes ist eine rein realistische – er scheint bei Nacht, wie der Mond es immer tut, aber gleichzeitig ist er ein strukturelles Element, das den Leser an Hoppenmarieken's propheetischen Traum erinnert. Er verbindet die episodenhaften Auftritte dieser Gestalt und suggeriert auch Schicksal und Vergeltung. War es wirklich nur Zufall, daß der Mond im rechten Augenblick erschien?

Diese letztgenannte Funktion des Mondes, die des Anklägers, der Schuld sichtbar macht, kommt in Fontanes Werken noch häufiger vor. Die eindeutigsten Beispiele sind in *Ellernklipp* zu finden, wo der Mond Zeuge des Mordes und von Baltzers ungeschickten Versuch ist, die Leiche zu begraben,⁹ und in *Quitt*, wo er anklagend auf Lehnert und sein Opfer scheint,¹⁰ und später, als Lehnert L'Hermite zu beruhigen versucht, dessen

Gewissenbisse zu Halluzinationen geführt haben, und sagt, es sei nur der Mond vor seinem Fenster und wirklich nicht der Geist seines Opfers. Immerhin fügt Lehnert hinzu,

und der Mond ist nicht jedermanns Sache.¹¹

Diese Bemerkung deutet an, daß nur die Unschuldigen dem forschenden Blick des Mondes mit Gleichmütigkeit gegenüber treten können, und sie drückt außerdem eine tief verwurzelte Reaktion Fontanes aus, die er in *Meine Kinderjahre* dargelegt hat. V. J. Günther sieht den Mond als ein Nemesis-Symbol in *Quitt* und *Ellernklipp*.¹² Seine Funktion als Motiv in Fontanes Werken geht oft über diese hinaus, oder er suggeriert eher Schuld und Anklage als daß er mit Bestimmtheit Vergeltung bedeutet. In *Unwiederbringlich* kommen ähnliche Nebenbedeutungen vor, als der Mond in Frederiksborg zu Holk hereinscheint.¹³ Hier klagt sein ‚unheimliche(r) Blick‘ Holk nicht einer vollbrachten Tat an, sondern einer Geistesverfassung, da er im Begriff steht, sich in Ebba zu verlieben.

In *Meine Kinderjahre* beschreibt Fontane das Mondlicht, das in der ersten Nacht in dem baufälligen Haus in Swinemünde ins Fenster scheint, als unheimlich, und in Gedanken verbindet er es mit Gespenstern und dem Übernatürlichen.¹⁴ Diesem Gefühl gibt auch eine der Gestalten in seinem Fragment *Ehen werden im Himmel geschlossen* Ausdruck:

„Ich wurde an deine Schlittenfahrt erinnert, aber wir waren nicht so allein und nicht so mitternächtlich was mir damals doch einen gespenstischen Eindruck machte, trotz des Mondes oder eigentlich gerade deshalb. Denn der Mond ist gespenstisch.“¹⁵

Von früher Kindheit an assoziiert er das Licht des Mondes mit dunkeln oder sogar unglücklichen Ereignissen. Wenn er beschreibt, wie sein Vater in einer Novembernacht an den Gräbern der Mörder vorbeireitet, deren Hinrichtungen er als diensthabender Beamter beigewohnt hatte, beginnt er mit den Worten:

Die Mondsichel stand schon blaß zwischen zerrissenem Gewölk.¹⁶

Es herrscht eine unheimliche Atmosphäre, und das Pferd scheut, als es zu den Gräbern kommt. Man fragt vergebens, ob dies eine getreue Wiedergabe wirklicher meteorologischer Bedingungen ist. Entweder war Fontane zu der Zeit von dem bleichen Licht des Mondes inmitten dahinjagender Wolken so beeindruckt, daß ihm das Bild im Gedächtnis blieb und er es mit Ängsten vor dem Übernatürlichen verband, oder er schuf im späteren Leben genau dieses Bild als objektives Korrelat solcher Ängste. Gegen Ende seines Aufenthalts in Swinemünde beschreibt er den Mond noch einmal. In diesem Fall garantiert die ausführliche Genauigkeit der Beschreibung ihre Authentizität:

Jeden Nachmittag gegen Sonnenuntergang gingen wir hinaus, um auf diesen Tümpeln Schlittschuh zu laufen. Es war ein herrliches Vergnügen, das Eis blink und blank, und wenn dann der Mond wie eine kupferne Scheibe aufging und sein seltsames Licht durch die Erlen und Binsen warf, die den Tümpel einfaßten, so wurde ich jedesmal von einem geheimen Schauer erfaßt. Ich gab dann das

Holländern und das Buchstabenmachen ... auf etliche Minuten auf und sah in den Mond.¹⁷

Obwohl dies eine verallgemeinerte Beschreibung eines häufig auftretenden Phänomens ist, leitet sie in Wirklichkeit den Bericht ein, wie Fontane als Führer einer Gruppe kleiner Jungen von seiten größerer Jungen eine Niederlage erfuhr. Eine scheinbar malerische Darstellung der Natur ist mit schicksalsschweren und gefühlsmäßigen Assoziationen erfüllt: Assoziationen, die vielleicht erst nachträglich deutlich werden, deren Intensität aber durch die Schärfe und Wirkung der Beschreibung vermittelt wird. Schmach und Kummer sind sehr groß, und es ist typisch für Fontanes Dichtung, daß einer solchen Szene der Krise und des Unglücks das Motiv des Mondes vorausgeht. Fontane macht deutlich, daß dies für ihn kein bedeutungsloser Vorfall bei seinen jugendhaften Spielen war, sondern ein traumatisches Ereignis, eine schmerzhaft Erfahrung:

... in dem Riedgras neben dem Erlenbusch, wo ich zu Fall gekommen war, lag der Rest vom Stolz meiner Jugend begraben. ... hier hatte mich zum ersten Mal eine Niederlage getroffen und so getroffen, daß an eine Wiederaufnahme des Kampfes gar nicht zu denken war.¹⁸

Es ist für Fontanes Weltsicht charakteristisch, daß die Intensität einer seelischen Erfahrung, einer psychologischen Krise in großem Maße durch die vorbereitende Beschreibung der umgebenden Natur beschworen wird. Fontanes Reaktion auf den Novembermond in seiner Kindheit, der ihn fesselte und ihn gleichzeitig ehrfürchtige Scheu einflößte, deutet an, daß er in seinen Augen eine rätselhafte Macht und Bedeutung zu besitzen schien. Der Mond war mehr als ein Naturphänomen, er war ein Vorzeichen, ein böses Omen, und diese Reaktion wird durch die folgenden Ereignisse gerechtfertigt.

In *Effi Briest* finden sich bemerkenswerte Anklänge an diese Szene in Fontanes Autobiographie. Im Laufe der merkwürdig mit Anspielungen durchsetzten Unterhaltung zwischen Innstetten und Effi auf dem Weg zu ihrem neuen Heim weist Innstetten seine junge Frau auf den Mond hin. Effi's Reaktion ist nicht die, die man von einer jungen Braut an der Seite ihres Mannes im Mondschein erwarten könnte:

Effi, die still in sich versunken, jedes Wort halb ängstlich, halb begierig eingesogen hatte, richtete sich jetzt auf und sah nach rechts hinüber, wo der Mond, unter weißem, aber rasch hinschwindendem Gewölk, eben aufgegangen war. Kupferfarben stand die große Scheibe hinter einem Erlengehölz und warf ihr Licht auf eine breite Wasserfläche, die die Kessine hier bildete ... Effi war wie benommen. „Ja, du hast recht, Geert, wie schön; aber es hat zugleich so was Unheimliches. ... Woran liegt es nur? Ist es doch das Nördliche?“¹⁹

Fontane hat hier nicht nur die äußerliche Beschreibung des kupferfarbenen Mondes und der Erlen aus seiner eigenen Erfahrung übertragen, sondern auch die menschliche Reaktion, das Gefühl des Unheimlichen und der Angst. In *Effi Briest* dauert es wesentlich länger als in *Meine Kinderjahre*, bis das Unglück hereinbricht, aber der Hinweis ist da. Es ist Bestandteil

der Zweideutigkeit in Fontanes Stil, daß der Mond hier als Schicksalsymbol aufgefaßt werden kann, aber auch als Waffe im dem psychologischen Manövrieren (bewußt oder unbewußt) Innstettens. Der Mond ist nicht unheimlich an sich – wie Effi in ihren Bemerkungen über italienisches Mondlicht zeigt. Der Zusammenhang macht ihn unheimlich – nicht gerade die geographische Lage, wie Effi mit ihrer Frage „Ist es doch das Nördliche?“ andeutet, sondern der menschliche Rahmen. Innstetten ist es, der teilweise für Effis Furcht und Ungewißheit verantwortlich ist. Unmittelbar vor seinem Hinweis auf den Mond hat er ihr gesagt, daß sie mit Rollo, dem Hund, nichts zu fürchten hat:

„Und solange du den um dich hast, so lange bist du sicher und kann nichts an dich heran, kein Lebendiger und kein Toter.“

Dies ist eine höchst seltsame und dunkle Bemerkung, die andeutet, daß Effi tatsächlich Angriffen von Lebendigen und Toten ausgesetzt sein könnte. Innstetten, während er sie scheinbar beruhigt, sät in Wirklichkeit durch seine rätselhaften Andeutungen die Saat der Furcht in Effis für Eindrücke empfänglichen Bewußtsein. Ob er zu diesem Zeitpunkt absichtlich versucht, sie einzuschüchtern, ob es ein unbewußter Akt geistiger Unterwerfung oder einfach männliche Unempfindlichkeit ist, bleibt unklar. Der Mond wird hier sowohl mit Vorstellungen von bedrohlichen Kräften, von einem bösen Schicksal assoziiert, als auch mit ehelichen Zwistigkeiten in ihren ersten Anfängen. Dies ist ein frühes Anzeichen von Unzulänglichkeiten im Verhältnis zwischen Ehemann und -frau. Es erinnert ironisch an Effis freudige Erwartung in Bezug auf ihr neues Heim. In einer scheinbar belanglosen Unterhaltung mit ihrer Mutter vor der Hochzeit spricht sie von dem, was sie ihrer Vorstellung nach im fernen Norden erwartet:

„... ich freue mich darauf, auf die Nordlichter und auf den helleren Glanz der Sterne ...“²⁰

Sie stellt sich etwas Helles, Erregendes und Schönes vor und drückt es vermittelt Himmelskörpern und -phänomenen aus. Aber als sie das nächste Mal vom ‚Nördlichen‘ spricht, hat ihre erste Begegnung mit ihm nicht das optimistische Versprechen ihrer Vorstellungen erfüllt, es hat ein anderes Aussehen angenommen, und zwar ein düsteres. Ihre Erregung enthält eine Spur von Furcht durch den zusätzlichen Aspekt, den ihr Mann einbringt. Mittels Himmelsmotiven wird gezeigt, daß ihre Hoffnungen für ihr neues Leben als Ehefrau vergebens sind.

Später im Roman werden die mit dem Mond verbundenen Assoziationen wieder aufgenommen und verstärkt. Als Roswitha ihre erste Nacht im Haus in Kessin verbracht hat, versucht Effi festzustellen, ob sie das Gespenst auf dem Boden gehört hat:

Am anderen Morgen erkundigte sich Effi – die seit einiger Zeit (denn es war gerade Vollmond) wieder in Ängsten lebte – wie Roswitha geschlafen und ob sie nichts gehört habe?²¹

Wieder wird der Mond mit Furcht verbunden, hier durch den hergebrachten Glauben, daß die Geister der Toten bei Vollmond umgehen. Der Geist, um den es Effi geht, ist der des Chinesen, und dieser Geist ist, wie an anderer Stelle gezeigt worden ist,²² ein Symbol für Probleme im Verhältnis

zwischen Effi und Innstetten. Es ist bemerkenswert, daß Effi im Begriff noch eine weitere Rolle anzunehmen, auf die sie sich nicht genügend vorbereitet fühlt, nämlich die Mutterrolle, wieder von Befürchtungen geplagt wird, die sie als Furcht vor dem Unheimlichen in ihrer Umgebung erfährt. Ihre Furcht ist ein indirekter Ausdruck ihres Unbehagens angesichts der Lage, in der sie sich befindet.

Auf ihrer Rückfahrt im Schlitten von der Silvesterfeier ist es nicht der Vollmond, sondern:

der matte Schein der Mondsichel²³

der unaufdringlich dazu dient, bevorstehende Probleme anzudeuten. Wieder erinnert die Beschreibung des Mondscheines an *Meine Kinderjahre*.²⁴ Diesmal gibt es keinen Hinweis darauf, daß dies eine subjektive Vorstellung Effis sei. Die objektivere Vermittlung durch das Naturphänomen deutet an, daß der Autor das Motiv hier als ein Schicksalssymbol verwendet, ein Vorzeichen zukünftiger Schuld. Diese Heimfahrt ist es ja, auf der Crampas seine ersten Annäherungsversuche macht, und Effi nachgibt. Das Motiv tritt in Kapitel 24 wieder auf, am Ende des berühmten Abschnittes über Effis Versuch, ihr Inneres zu erforschen und mit ihren Schuldgefühlen fertig zu werden, was ihr nicht gelingt. Sie blickt aus ihrem Schlafzimmerfenster, während sie nachdenkt, und die Szene endet wie so viele von Fontanes Beschreibungen seelischer Krisen mit einer Naturbeschreibung:

... nur der Mondschein lag noch auf dem Grasplatz, und nur auf die Platanen rauschte es nach wie vor wie leiser Regen nieder.

Aber es war nur Nachtluft, die ging.²⁵

Kurz vor dem Ende des Romans begegnet die Szene noch einmal in anderer Form. Diesmal ist sie nicht von Mondschein erleuchtet, der Schuld bedeutet, sondern von dem Licht der Sterne, das für Gnade und Frieden steht.²⁶ Auf diese Weise spiegelt die Sprache in ihren Naturbildern die Verwandlung von Effis seelischem Zustand, von beunruhigender Erfahrung und Schuld zu heiterer Aussöhnung mit ihrem Schicksal; eine Bildersprache, die auf den ersten Blick nicht mehr als realistische Beschreibung scheint.

Auch in *Frau Jenny Treibel* verdeutlichen scheinbar zufällige Beobachtungen von Fakten wie das Vorhandensein des Mondes auf subtile Weise die Hauptthemen des Romans. Als Corinna und ihr Vetter und zukünftiger Bewerber um ihre Hand, Marcell, zusammen von den Treibels zurückkehren, beschuldigt Marcell sie, ihre Kräfte mit Erfolg dafür eingesetzt zu haben, Leopold den Kopf zu verdrehen. Corinna antwortet nicht direkt auf diesen Vorwurf, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf die Stadt, die vor ihnen im Mondlicht liegt:

Dünne Nebel lagen über den Strom hin, sogen aber den Lichterglanz nicht ganz auf, der von rechts und links auf die breite Wasserfläche fiel, während die Mondsichel oben im Blauen stand, keine zwei Hand breit von dem etwas schwerfälligen Parochialkirchturm entfernt, dessen Schattenriß am anderen Ufer in aller Klarheit auftrat. ‚Sieh nur‘, wieder holte Corinna, ‚nie hab ich den Singuhrturm in solcher Schärfe gesehen. Aber ihn schön finden, wie seit kurzem Mode

geworden, das kann ich doch nicht, er hat so etwas Halbes, Unfertiges, als ob ihm auf dem Wege nach oben die Kraft ausgegangen wäre. Da bin ich doch mehr für die zugespitzten, langweiligen Schindeltürme, die nichts wollen, als hoch sein und in den Himmel zeigen.²⁷

In diesem Zusammenhang ist der Mond wieder mit Schuldgefühlen verbunden. Die Anklage wird von einem anderen Charakter ausgesprochen. Trotz Corinnas draufgängerischer und temperamentvoller Selbstverteidigung kurz darauf wird aus der Art, wie ihr Charakter beschrieben ist, deutlich, daß sie genügend Ehrlichkeit und Intelligenz besitzt, um die Berechtigung von Marcells Vorwürfen anzuerkennen, und daher mindestens ein wenig Schuldbewußtsein haben muß. Bei der Lektüre Fontanes muß man des übertragenen Epithetons immer gewärtig sein, und Corinnas Bemerkungen über die Architektur, veranlaßt durch das enthüllende Mondlicht, zeigen ihre wahren inneren Gefühle. Sie verurteilt den Singuhrturn als ‚halb‘ und ‚unfertig‘, Adjektive, die auf Leopold angewendet werden könnten, und zieht einfache, schlichte Türme vor, die vielleicht ‚langweilig‘ sind, zweifellos ein Attribut für Marcell, weil sie für ehrliches Streben stehen. Sie hat auf diese Weise indirekt aber eindeutig ihre wahre Neigung, ihren endgültigen Standpunkt schon in diesem Stadium der Ereignisse erklärt, trotz der Wechselfälle kommender Entwicklungen. Es bleibt unklar, ob dies eine bewußte und beabsichtigte Erklärung ist, um ihren anklagenden Vetter zu beruhigen, oder eine unbewußte Reaktion auf seine Vorwürfe, weil sie ihre Zuneigung Leopold zuteil werden läßt. Marcell selbst mißverstehet den entscheidenden Punkt und fordert sie ironischerweise auf, nicht das Thema zu wechseln.

Die Beschaffenheit der mit dem Mond verbundenen Schuldassoziation ist hier wie anderwärts interessant und wie so vieles in Fontanes Werken schwer definierbar. Das Vorhandensein des Mondes bedeutet kein endgültiges Urteil über die Schuld des Charakters von seiten des Autors, sondern es wird aber nur mit den Einsichten der Personen in ihr eigenes Verhalten assoziiert. Es ist ein Korrelat ihrer Gewissensbisse, die sie plagen, aber oft nicht ihr Hauptanliegen sind und im allgemeinen in der folgenden Handlung in den Hintergrund gedrängt oder nicht beachtet werden. Es ist, als ob der Mond einen Augenblick lang ein Gefühl der Schuld in ihrem Innern deutlich mache und es kurz dem Leser offenbare, und dann ist dieses Gefühl wieder unter einer Reihe von Emotionen begraben, von denen es nur eines ist und zwar nicht unbedingt das vorherrschende oder das stichhaltigste. Das Motiv wirkt auf eben diese Weise in *Grete Minde*, als der Mond auf Grete und Valtin herunterscheint, während sie in der Nacht davonschleichen.²⁸ Es gibt keinerlei Hinweis darauf, daß der Autor ihre Handlung verurteilt, aber sie haben eindeutig gewisse Schuldgefühle, vor allem, wie es oft der Fall ist, weil sie sich bewußt sind, wie andere Mitglieder der Gemeinschaft über ihr Verhalten urteilen würden. Das heißt also, daß im Ganzen gesehen das Motiv in seiner Funktion als Aufzeiger von Schuld nicht wie in *Ellernklipp* und *Quitt* ein Nemissymbol liefert und eine höhere Macht bezeichnet, die die Ereignisse beherrscht und beurteilt, sondern einfach ein Bild für eine häufige psycho-

logische Reaktion liefert. Das Auftreten von Schuldgefühlen kann als auf seine Weise genauso natürliches Phänomen wie das Scheinen des Mondes betrachtet werden, besonders in einer Gesellschaft, die so von Konventionen beherrscht ist wie die, welche Fontane darstellt.

Die Mondsichel erscheint wieder in *Frau Jenny Treibel* als Corinna sich gerade heimlich mit Leopold verlobt hat. Er erklärt:

„Mich drängt es, dir zu zeigen, daß ich deiner wert bin.“

In diesem Augenblick wurde die Mondsichel zwischen den Baumkronen sichtbar, und von Schloß Grunewald her, vor dem das Quartett eben angekommen war, klang es über den See herüber:

Wenn nach *dir* ich oft vergebens
In die Nacht gesehn,
Scheint der dunkle Strom des Lebens
Trauernd still zu stehn . . .²⁹

Die Passage ist voller Ironie. Das prompte Erscheinen des Mondes läßt den Leser an Corinnas und Marcells Gespräch zurückdenken und macht deutlich, wie aussichtslos Leopolds tiefempfundene Wünsche sind. Schuldassoziationen fehlen. Hier übernimmt der Mond seine andere Hauptfunktion als Vorbote einer Wende, als unaufdringlicher, oft ironischer Hinweis darauf, daß die Pläne der Menschen häufig durchkreuzt werden. Die Strophe, die sie hören, stammt aus Lenaus Gedicht ‚Das Mondlicht‘, und sie steigert die Ironie der Situation und der Nebendeutungen des Mondes. Das Gedicht erzählt von unglücklich Liebenden, die vom Schicksal getrennt sind. Sein Thema kündigt die kommende Trennung Leopolds und Corinnas an, eine Trennung, die jedoch kein sehnsuchtvoll Leiden mit sich bringt wie in Lenaus Gedicht, sondern ein glückliches Ende erleichtert. Man sieht, wie das Motiv hier in einem heiteren Zusammenhang auftaucht. Der Qual der Liebe ist ihr Nimbus genommen.

An anderer Stelle behält das Motiv die Assoziationen von durchkreuzten Plänen und verhinderter Liebe unter düsteren Umständen bei. In *Vor dem Sturm* geht der Halbmond auf, als Lewin und Hansen-Grell ins Freie treten, nachdem sie Hölderlins Verse gelesen haben, die auf Hansen-Grells Heldentod vorausweisen.³⁰ Der Mond weist hier auch auf die bevorstehende Wende hin, Kathinkas Abreise mit Graf Bninski. Nachdem er die Neuigkeit gelesen hatte, geht Lewin ans Fenster, um Trost in der Außenwelt zu suchen, aber:

Die fahle Mondsichel, eben aus dem Gewölk heraus, sah ihm ins Gesicht.³¹

Die Beschreibung deutet an, daß er keinen Trost fand, sondern die unerbittliche Bestätigung der unangenehmen Wahrheit seines Unglückes in der Liebe. Einige Zeilen später erfahren wir:

. . . die Angst blieb und stieg ihm höher ins Herz.

Auch in *Irrungen, Wirrungen* begleitet der Mond die letzten Stadien einer Liebesgeschichte, deren unglücklicher Ausgang vorherbestimmt ist. obwohl keine Stimmung leidenschaftlicher Erregung und innerer Qual herrscht, sondern eine von sanfter Resignation und Schicksalsergebenheit, bleibt der

Mond unerbittlicher Zeuge der letzten gemeinsam verbrachten Stunden.³² In *Stine* ist das Mondmotiv wieder Zeichen für zunichte gemachte Liebeshoffnungen, für die Durchkreuzung persönlicher Wünsche durch stärkere Gebote, sei es der Gesellschaft oder der Vererbung.³³

Bei den oben erwähnten Gelegenheiten erkennen oder wenigstens fühlen die Charaktere selbst die Bedeutung des Vorhandenseins des Mondes. Es geschieht auch, daß sie es mißdeuten, aber der Leser wird über seine Bedeutung nicht im Zweifel gelassen. Christine in *Unwiederbringlich* deutet den aufgehenden Mond als ein Zeichen des Friedens. Fast unmittelbar darauf kommt Verstimmung auf, und Christine selbst erkennt durch Petersens Reaktion, daß es ihr eigenes Wunschdenken war, und das Unbehagen der Anwesenden straft den scheinbaren Frieden der mondbeschiedenen Szene Lügen.³⁴ Es ist bezeichnend, daß Holk zu diesem Zeitpunkt offenbar nicht den Mond anschaut und seiner Prophezeiung drohenden Unheils und unglücklicher Liebe nicht ins Gesicht sieht. Christine mit ihren mehr masochistischen Neigungen hat sich, wenngleich unbewußt, dafür entschieden, ihn zu betrachten. Auch Grete Minde mißdeutet den Mondschein, nachdem ihr Bruder ihr Gnade verwehrt hat. Sie blickt auf den Halbmond, wie er heiter auf sie herunterscheint, und nimmt das als Zeichen, daß die Gerechtigkeit siegen wird. Sie hat sich jedoch gerade gefragt:

„Bin ich irr?“³⁵

und es wird immer deutlicher, daß dies tatsächlich der Fall ist, und daß der Mond kein Versprechen der Hoffnung, sondern ein Vorzeichen des Unglückes ist.

Eine Untersuchung des Mondmotivs in Fontanes Werken ist nicht vollständig ohne einen Hinweis auf die Erzählung *Geschwisterliebe*, in der der Mond auf ziemlich übertriebene Weise als ein zentraler Angelpunkt der Handlung fungiert. Clara, die ihr Leben der Fürsorge für ihren blinden und emotionell anspruchsvollen Bruder Rudolph gewidmet hat, hat sich in den Dorfgeistlichen verliebt. Der Gedanke daran, es ihrem Bruder sagen zu müssen, quält sie. In einer Mondnacht im Juni sieht Clara ihn im Freien schlafen, und das Licht des Mondes auf seinem Gesicht erweckt den Eindruck, daß er das Sehvermögen wiedererlangt hat. Als eine Wolke den Mond verdeckt, erkennt sie, daß es nur eine Täuschung war, und sie wird in einen noch schlimmeren Zustand innerer Unruhe versetzt, als sie im Licht des wieder auftauchenden Mondes ihren Geliebten durch die Nacht schreiten sieht.³⁶ Die Geschichte, Fontanes erste veröffentlichte Erzählung, wurde 1839 geschrieben. Sie ist außerordentlich romantisch, stilistisch ganz untypisch für sein späteres Werk. Und doch erscheint der Mond schon hier in nicht durchaus konventioneller Weise in Verbindung mit unglücklicher, unerfüllbarer Liebe. Die Illusion, die der scheinbar unschuldige und heitere Mond verursacht, dient, als sie zerstört ist, nur als grausame Erinnerung an die unerträgliche Wirklichkeit der Situation, in der Clara sich befindet. Wie es in *Unwiederbringlich* und *Grete Minde* der Fall war, wird der augenblickliche Trost, den der Mond bringt, schnell verdrängt durch das Unglück, das er in Wirklichkeit ankündigt; ein Unglück nicht rein äußer-

licher Art, sondern unauflösbar verbunden mit der psychologischen Reaktion der Charaktere auf ihre Lebenslage.

Schließlich ist es der Beschäftigung mit dem Mondschein angemessen, sich *Cécile* zuzuwenden, einen Roman, in dem sich alle bisher angeführten Variationen des Motivs finden. In diesem Werk ist der Mond mehr als in jedem anderen ein Bestandteil der äußeren wie der inneren Landschaft. Gordon ist der erste, der in scheinbar harmlosem Zusammenhang von ihm spricht. Er sitzt in Begleitung der St. Arnauds bei hellem Tageslicht auf der Terrasse des Hotels zur Roßtrappe, einem schönen Fleckchen im Harz, und plaudert mit Rosa. Die Unterhaltung wendet sich dem nahen Hexentanzplatz zu, und er teilt den Anwesenden mit:

„... als ich neulich, die Mondsichel am Himmel, das im Schatten liegende Bodetal passierte, war mir's als ob hinter jedem Erlenstamm eine Hexe hervorsähe.“³⁷

Rosas Antwort, ‚Hübsch oder Häßlich?‘ bestimmt sofort den Ton und die Richtung der folgenden Erörterung. Es folgt eine scheinbar harmlose scherzhaftige Neckerei, in der in Wirklichkeit die Handlung und die Entwicklung des Romans vorweggenommen und sondiert wird. Es ist eine Erörterung von Verführung und von der Frage, wo die Schuld liegt. Die Anekdote von der tugendhaften Jungfrau, die sich vor ihrem unritterlichen Verfolger durch einen Sprung über das Bodetal rettet, erhält eine zweifache Perspektive, als Gordon und Rosa sie erzählen und zergliedern. Auf die Beziehung zwischen den übernatürlichen Phänomenen der Legende und dem gegenwärtigen Leben der Charaktere wird deutlich hingewiesen, als Rosa sagt, daß die Hexen, die Gordon zu sehen glaubte, innere Stimmen seien, und ihn heiter warnt, er möge sich hüten. Das Gespräch endet mit ihrer Bemerkung:

„Die Kavaliere gehören zum starken Geschlecht und haben die Pflicht sich selber zu helfen“,³⁸

welches einem Urteilsspruch so nahe kommt wie möglich, wenn man bedenkt, wie zögernd Fontane seinen Charakteren Schuld zuschreibt. Diese Aussage könnte auf Gordons zukünftige Situation angewendet werden, und sie weist auf seine Unfähigkeit hin, mit der Lage zurechtzukommen.

So hat Fontane schon früh im Roman mit Hilfe eines charakteristischen Stilmittels einen Bestandteil der Natur – den Mond – mit dem Hauptanliegen des Werkes assoziiert, der Frage von Verhalten und Verantwortung in der Entwicklung einer regelwidrigen Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau. Das solch eine Beziehung zumindest potentiell schon besteht, ist durch die abfälligen Bemerkungen der Berliner Urlauber deutlich gemacht worden, als Gordon bei Betreten des Café *Cécile* Schal trägt.³⁹ Infolgedessen liegen die Assoziationen für den Leser schon fest, als bei der Rückkehr von dem Ausflug zweimal kurz hintereinander die Aufmerksamkeit auf die Mondsichel gelenkt wird.⁴⁰ Ähnlich wie Christine und Grete Minde sieht *Cécile* den Mond als ein Zeichen, aber hier ist der unmittelbare Zusammenhang rein realistischer Natur. Das helle Mondlicht bedeutet gutes Wetter für ihren Ausflug am nächsten Tag. Unter der Oberfläche dieses Abschnitts liegt seine Funktion als Hinweis

auf die emotionellen Entwicklungen, die die schon festliegenden Assoziationen heraufbeschwören. Céciles Deutung des Mondscheins ist auf einer anderen Ebene wie die Christines und Gretes Wunschdenken. Das Wetter ist tatsächlich milde, aber die emotionellen Entwicklungen nehmen eine gefährlichere Richtung. Dies geschieht nicht sofort — der Ausflug nach Quedlinburg geht ohne besondere Ereignisse vonstatten. Erst einige Tage später bei ihrer Rückkehr von Altenbrak im Mondschein ist ein Wendepunkt erreicht. Das Vorhandensein des Mondes wird indirekt angekündigt:

Die Schatten aller drei fielen vorwärts auf den wie Silber blitzenden Weg.⁴¹

In einer Konstellation, die wir in *Effi Briest* wieder begegnen werden, sucht die vernachlässigte Ehefrau Trost und Verständnis bei dem unerlaubten Bewerber. Als St. Arnaud zurückbleibt, um ein Denkmal genauer zu betrachten, ist Cécile auf subtile Weise treulos gegen ihn durch den Ton ihrer Stimme, als sie mit Gordon übereinstimmt, daß ihr Mann rücksichtsvoll sei, und Gordon hält und küßt ihre Hand. St. Arnaud setzt die raffinierte Quälerei seiner empfindlichen Frau fort. Als sie an einem Wegweiser zum Hexentanzplatz vorbeikommen, schlägt er spöttisch einen Umweg vor, um ihn zu besichtigen. Er weist auf die unheimliche Wirkung des Mondlichts hin und erwähnt ausdrücklich Gordons frühere Ausführungen über Hexen. Der letzte Zug von Quedlinburg rattert durch das Tal, und durch eine knappe aber eindrucksvolle Schilderung des geisterhaften Mondlichts auf der Dampflokomotive spielt Fontane indirekt auf die Macht der Leidenschaften an, die die Hauptgestalten bedrohen. Der letzte Satz des Kapitels ist ein Meisterstück realistischer und lakonischer Untertreibung. Die Gruppierung der Charaktere drückt die gegenseitige Anziehung zwischen Cécile und Gordon aus und macht gleichzeitig deutlich, daß St. Arnaud ein Außenstehender ist, der die Vorgänge kommentiert und beherrscht:

„Die wilde Jagd,“ sagte St. Arnaud und nahm die Tete, während Gordon und Cécile folgten.

Als Gordon durch ein Telegramm zur rechten Zeit nach Bremen gerufen worden ist, beschreibt Fontane die Szene, während er Cécile schreibt, so:

Die Mondsichel stand über dem Rathaus⁴²

und er deutet an, daß Gordon sich jetzt der Sentimentalität hingibt. St. Arnaud bezeichnet Gordons Schreiben an seine Frau spöttisch als „Mondscheinpoesie“,⁴³ eine Bezeichnung, die die Briefe nicht nur als konventionelle sentimentale Stücke abtut, sondern den Leser auch unaufdringlich an die bedrohlicheren Nebendeutungen dieses Motives erinnert. Bei seiner ersten Begegnung mit Cécile, nachdem er von ihrer Vergangenheit als Kurtisane erfahren hat, erinnert Gordon sie an den Heimritt von Altenbrak, und er umwirbt sie drängender und ausdrücklicher jetzt, da er glaubt, sie habe kein Recht und keine Möglichkeit, ihn zurückzuweisen.⁴⁴ An dem Morgen, nachdem Gordon sich in selbstgerechtem Zorn über Cécile ungehörig verhalten hat, befragt St. Arnaud sie über ihr Verhältnis. Obwohl sie ihre Unschuld beteuert, zeigt Fontane, daß sie wegen ihres Verhaltens auf dem Heimweg von Altenbrak Schuldgefühle hat:

St. Arnaud wiegte den Kopf und lächelte, während Cécile, die des Heimrittes von Altenbrak gedenken mochte, nicht ohne Verlegenheit vor sich hinblickte.⁴⁵

So wird in *Cécile* das Mondmotiv verwendet, um die Vorstellung von Verführung, von einer schuldhaften Liebschaft, von unglücklicher und unerfüllter Liebe heraufzubeschwören – aber nicht auf die konventionelle Weise, wie sie Lenaus Gedicht ausdrückt. Verwickelte gesellschaftliche und psychologische Faktoren stellen sich den Wünschen des potentiellen Paares entgegen. Das Mondmotiv weist in der Handlung voraus, und bezeichnenderweise kündigt es Unglück an, wenn auch kein Unglück, das völlig überraschend kommt, sondern eines, das natürlich und unvermeidlich aus den Charakteren selbst entsteht. Das Motiv wird geschickt so verwendet, daß es die Thale-, Bremen- und Berlinabschnitte des Romans verbindet und ein wichtiges Element im Nachzeichnen der Entwicklung des dem Untergang geweihten Verhältnisses bildet. Wieder setzt Fontane ein Naturmotiv wirksam ein, um Kräfte zu offenbaren, die in erster Linie psychologisch und gesellschaftlich sind.

Die Kräfte, auf die das Sternmotiv hindeutet, sind nicht so sehr oder zumindest nicht nur psychologischer und gesellschaftlicher, sondern auch metaphysischer und seelischer Art. Immer wieder tauchen Sterne in Verbindung mit den Begriffen ‚Seele‘ oder ‚seelisch‘ auf. Wie beim Mondmotiv muß man nicht einfach die scheinbar realistische Beschreibung der Sterne an sich betrachten, sondern den menschlichen Rahmen innerhalb dessen sie vorkommt. Einige kurze biographische Bemerkungen seien hier zu Beginn der Erörterung gestattet. Einer von nur zwei Vorfällen aus seiner Neuruppiner Zeit, an die Fontane sich deutlich erinnert und die zu berichten er für angemessen hält, scheint die ursprüngliche Erfahrung oder wenigstens ein höchst wichtiges frühes Beispiel für das zu sein, was Sterne ihm bedeuteten. Sein Vater schlägt vor, den siebenjährigen Theodor auf eine Nachtfahrt in einem offenen Wagen mitzunehmen:

Ich horchte hoch auf, beglückt in meiner kleinen Seele, die schon damals nach allem, was einen etwas aparten und das nächtlich Schauerliche streifenden Charakter hatte, begierig verlangte.⁴⁶

Das folgende Erlebnis enttäuscht die aufgeregte Vorfreude keineswegs:

In raschem Trabe ging es über Altruppin auf Kremmen zu, und lange bevor wir dieses, das ungefähr halber Weg war, erreicht hatten, zogen die Sterne herauf und wurden immer heller und blitzender. Entzückt sah ich die Pracht, und kein Schlaf kam in meine Augen. Ich bin nie wieder so gefahren; mir war, als reisten wir in den Himmel.

Die Sterne haben eine tiefe und intensive Wirkung auf das schon erregte und erwartungsvolle Kind. Sie scheinen ihm ein Zeichen einer transzendenten Sphäre jenseits der irdischen Realität zu sein, ein Zeichen für die Existenz einer märchenhaften Dimension der Realität. Der letzte Satz deutet an, daß es ihm erschien, als ob die Sterne den Menschen Zugang zu jener höheren Realität, zu jener zusätzlichen Dimension seelischen Erlebens verhießen. Hier spricht nicht Fontane der ironische Realist,

sondern Fontane der empfängliche, aufnahmebereite, phantasievolle Dichter.⁴⁷ Es ist nur natürlich, daß ein solch beeindruckendes und tief empfundenes Erlebnis in seinen Werken Ausdruck findet, ebenso wie Erfahrungen und Beobachtungen einer nüchternen und objektiveren Art.

Diese besondere Szene taucht in den Romanen in vielen Variationen auf. Auch hier bildet *Vor dem Sturm* einen nützlichen Ausgangspunkt. Die archetypische Szene einer Fahrt bei Sternenlicht findet sich im ersten Kapitel von Fontanes erstem Roman. Lewin wird Schlitten durch die verschneite Landschaft zum Sitz seiner Väter gefahren, wo er Weihnachten verbringen will:

Die Sterne traten immer zahlreicher hervor. Lewin lupfte die Kappe, um sich die Stirn von der frischen Winterluft anwehen zu lassen, und sah staunend und andächtig in den funkelnden Himmel hinaus. Es war ihm, als fielen alle dunkeln Geschehnisse, das Erbteil seines Hauses, von ihm ab, und als zöge es lichter und heller von oben her in seine Seele.⁴⁸

Die Sterne wecken bei Lewin ein tiefes Gefühl göttlicher Gnade. Es ist ein mystisches Erlebnis, dessen volle Bedeutung weder ihm noch dem Leser schon klar ist. Es ist ein erstes Element der Struktur, die auf die Sternmotive aufgebaut ist und teilweise anhand des Bohlsdorfer Kirchenverses („Und kann auf Sternen gehen“) weiter geführt wird, ein wichtiges Strukturelement im Roman. Dem ist schon an anderer Stelle ausführlicher nachgegangen worden.⁴⁹ Die Szene kehrt in abgewandelter Form später wieder, als Turgany und Othegraven im Schlitten unter winterlichem Sternenhimmel nach Hause fahren. „... es spricht sich gut unter diesen Sternen“⁵⁰ stellt Othegraven fest, und ihr Gesprächsgegenstand ist göttliche Gnade, unmittelbar assoziiert mit Marie Kniehase, auf die, so hören wir, dieselben Sterne scheinen. Tubal liefert eine weitere Variation in seinem Bericht über den Kastalia-Abend:

„Als wir auf den stillen Platz hinaustraten, lag der Sternschein fast wie Tageslicht auf den Straßen. Ich sah hinauf; mir war zu Sinn als stiege das Christkind aus diesem Sternenglanz in mein armes Herz hernieder.“⁵¹

Wieder ist das Thema implizit göttliche Gnade. Drei weitere Variationen konzentrieren sich auf Lewin und verfolgen, wie er sich seiner Liebe zu Marie immer bewußter wird, Marie, auf die sich Gottes Gnade richtet. Auf dem Rückweg von der Silvesterfeier in Guse bringen ihm die Sterne tiefempfundene Erleichterung von den Sorgen dieser Welt.⁵² Als er nach seinem Nervenzusammenbruch nach Haus gefahren wird, gehen die Sterne über ihm auf, und er macht eine intensive emotionelle Reaktion durch;⁵³ er weint, erkennt aber, daß seine Tränen Glück und Gesundung bedeuten. Schließlich, als er im Gefängnis wartet, blickt er zu dem blassen Sternenlicht hinauf und schläft ein, von seiner Hochzeit mit Marie träumend. Dieser Traum offenbart ihm zum ersten Mal die genaue Beschaffenheit der Gnade und des Glücks, welche ihn erwarten.

In *Der Stechlin*, Fontanes letztem Roman, in dem viele vertraute Motive wieder auftreten, begegnen wir der Sterne wieder, und zwar in zwei

Versionen. Als Woldemar die Schwestern Barby auf einem Schlitten vom Bahnhof nach Schloß Stechlin begleitet, herrscht eine Stimmung freudiger Erwartung, und die Sterne stehen am Himmel.⁵⁵ Das Motiv wird in der Molltonart wiederholt, als Dubslav nach Woldemars Hochzeit die gleiche Fahrt macht.⁵⁶ Er ist krank, aber hat genügend innere Kraft, seine Beschwerden nicht zu beachten und Trost in den Sternen am Himmel zu suchen. Es ist bezeichnend, daß bei dieser Gelegenheit nur von ‚Sterngeflimmer‘ die Rede ist, eine schwächere Andeutung von Gnade und Frieden, kein verheißungsvoll strahlendes Versprechen für die Zukunft.

Eine häufige Variante der Schlittenfahrt bei Sternenschein ist die Bootsfahrt unter sternklarem Himmel. In *Grete Minde* kommt die Szene zuerst als ein Bild der Selbsterfüllung in Gretes Phantasie vor:

Dabei sah sie sich am liebsten am Bug oder Steuer eines Schiffes stehen, und der Seewind ging, und es war Nachtzeit, und die Sterne funkelten. Und sie sah dann hinauf, und alles war groß und weit und frei. Und zuletzt überkam sie es wie Frieden inmitten aller Sehnsucht...⁵⁷

Wie bei Lewin werden die Sterne mit Flucht vor den Sorgen des Alltags assoziiert, mit Erlösung und Frieden, mit einer tiefempfundenen persönlichen Erfahrung. In *Graf Petöfy* scheinen die Sterne auf Franziska und Egon herunter, als sie den See überqueren, und es zum Höhepunkt ihrer Beziehung kommt.⁵⁸ Ähnlich in *L'Adultera*, wo Melanies und Rubehn's Fahrt über das Wasser in Sternenlicht getaucht ist, als sie ihre erste zögernde Liebeserklärung machen.⁵⁹

Wenn das Sternmotiv Gnade verkündet, die oft mit geistiger oder seelischer Hochstimmung und Zukunftshoffnung verbunden ist, dann bezeichnet das Fehlen von Sternen umgekehrt Gnadenverlust, Absage an die Hoffnung, Verweigerung von Wünschen. In *Graf Petöfy* verschwindet plötzlich das verheißungsvolle Sternenlicht,⁶⁰ als der Sturm heraufzieht und Franziska und Egon von einer Katastrophe bedroht sind. Die Sterne kommen zwar wieder hervor, aber nicht in ihrer charakteristischen Gestalt, sondern unheilvoll mit einem unheimlichen Licht, das Unglück zu verkünden scheint. Fontane macht ganz deutlich (vielleicht in diesem Falle überdeutlich), daß die äußere Umgebung die Vorgänge im Inneren der Charaktere spiegelt und beeinflußt. Die Sterne deuten an, daß eine Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft für Franziska und Egon besteht, der Sturm spiegelt die zügellose Aufwallung der Leidenschaft wider, die sie erleben. Sein Nachlassen und ihre spätere Rettung symbolisiert, daß sie der Gefahr des Ehebruchs entronnen sind, und Franziska sich still mit der von ihr gewählten Rolle zufrieden gibt.

In *Vor dem Sturm* reflektiert das Sternmotiv den Gang der Ereignisse bei dem Angriff auf Frankfurt. Als die folgenschwere Entscheidung, anzugreifen, fällt, kommen die Sterne heraus. Die Beschreibung ist auf den ersten Blick rein meteorologisch:

Der Tauwind, der während der Nachmittagsstunden geweht, hatte nachgelassen, und es zog eine scharfe Luft von Osten her; der Him-

mel klärte sich wieder, und die Sterne traten immer blitzender hervor.⁶¹

Die ist oberflächlich betrachtet eine realistische Schilderung dessen, was geschieht, wenn der Wind sich von Süden oder Westen nach Osten dreht. Der Erwähnung des Ostwindes liegt jedoch ein Hinweis auf das bitterkalte russische Wetter zugrunde, das die Franzosen in erster Linie zurücktrieb, und sie weist auf die anhaltende Kälte voraus, die Lewin's Entkommen durch einen Sprung in tiefen Schnee möglich macht. Hier symbolisieren die Sterne Erregung, große Hoffnungen auf die Zukunft, intensives inneres Erleben bei allen Beteiligten, und sie erwecken auch die Vorstellung von Schicksal oder göttlicher Gnade als notwendiger Begleiterscheinung des Erfolges. Am Abend des Angriffs selbst stehen die Zeichen weniger günstig, und im Kapitel „Überfall“ wird uns fast als erstes mitgeteilt, daß die Sterne fort sind:

Einzelne Sterne, kaum hervorgekommen, hatten sich ebenso rasch wieder versteckt.⁶²

Der schwache Hoffnungsschimmer ist erloschen. Der Lauf der Handlung wird mit einigen kurzen Worten metaphorisch vorweggenommen. Der schmähliche Rückzug am nächsten Morgen findet in dichtem grauen Nebel statt. So entwickelt Fontane gewandt seine Naturbeschreibungen, so daß sie die Handlung im menschlichen Bereich widerspiegeln, ankündigen oder kommentieren. Besonders unaufdringlich und zartfühlend vermeidet er jegliche Sentimentalität in der Szene, in der Geheimrat Ladalinski seines Sohnes Leiche besucht. Als Ladalinski die Kirche mit Kubalke verläßt, kommentiert Fontane:

Es war dunkler geworden, die letzten Sterne fort...⁶³
und kraft der bereits vorhandenen Bezüge, drücken diese Worte in aller Knappheit das Fehlen jeglicher Zukunftshoffnungen im Leben des alten Mannes aus.

Wir haben bereits festgestellt, daß das Sternmotiv häufig den Gemütszustand eines Charakters widerspiegelt. Es ist eng mit persönlichen Gefühlen verbunden, wie es mit Fontanes eigenen Erfahrungen als Kind der Fall war. Dies trifft eindeutig auf *Unwiederbringlich* zu, als Holk auf der Flucht vor der bedrückenden Atmosphäre zu Hause im Hafen von Kopenhagen ankommt:

Holk stand auf Deck und genoß eines herrlichen Anblickes; über ihn funkelten die Sterne in fast schon winterlicher Klarheit, und mit ihnen zugleich spiegelten sich die Uferlichter in der schimmernden Wasserfläche.⁶⁴

In diesem Zusammenhang werden die Sterne mit Holks freudiger Erwartung assoziiert. Jeglicher Hinweis auf eine transzendente Dimension fehlt hier. Die Tatsache, daß zwischen den Sternen und den Uferlichtern eine Parallele hergestellt wird zeigt, daß Holks Hoffnungen für die Zukunft unter den Uferlichtern in der Wirklichkeit dänischen Hoflebens liegen. Die Assoziation der Sterne mit seinem Gemütszustand wird gegen Ende des Romans noch ausdrücklicher hergestellt. Nach dem Bruch mit Christine

ist er von Holkenäs geflüchtet. Die aufgehenden Sterne über Flensburg gehen einher mit seinem Gefühl der Erleichterung und tragen dazu bei, daß es sich festigt:

... aber nicht lange, so zogen im winterlichen Glanze die Sterne herauf und spiegelten sich auf der weiten Wasserfläche. [Ein Anklang an den oben zitierten Abschnitt — H. E. C.] Holk fühlte wie der auf ihn lastende Druck von Minute zu Minute geringer ward, und wenn er sich auch nach wie vor keineswegs in einem Zustand von Seelenruhe befand, so galt das, was ihm von Unruhe verblieb, doch mehr der Zukunft, als der Vergangenheit und hatte vorwiegend den Charakter einer gewissen erwartungsvollen Erregung.⁶⁵

Dieser Abschnitt erinnert an die Beschreibungen von Lewins Reaktion auf das Licht der Sterne, und der Ausdruck ‚erwartungsvolle Erregung‘ verdeutlicht eine der häufig wiederkehrenden Assoziationen mit dem Sternmotiv.

Wesentlich gedämpfter, aber ebenso charakteristisch und subjektiv sind die Assoziationen der Heldinnen in *Irrungen*, *Wirrungen* und *Effi Briest*, die in den Sternen ein Versprechen oder eine Möglichkeit inneren Friedens sehen.⁶⁶ Wie in *Unwiederbringlich* bewirkt der Anblick der Sterne ein Gefühl von Trost und Erleichterung. Es wird deutlich, daß die Sehnsucht für Effi und Lene weder ein negativer Todeswunsch ist noch ein konventionelles christliches Verlangen nach dem Leben nach dem Tode. Es ist eine tiefempfundene menschliche Sehnsucht nach Frieden, nach einem Dasein jenseits aller gesellschaftlichen Beschränkungen und künstlichen Konventionen, die gemeinsam Frieden und Glück in ihrem Leben in der menschlichen Gesellschaft unmöglich machen. Die Sterne stellen für sie eine höhere Ordnung der Natur dar, wo sie sie selbst sein könnten, ohne die in ihren Augen letztlich unbedeutenden gesellschaftlichen Kräfte, denen sie im wirklichen Leben unterworfen sind.

In *Schach von Wuthenow* finden sich einige interessante Variationen der oben erörterten Themen. Wie an anderer Stelle verwendet Fontane Sterne hier auf direkte sprichwortartige Weise in der Bedeutung von Schicksal:

Armer Schach! Es war anders in den Sternen geschrieben.⁶⁷

Es ist bezeichnend, daß die Sterne in einer jener Naturbeschreibungen Fontanes, die scheinbar neutral und objektiv sind, nicht vorkommen. Als Schach von dem Ausflug nach Tempelhof zurückkehrt, nachdem er unritterlicherweise die entstellte Victoire durch ihre schöne Mutter als seinen Partner für den Auftritt in der Öffentlichkeit ersetzt, beschreibt Fontane eine nächtliche Fahrt, bei der das Fehlen der Sterne auffällt:

... nur die beiden Gensdarmtürme ragten noch mit ihren Kuppeln aus dem graublauen Nebel empor.⁶⁸

Eine realistische Beschreibung, der jedoch der subtile Hinweis auf das Fehlen positiver Aussichten für die Zukunft der Beziehungen der Betroffenen zugrundeliegt. Es ist von Bedeutung, daß nichts weiter als eine von Menschen geschaffene Einrichtung zu sehen ist, eine Anspielung auf das Regiment, dessen Ethos letzten Endes Schachs Verhalten bestimmen wird.

Man könnte behaupten es sei hier unangemessen, sich auf das Sternmotiv zu berufen, da in diesem besonderen Roman bisher keine Assoziationen dieser Art festgestellt worden sind. Dieses Argument überzeugt jedoch nicht, wenn man Fontanes Werk als Ganzes betrachtet und erkennt, wie Ohl nahelegt, daß es tatsächlich eine Reihe Motive gibt, die Fontane so häufig, wenn auch in unterschiedlicher Form verwendet, daß klar ist, daß sie in seinen Augen dichterischer Ausdruck einer Reihe bestimmter Nebenbedeutungen waren. Obwohl Ohl doch übertreibt, wenn er behauptet, sie seien austauschbar, scheinen sie doch in Fontanes schöpferischer Einbildungskraft existiert zu haben als beständige potentielle Ausdrücke für eine Reihe festgelegter Konzepte. Ob er sie ganz bewußt verwendet oder nicht, muß im Bereich der Mutmaßungen bleiben.

Als Schach nach Wuthenow fährt, um seine Lage zu überdenken, geht Fontane von seinem objektiven zu einem subjektiveren Ton über in seiner Beschreibung des Landhauses in seiner natürlichen Umgebung, Sternenlicht eingeschlossen. Das Motiv ist eng verbunden mit Schachs subjektiver emotioneller Reaktion:

Das Schloß war nichts weiter als ein alter, weißgetünchter und von einer schwarzgeteerten Balkenlage durchzogener Fachwerkbau, dem erst Schachs Mutter ... durch ein Doppeldach, einen Blitzableiter und eine prächtige, nach dem Muster von Sanssouci hergerichtete Terrasse das Ansehen allernüchternster Tagtäglichkeit genommen hatte. Jetzt unter dem Sternenschein, lag alles da wie das Schloß im Märchen, und Schach hielt öfters an und sah hinauf, augenscheinlich betroffen von der Schönheit des Bildes.⁶⁹

Diese Szene, in der Schach von dem Anblick seines von Sternenlicht verklärter Familienbesitzes flüchtig bezaubert ist, erinnert an frühere Szenen im Roman: an die Unterhaltung über Schönheit mit Prinz Louis und vor allem an die Szene, in der Schach Victoire verführt. Einen kurzen Augenblick lang war er fähig, die innere Schönheit von Victoires Integrität zu sehen, welche die äußerliche Wirklichkeit verklärt. „Alles ist Märchen und Wunder an Ihnen“⁷⁰ – mit diesen Worten gewinnt er sie. Aber bald bereut er seinen Sieg. Ebenso ist er für kurze Zeit von dem märchenhaften Anblick seines Familienbesitzes entzückt. Dies Entzücken läßt bald nach, und er kann in Wuthenow nur noch die Aussicht auf ein langweiliges und isoliertes Dasein weit entfernt von Pomp und Prunk seiner Armeelaufbahn sehen. Er verbringt eine unruhige Nacht und findet erst Ruhe und schläft ein, als die Sterne verblassen und das Tageslicht dämmt.⁷¹ Dies ist eine Umkehrung des Motivs, wie es in *Effi Briest* und *Irrungen, Wirrungen* vorkam. Schachs Dasein ist so untrennbar mit seinem gesellschaftlichen und beruflichen Leben verknüpft und mit den Sitten und Regeln nüchterner Realität, daß er nur innerhalb dieses Rahmens seine Funktion erfüllen und Zufriedenheit finden kann. Im Gegensatz zu vielen Frauengestalten Fontanes, deren natürliche Neigungen sie aus dem nüchternen Alltag hinausziehen, ist Schach so abhängig von seiner Umwelt, daß er sich ein Dasein als Außenseiter nicht vorstellen kann. Er kann nicht nach den höheren poetischen Werten streben, von denen er in Victoire und auf

Schloß Wuthenow einen flüchtigen Blick erhascht hat. Er braucht das oberflächliche Gefühl der Sicherheit seines künstlichen, konventionsgebundenen Milieus, um sich wohl zu fühlen. Die profane Wirklichkeit, das helle Tageslicht ist der einzige Bereich, wo Schach seinen Frieden mit der Welt machen kann. Die Verheißung der Sterne für ihn ist weder eine Antwort noch eine Herausforderung, die er annehmen kann. Wie es vom Mond heißt, er sei ‚nicht jedermanns Sache‘, so gilt offenbar dasselbe für die Sterne.

Obwohl Ohl zu weit geht, wenn er sagt, Fontanes Beschreibungen seien nicht als realistische Darstellungen der Natur gedacht, ist es zweifellos richtig, daß die überwiegende Mehrheit von ihnen mehr als eine Bedeutung haben. Wenn Fontane weit entfernte Himmelskörper wie Mond und Sterne beschreibt, geschieht das nicht um ihrer selbst willen. Manchmal verwendet er sie, um die Vorstellung von Schicksal, von höheren Mächten zu erwecken, die die Zukunft der Menschen bestimmen. Weit häufiger treten sie in enger Verbindung mit dem Gemütszustand der Charaktere auf. Sie werfen Licht auf eine subjektive Reaktion und unterstreichen sie. Sie stehen für menschliche Gefühle, sie spiegeln Entwicklungen in der inneren Handlung wider und zeigen Krisen auf oder nehmen die Zukunft voraus. Ihre Funktion läßt sich nicht einfach umschreiben. Jedes Motiv umfaßt eine Reihe von verwandten, wiederkehrenden Assoziationen, die wir oben untersucht haben, und die Tatsache, daß Fontane diese Motive so häufig verwendet, unterstützt durch die Belege aus *Meine Kinderjahre*, läßt keinen Zweifel daran, daß er sich für sie entschieden hat, weil er sie als dichterisch ausdrucksvolle Elemente betrachtet, und ihre Gebräuchlichkeit in Dichtung im allgemeinen mindert ihre Frische und Lebendigkeit, da wo er sie einsetzt, keineswegs. Es war nicht möglich, auf dem verfügbaren begrenzten Raum alle Beispiele für das Auftreten dieser Motive zu erfassen, und obwohl versucht wurde, ihre Abstufungen und Variationen möglichst genau zu betrachten, muß die Untersuchung unvollständig bleiben. Wie bei jedem Versuch, Fontanes Werke zu analysieren und seine Methoden und Absichten festzulegen, blieben unbewältigte Aspekte übrig, die den Leser zu weiterer Diskussion anregen.

Anmerkungen

Die benutzte Ausgabe von Fontanes Werken ist, sofern nicht anders angegeben, *Sämtliche Werke*, hrsg. Edgar Groß, Kurt Schreinert, Rainer Bachmann, Charlotte Jolles, Jutta Neuendorff-Fürstenau, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959 ff, in den Anmerkungen ‚N‘ abgekürzt.

- 1 Vgl. auch Peter Demetz, ‚Symbolische Motive: Flug und Flocke‘ in *Formen des Realismus*: Theodor Fontane, München. 1964.
- 2 H. Ohl, *Bild und Wirklichkeit*, Heidelberg, 1968, S. 201.
- 3 Ebenda, S. 209.
- 4 Keitel spricht in seinen Anmerkungen zur Hanser-Ausgabe (siehe Ullstein Buch Nr. 4510, S. 205 f.) von der ‚Lieblingszeit der ‚Herbstnatur‘ Fontanes, die ihn immer wieder zu den tiefsten Stimmungsbildern seiner Dichtung führt. Hier ist die eigentliche ‚Fontane-Stimmung‘ spürbar, aus der fast immer eine Wende des Geschehens kommt...“, in Hinblick auf einen Abschnitt in N I, S. 209.
- 5 Brief an Paul Heyse, Berlin, 9. Dezember 1878, in Ullstein Buch Nr. 4508, S. 180.
- 6 N I, S. 43 f.
- 7 Ebenda, S. 60.

- 8 Ebenda, S. 185, „Lewin, um sich rascher zurechtzufinden, war auf einen großen Feldstein gesprungen . . . aber schwerlich würd er seinen Zweck erreicht haben, wenn nicht in demselben Augenblick der Mond aus dem Gewölk, das ihn seit einer Stunde verdeckt hatte, hervorgetreten wäre.“
- 9 N II, S. 237 und S. 242.
- 10 N VI, S. 73, „Da stand die Sichel in aller Klarheit über ihm, aber über dem Toten am Wege stand sie auch.“ und „Schräg über ihm stand die Mondsichel und sah herab auf ihn und fragte.“
- 11 Ebenda, S. 140.
- 12 Vgl. V. J. Günther, **Das Symbol in erzählerischen Werk Fontanes**, Bonn, 1967, S. 45, S. 49, S. 53.
- 13 N V, S. 138.
- 14 N XIV, S. 34.
- 15 Theodor Fontane, **Sämtliche Werke**, hrsg. Walter Keitel, München, Hanser Verlag, 1966, V, S. 861. Man nimmt an, daß dies etwa 1894 geschrieben wurde, zur selben Zeit also, als Fontane an **Effi Briest** und **Meine Kinderjahre** arbeitete, und er hat deutlich aus beiden Werken in dies Fragment übernommen, oder umgekehrt!
- 16 N XIV, S. 104.
- 17 Ebenda, S. 179.
- 18 Ebenda.
- 19 N VII, S. 207.
- 20 Ebenda, S. 189.
- 21 Ebenda, S. 266.
- 22 Vgl. H. E. Chambers, **Supernaturel and Irrational Elements in the Works of Theodor Fontane**, Stuttgart, 1980, S. 192–210.
- 23 N VII, S. 303.
- 24 N XIV, S. 104.
- 25 N VII, S. 359
- 26 Ebenda, S. 426, „Die Sterne flimmerten, und im Park regte sich kein Blatt. Aber je länger sie hinaushorchte, je deutlicher hörte sie wieder, daß es wie ein feines Rieseln auf die Platanen niederfiel. Ein Gefühl der Befreiung überkam sie. „Ruhe, Ruhe.““
- 27 Ebenda, S. 46.
- 28 N III, S. 56 f.
- 29 N VII, S. 113.
- 30 N I, S. 434.
- 31 Ebenda, S. 436.
- 32 N III, S. 116, S. 174.
- 33 Ebenda, S. 268, 271, 307.
- 34 N V, S. 26, „So fanden denn Petersens wohlgemeinte Worte bei niemandem ein rechtes Echo, vielmehr blickte schweigend jeder vor sich hin, und nur Arne wandte sich die Tafel hinunter und sah durch die offenstehende Glastür auf das Meer hinaus, das im Silberschimmer dalag.“
- 35 N III, S. 83.
- 36 Hanser V, S. 510 ff.
- 37 N IV, S. 150. Merke die interessante Zusammenstellung des Mondes mit den Erlen. In diesem Fall stammt die Formulierung von spätestens 1887, sieben oder acht Jahre, bevor sie in **Effi Briest** und **Meine Kinderjahre** erneut auftaucht – Wasser auf Ohls Mühle der austauschbaren Naturbilder.
- 38 Ebenda, S. 151.
- 39 Ebenda, S. 144.
- 40 Ebenda, S. 154 f.
- 41 Ebenda, S. 214.
- 42 Ebenda, S. 222.
- 43 Ebenda, S. 238.
- 44 Ebenda, S. 260.
- 45 Ebenda, S. 277.
- 46 N XIV, S. 26.

- 47 Eben dieses Motiv wählt Fontane in *Vor dem Sturm* zur Veranschaulichung in einer Diskussion über die Beschaffenheit wahrer Poesie. Marie dient Fontane als Sprachrohr für sein eigenes ästhetisches Kredo (dargelegt in 'Über unsere epische und lyrische Dichtung'), als sie Schmidt von Werneuchen verurteilt: „Er ist kein Dichter, weil er nichts als die Wirklichkeit kennt.“ Dann zitiert sie aus Bürgers 'Leonore', „... bis auf dem Himmelsbogen die goldenen Sterne zogen“ als Beispiel wahrer Poesie. In dem Versuch, den Unterschied zu erklären, fügt sie hinzu: „Der Dichter soll ein Spiegel aller Dinge sein. Schmidt aber spiegelt nichts; er gibt nur die Natur selber.“ N I, S. 91.
- Der Dichter sollte die Wirklichkeit widerspiegeln und nicht nur abbilden und dabei in der Lage sein, solch schwer zu bestimmenden Elemente wie den inneren Vorgang auszudrücken, der mit der Wahrnehmung von Naturphänomenen verbunden ist, und nicht einfach die Phänomene selbst nachzubilden. Dies ist eine andere Art, Fontanes Vorstellung von poetischer 'Verklärung' auszudrücken, die in seinen Augen ein wesentlicher Aspekt der Kunst des Schriftstellers ist. Nicht zufällig nimmt er das Sternmotiv, um seine Theorie zu veranschaulichen, denn für ihn ist es so deutlich mit mehreren Ebenen der Wirklichkeit verbunden, mit optischem und zugleich innerem Erleben, und die Vermittlung des letzteren ist so wichtig wie die des ersteren und untrennbar von ihm.
- 48 N I, S. 7 f.
- 49 Vgl. z. B. H. E. Chambers, op. cit., S. 53 und S. 55 ff.
- 50 N I, S. 104 ff.
- 52 Ebenda, S. 267 f., „Die Sterne flimmerten immer heller; er sah hinauf, und in seiner Seele klangen plötzlich wieder die Worte jener Bohlsdorfer Grabinschrift: 'Und kann auf Sternen gehen'. Da fiel alles Verlangen von ihm ab.“ Vgl. auch die Assoziation der Sterne mit Gottes Macht und Gnade in *Grete Minde*, N III, S. 57.
- 53 N I, S. 466.
- 54 Ebenda, S. 598.
- 55 N VIII, S. 233 f.
- 56 Ebenda, S. 288.
- 57 N III, S. 43.
- 58 N II, S. 140.
- 59 N IV, S. 60.
- 60 N II, S. 142.
- 61 N I, S. 525.
- 62 Ebenda, S. 566.
- 63 Ebenda, S. 66.
- 64 N V, S. 59.
- 65 Ebenda, S. 197.
- 66 N III, S. 173, N VII, S. 423 und S. 426.
- 67 N II, S. 345.
- 68 Ebenda, S. 303.
- 69 Ebenda, S. 349. Dieser Abschnitt enthält außer dem Sternenlicht zwei weitere Schlüssel motive Fontanes: das Prosaische und das 'Märchen'. Das Sternenlicht ist eng mit der Vorstellung von poetischer 'Verklärung' und höheren Werten verbunden.
- 70 Ebenda, S. 328.
- 71 Ebenda, S. 354.

Fontane, Theodor: Briefe. 4. Bd 1890–98. — München: Carl Hanser Verlag 1980 (803 S.)

(Theodor Fontane. Werke, Schriften u. Briefe Abt. IV) [Rez. Frhr. M. U. v. Stoltzenberg, Schleswig]

Mit dem nunmehr vorliegenden 4. Band liegt die Fontane-Briefausgabe des Hanser-Verlages jetzt abgeschlossen vor. Ein 5. Band soll noch folgen, der Kommentar und Register, Nachträge, weitere Briefe und Gegenbriefe in Auszügen und Regestenform und errata enthält.

Die vorliegende Ausgabe enthält 2 478 Briefe. Da Fontane, wie die Herausgeber feststellen, nach sehr vorsichtigen Schätzungen ca. 12 000 Briefe geschrieben hat, von denen etwa die Hälfte in Handschriften, Abschriften oder Drucken überliefert ist, handelt es sich auch hier nur um eine Auswahl, allerdings die wohl umfangreichste, die bisher vorliegt. Die Herausgeber haben bei der Auswahl an eine Ausgabe gedacht, die die Forderungen des engagierten Fontane-Lesers wie die des wissenschaftlichen Benutzers gleichermaßen erfüllt. Dies dürfte ihnen ohne Einschränkung gelungen sein.

Zur Edition bemerken die Herausgeber, daß die Briefe nach bereits gedruckten Quellen in der Gestalt ihrer jeweiligen Druckvorlage erscheinen; in allen Fällen, in denen die Handschriften vorlagen, stets in einem wort- und buchstabengetreuen Abdruck des Originals. Die verfügbaren Quellen – Veröffentlichungen in Buch- und Zeitschriftenform, Hand- und Abschriften – wurden nach Angaben der Herausgeber soweit möglich überprüft und miteinander verglichen. Offensichtliche Fehler und Flüchtigkeiten Fontanes wurden nicht verbessert, da sie nicht selten Hinweise auf die jeweilige Stimmung und Verfassung des Briefschreibers zu geben vermögen.

Bezüglich der Bände 1 bis 3 wird, um Wiederholungen zu vermeiden, ausdrücklich auf die eingehende Besprechung von Helga Döhn in FBl. Bd. 5 Heft 3, S. 371–75 verwiesen.

Der vorliegende Band enthält 878 Briefe aus dem Zeitraum von 1890 bis 98. Er endet mit dem Brief vom 20. 9. 98, den Fontane an seinem Sterbetag an seine Frau schrieb, die bei ihrer Freundin Johanna Treutler zu Besuch weilte und der mit den unbewußt prophetischen Worten beginnt „Dies sind nun also die letzten Zeilen, übermorgen mittag dürfen wir Dich erwarten“. Sie blieben es, ein wohl einmaliger Vorgang in der ganzen Briefliteratur.

82 Briefe sind Erstveröffentlichungen und bisher ungedruckt. Darunter Briefe an Maximilian Harden (14) und Ludwig Fulda (5), die meisten allerdings an unbekannte Empfänger.

Dem Briefcorpus folgt nach einer Nachbemerkung ein Verzeichnis der benutzten Literatur, gegliedert in Handschriften, Briefsammlungen an mehrere Adressaten, Briefsammlungen an einen Adressaten und Einzelveröffentlichungen. Schließlich folgt ein alphabetisches Verzeichnis von 308 Briefempfängern für sämtliche 4 Bände. Nicht weniger als 103 von ihnen sind mit den an sie gerichteten Briefen nur im vorliegenden Band enthalten. Die wichtigsten unter ihnen sind Dehmel (10), Otto Ernst (7), Fulda (6), Conrad Ferdinand Meyer (1), Theodor Mommsen (1), James Morris (27), der Philosoph Paulsen (14) und Spielhagen (13). Unter den bereits gedruckten Briefen dominieren 70 an seine Tochter Martha (Mete), 83 an Friedländer (von 155 aus dem Zeitraum), 52 an Wilhelm Hertz, 13 an Heyse und 48 an Rodenberg.

Die Sigle A 42 ist nicht zu identifizieren. Bei Nr. 586 wäre zu ergänzen: F. H. 219; bei Nr. 696 wäre der Nachname Quade zu ergänzen.

Bei den weiteren vom Rez. festgestellten Corrigenda handelt es sich durchgehend um belanglose Druck- oder Schreibfehler. Der aufmerksame Leser wird sie selbst entdecken und richtigstellen.

Es erscheint jedenfalls nicht erforderlich, sie hier vollständig aufzuzählen. Rez. wird sie jedoch ebenso wie die von ihm in Bd. 1 bis 3 ermittelten Corrigenda den Herausgebern notifizieren und hofft auf Berichtigung im Kommentarband.

Personalien der Briefempfänger werden hoffentlich bei Erläuterung der einzelnen Briefe nachgeholt. Viele Briefempfänger sind ja auch dem Fontane-Kenner unbekannt.

Abschließend sei erwähnt, daß 7 facsimilia zeigen, daß der ductus von Fontanes Handschrift bis ins hohe Alter unverändert den charakteristisch schönen und festen Schwung behielt.

**Theodor Fontane: Die schönsten Gedichte und Balladen.
Hrsg. und mit einem Nachwort von Peter Bramböck. —
München: Nymphenburger Verlagshandlung 1982. 289 S.**

[Rez. J. Krueger, Berlin]

Fontane hat einmal geäußert: „Alles, was ich geschrieben, auch die ‚Wanderungen‘ mit einbegriffen, wird sich nicht weit ins nächste Jahrhundert hineinretten, aber von den ‚Gedichten‘ wird manches bleiben“ (Brief an Wilhelm Hertz vom 9. November 1889). Seitdem ist fast ein Jahrhundert vergangen, und man kann feststellen, daß die Fontane-Rezeption doch anders verlaufen ist. Denn nicht die Gedichte, sondern die Romane und Erzählungen Fontanes sind es, denen heute das Hauptinteresse der Leser gilt. Freilich sind darüber die Gedichte nicht vergessen worden, wenn auch etwas in den Hintergrund getreten. Es ist daher erfreulich, daß die Nymphenburger Verlagshandlung eine neue Auswahl aus dem lyrischen Werk Fontanes vorlegt.

Sie will die schönsten Lieder und Balladen Fontanes bieten. Man muß sagen, daß das im ganzen gelungen ist. Mit vollem Recht sind die Altersgedichte am stärksten berücksichtigt worden. Denn sie stellen die wesentlichste Leistung des Lyrikers Fontane dar. Daß den Altersgedichten hier so viel Raum gegönnt wurde, darin liegt der Vorzug dieser Ausgabe. Neben der Alterslyrik sind aber auch die Gedichte des jungen und jüngeren Fontane in angemessener, repräsentativer Auswahl vertreten. Wir finden etliche Gedichte aus der Herwegh-Zeit, die wichtigsten Balladen und sogar einige Gelegenheitsgedichte. Von den Übertragungen aus dem Englischen wurde nur wenig aufgenommen, während die Bearbeitungen historischer Volkslieder wie „Der Tod des letzten Grafen von Ruppin“ u. a. ganz fehlen.

Jede solche Auswahl verfährt bis zu einem gewissen Grade nach subjektiven Gesichtspunkten. Es kann daher nicht ausbleiben, daß Leser dieses oder jenes Gedicht vermissen werden. So hätten wir unter den Altersgedichten gern „Die Geschichte vom kleinen Ei“ und „In der Koppel“ gefunden, unter denen des Vormärz etwa „Zwei Lieder vom Lederriem“,

„Einigkeit“ oder „Die Not“. Es ist auch schade, daß von den wenigen Gedichten Fontanes, die sich durch innigen Gefühlsausdruck auszeichnen, zwei wegblieben, nämlich „Im Garten“ und „Glück“, und daß eine seiner schönsten Balladen, „Der 6. November 1632“, fehlt. Aber diese Ergänzungswünsche sind mehr oder minder Geschmackssache. Daß wir das eine oder das andere vergeblich suchen, kann kein Anlaß zu begründeter Kritik sein.

In Anlehnung an Fontanes Ausgabe der „Gedichte“ hat der Herausgeber eine Gliederung des Inhalts in drei Gruppen vorgenommen, so daß die „Gedichte, Lieder und Sprüche“ vorangehen und die „Balladen und Bilder“ sowie die „Lieder und Balladen, frei nach dem Englischen“ folgen. Innerhalb der Gruppen sind die Gedichte chronologisch nach der Entstehungszeit geordnet. Die Anmerkungen am Schluß des Bandes stützen sich auf den Anmerkungsapparat des Bandes XX der Nymphenburger Fontane-Ausgabe.

Zur Ansetzung der Entstehungsjahre der Gedichte sei nur eines bemerkt. Das Gedicht „Herbst“ („O du wunderschöner Herbst...“), das diese Ausgabe eröffnet, kann – schon aus inhaltlichen Gründen! – unmöglich 1840 entstanden sein, wie auf S. 261 angegeben ist. Nach Notizen, die im Fontane-Archiv vorhanden sind, stellt das Gedicht „Herbst“ die „unfertigen Anfangsstrophen“ von „Mein Leben“ dar. „Mein Leben“ ist 1892 entstanden. Demnach dürfte auch „Herbst“ 1892 geschrieben sein. In dem Versteigerungskatalog Nr. 35 der Fa. Hellmut Meyer und Ernst (Berlin 1933, S. 77) ist als Entstehungsjahr von „Herbst“ ebenfalls 1892 genannt.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß das Gedicht „Mit dem Brautschleier“ („Zu dem Kranz bring' den Schleier...“) nicht von Fontane, sondern von Hoefler stammt. Darauf macht ein Vermerk Friedrich Fontanes in der Abschrift des Gedichtes aufmerksam, die sich im Fontane-Archiv befindet.

Doch können diese kritischen Hinweise den Wert der Ausgabe, die schön und ansprechend ausgestattet ist, nicht ernstlich schmälern.

**Klieneberger, H. R.: The Novel in England and Germany.
A Comparative Study. – London: Oswald Wolff 1981 (254 S.)**

[Rez. H. Richter u. G. Seehase, Leipzig]

Folgt man dem Resümee des Verlages, so war es das Ziel der vorliegenden Untersuchung der Entwicklung und der Wechselbeziehungen des englischen und deutschen Romans, die Charakteristika zweier gegensätzlicher Traditionen herauszuarbeiten. Das einleitende Kapitel stellt die Herausbildung eines die gegenwärtige soziale Welt abbildenden Romans im England des 18. Jahrhunderts dar, gesehen als das Ergebnis des frühen Sieges der „Mittelklasse“ (Einführung eines parlamentarischen Systems, Entwicklung eines weltweiten Handels, Durchsetzung der industriellen Revolution).

Demgegenüber sahen sich die deutschen Schriftsteller unter dem Einfluß der politischen Zersplitterung ihres Landes, die die Entstehung eines umfassenden sozialen Lebens und einer nationalen Hauptstadt wie die Herausbildung einer politischen und kulturellen Elite verhindert hatte, vor großen Schwierigkeiten gestellt, als sie versuchten, einen Beitrag zu diesem neuen Genre zu leisten. Von dieser Problematik ausgehend will Klieneberger, Dozent am University College Dublin, zeigen, wie sich eine spezifisch deutsche Form der Prosadichtung entwickelte, in welcher der Mangel an empirischem Gehalt durch die subjektive Erfahrung problematischer Charaktere, philosophische Themen und einen experimentellen Stil ausgeglichen werden sollte. Ziel der Kapitel über Stifter und seine Rezeption, über George Eliot und Gottfried Keller, über Charles Dickens und Raabe ist der Nachweis, daß im Ergebnis der enttäuschten Hoffnungen von 1815 und 1848 die in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts etablierten Romanmodelle gleichsam verewigt wurden, während gleichzeitig in England der soziale Roman von Höhepunkt zu Höhepunkt schritt. Erst nach der Reichseinigung von 1871 — dies die Ausgangsthese des Kapitels „Fontane und der englische Realismus“ — waren die politischen und sozialen Voraussetzungen für einen deutschen Romancier gegeben, der in realistisch gestalteter Umwelt die gesellschaftlichen und psychologischen Themen behandeln konnte, die bis dahin Privileg der englischen Autoren gewesen waren. Den Wert der von Fontane durchbrochenen deutschen Tradition sieht K. im letzten Kapitel darin, daß sie als Medium der Erfahrungen und Visionen isolierter Individuen der Dichtung des 20. Jahrhunderts den Weg gewiesen habe, deren Gegenstand in allen Ländern die innere Erfahrung des Menschen einer in Bruchstücke auseinanderfallenden Gesellschaft sei.

Schon dieses Referat läßt erkennen, welche umfangreichen Themenkomplexe K. auf den knapp 230 Textseiten seines auf Beiträge in prominenten germanistischen Zeitschriften zurückgehenden Buches abhandelt. Dabei kann der Begriff „Abhandlung“ seine Darstellungsweise, die zwischen der Aufstellung sehr allgemeiner Thesen und dem gelegentlich fast mikroskopischen positivistischen Vergleich einzelner Phänomene schwankt, nur sehr ungenau bezeichnen. Diese Darstellungsproblematik ist kein Zufall: die gestellte Aufgabe, mehr als 200 Jahre in der Entwicklung zweier großer Nationalliteraturen im Bereich eines für diesen Zeitraum so zentralen Genres zu erfassen und dabei natürlich immer auch die übergreifenden weltliterarischen Aspekte im Blick zu haben, mußte notwendigerweise zu starken Verkürzungen und Vereinfachungen¹ zwingen. Dieses Verfahren aber war angesichts des Grundphänomens, das K. in den Mittelpunkt rückt, von vornherein besonders risikoreich, ist doch die spezifische Besonderheit des deutschen Erzählens vor allem im 19. Jahrhundert nicht nur gegenüber dem englischen, sondern auch und fast noch deutlicher gegenüber dem französischen und russischen — wie Verf. eingangs und auch später betont — schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts oft beobachtet und diskutiert worden. Weiterführende Ergebnisse sind hier nur zu gewinnen auf der Grundlage einer produktiven, aus dem gegebenen Forschungsstand ermittelten Zielstellung und überzeugenden Methode. Daß beides von K.

verfehlt wurde, ist umso mehr zu bedauern, als eine historisch-ideologisch fundierte komparatistische Untersuchung der deutschen Romanentwicklung noch immer ein schmerzliches Desiderat der Forschung darstellt. Die Aufgabe wie auch die Gefahren einer solchen Untersuchung sind in der Rezension von Karl Heinz Magister zu Horst Oppels umfangreicher Darstellung „Englisch-deutsche Literaturbeziehungen“ (Berlin 1971) treffend mitbezeichnet worden, als er feststellte, daß Oppel zu sehr im Bereich der „enumerativ erfaßten Parallelitäten und Unterschiede in den englisch-deutschen Literaturbeziehungen“ verblieb und diese entgegen seiner eigenen Absicht nicht als „Orientierungspunkte und Merkzeichen für tieferliegende Wandlungen und Verschmelzungsprozesse“ nutzte. Die einzelnen Fakten geben so auch nicht den entscheidenden tieferen Aufschluß „über die nationale literarhistorische Entwicklung in ihrer Gesamtheit oder ihrer spezifischen Epochenproblematik noch machen sie die übernationalen literarischen Tendenzen und Traditionslinien in ihrer historischen Kausalität sichtbar“².

Auch K. ist in den eigentlich komparatistisch angelegten Teilen seines Buches über eine Aufzählung und Aneinanderreihung einzelner Fakten und Bezüge zu wenig hinausgekommen. Verantwortlich dafür ist vor allem die enge und mechanische Art, in der er sein Programm auffaßt und realisiert, „die nationalen Literaturen als Widerspiegelung unterschiedlicher politischer und ökonomischer Verhältnisse“ (7) zu untersuchen. Die Berücksichtigung objektiver geschichtlicher Faktoren reduziert sich bei K. auf den seit mehr als 200 Jahren üblichen Hinweis auf – wie schon referiert – die langanhaltende politische Zersplitterung Deutschlands, das Fehlen eines nationalen Zentrums und eine disparate Gesellschaft, deren Intellektuelle in relativer Isolierung lebten und keine Möglichkeiten zur Aneignung umfassender Welterfahrung hatten. Bis zu den ganz voraussetzungslos dargestellten Ereignissen von 1871 sieht K. in dieser Grundstruktur keine wesentliche Veränderung: dies führt zu einer Betrachtungsweise, die eine viel zu starre „nationale Tradition“ deutschen Erzählens konstruiert, die dessen realer Komplexität und Widersprüchlichkeit und folglich auch vielfältig differenzierten Wechselbeziehungen zur außerdeutschen Entwicklung nicht gerecht werden kann.³ Dieser „nationalen Tradition“ gegenüber wird der seit Beginn des 19. Jahrhunderts stetig fortschreitende Prozeß der bürgerlichen Umwälzung in Deutschland mit seinen tiefgehenden Auswirkungen auf das Wirklichkeitsverhältnis, das Weltbild und die Wirkungsstrategien der Schriftsteller kaum jemals in Anschlag gebracht. Ohne die konzeptionelle Einbeziehung dieses Prozesses aber, der die deutschen Staaten in jeweils unterschiedlicher Intensität einbindet in die epochenbestimmende siegreiche Durchsetzung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung in den fortgeschrittenen Ländern Europas, sind die Auseinandersetzungen der deutschen Autoren mit dem Problem der Beziehungen zwischen Literatur und Wirklichkeit, mit dem Roman und in dieser Vermittlung dann mit der Literatur des Auslands nicht zu verstehen und zu deuten. Das heißt, daß das Geschichtsbewußtsein und Gegenwartsverständnis der Schriftsteller ebenso wie ihre Sicht und Wertung der Perspektiven der deutschen Gesellschaft ständig im Blickfeld bleiben

müssen: Probleme dieser Art werden von K. jedoch an keiner Stelle wirklich erörtert und auf ihre Konsequenzen für das Realismusverständnis und die Wirkungsfunktion der Literatur befragt.

Unter diesem verengten Blickwinkel leidet nicht nur die gesamte Darstellung der deutschen Erzähentwicklung vor allem zwischen 1815 und 1848, für die nicht zufällig Stifter in repräsentative Stellung rückt, sondern auch die Wilhelm Raabes. Diese Optik aber prägt vor allem schon die Auswahl der Autoren, wobei jene, die sich intensiv und mit großem zeitgenössischen Erfolg um den Roman der gegenwärtigen Gesellschaft mühten, entweder völlig fehlen (Spielhagen) oder nur am Rande erwähnt werden (Gutzkow, Freytag). Die große Bedeutung, die Immermann in diesem Kontext zukommt, war so nicht zu erfassen, bezeichnenderweise findet man bei K. auch den Namen Sealsfield nicht. Dieser Einseitigkeit und Verkürzung des Literaturprozesses in Deutschland entspricht auf der Seite von Ks Darstellung der englischen Entwicklung die Tatsache, daß etwa George Meredith nicht an einer einzigen Stelle erwähnt wird. Ausgeklammert bleibt leider auch der umfangreiche und aussagekräftige Bereich der Massensliteratur, in dem im England der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine starke Wirkung deutscher Erfolgsautoren (nicht zuletzt solcher der „Gartenlaube“) registriert worden ist. Gerade hier wird offensichtlich, in welchem geringem Maße K. auf dem in England wie in der deutschen Forschung erreichten Stand aufbaut, wobei jeweils eine Fülle aufschlußreicher Fakten über die tatsächlichen Rezeptionsvorgänge ermittelt wurde. Der generelle Vorwurf, die nicht unbeträchtliche neuere Literatur zum Thema, nicht nur zu den einzelnen Autoren, was in Grenzen⁴ noch begreiflich ist, sondern auch und gerade zu den deutsch-englischen Literaturbeziehungen⁵ nur sporadisch zur Kenntnis genommen zu haben, kann dem Verf. nicht erspart bleiben.

Auf der gegebenen schmalen Argumentationsbasis bleibt es somit bei der Auflistung von Gegensätzen, Ähnlichkeiten und Unterschieden, beim Vergleich einzelner Autoren und Werke, der leider an keiner Stelle einmal zu einer geschlossenen, individuell vermittelten, gesellschaftliche Erfahrung differenziert einbringenden Analyse vertieft wird. Diese Methode punktueller und damit zufällig wirkender Vergleiche kulminiert in gewisser Weise im Kapitel über Fontane, dessen Gestaltungsweise mit der Scotts, Dickens' und Thackerays, aber auch mit der George Eliots und Trollopes in Beziehung gebracht wird. Die vom Verf. selbst formulierte warnende Erkenntnis, daß vergleichbare Gesellschaftsstrukturen in gewissem Umfang auch ähnliche literarische Strukturen nach sich ziehen und deshalb bei der Registratur von möglichen Abhängigkeiten Vorsicht walten müsse (S. 157), bleibt dabei ohne wesentliche Konsequenzen. Im Gegenteil erlebt die gelegentlich fast zum Selbstzweck werdende Methode des Vergleichs im Fontane-Kapitel einen gewissen Höhepunkt, wenn eine Verwandtschaft der Werke Fontanes und Trollopes schon deshalb plausibel gemacht werden soll, weil beide Autoren aus prosaischen bürgerlichen Berufen kamen und Väter hatten, die durch geschäftliche Mißerfolge und Eheprobleme belastet waren. Das Fehlen einer substantiellen, konzentrierten Argumentation wird hier umso stärker spürbar, als die Ausgangsthese einer sehr weitgehenden

Annäherung Fontanes an den englischen „sozialen Realismus“ einer deutlichen Modifizierung bedürftig scheint⁶.

Zweifellos teilt K. insgesamt eine große Zahl interessanter Beobachtungen mit; er vermag den Leser zu größerer Aufmerksamkeit für die Stoff- und Themenwahl, für die Anlage der Figuren und ihrer Konflikte, für die verwendeten poetischen Darbietungsformen anzuregen, also zu einem bewußteren Lesen allgemein, was gerade bei einem so konsumtiven Genre wie dem Roman ein großer Gewinn ist. Zum tieferen Verständnis freilich der objektiven und subjektiven Voraussetzungen unterschiedlicher literarischer Gestaltungsweisen wie deren Bedeutung für die zeitgenössische und aktuelle Rezeption vermag er nur wenig beizutragen. Dabei ist es im Hinblick auf den englischen Leser als den Hauptadressaten des Buches besonders bedauerlich, daß die – hier nicht näher zu diskutierende – gutgemeinte, aber doch wohl wiederum der einseitig-verengten Sicht auf die Literaturentwicklung geschuldete Rechtfertigung der „deutschen Tradition“ des Romans aus ihrer vorbildhaften Bedeutung für die Literatur des 20. Jahrhunderts wenig geeignet scheint, dem deutschsprachigen Erzählen des 19. Jahrhunderts selbst ein größeres und verständnisvolles Publikum zu gewinnen.

Bei Ks Bemerkungen zur Literatur des 20. Jahrhunderts drängt sich der Eindruck auf, daß er den begrenzt tragfähigen Boden, den ihm die positivistische Methode zunächst hatte bieten können, zunehmend verläßt. Viele der hier aufgestellten Thesen konnten nur auf Grundlage der radikalen Ausklammerung ganzer literarischer Erdteile und eigenständiger Traditionslinien formuliert werden. Dabei ist der Ausgangspunkt, daß seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die bürgerliche Gesellschaft immer weniger als Raum humaner Selbstverwirklichung erfahren werden konnte und ein Prozeß auch literarischer Ausgliederung einsetzte, durchaus produktiv: die daraus abgeleitete These vom Verfall des Romans schlechthin (S. 225) freilich ist schon angesichts der Entwicklung des Genres in England nur vom Standpunkt einer Poetik aus denkbar, die die Modelle der Vergangenheit zur Norm erhebt. Das Niveau der Gedankenführung sinkt streckenweise auf das eines schlechten, weil unzureichend recherchierten Journalismus und Feuilletonismus ab: für solche Oberflächlichkeit ist die von keinem ernsthaften Geschichtsverständnis getrübe Bereitschaft kennzeichnend, verlogene und böartige antikommunistische Klischees gleichsam beiläufig einzubringen, wie dies in der Gleichsetzung von „Nazi and Soviet concentrations camps“ (S. 210) und „the Nazi genocides and the Gulag Archipelago“ (S. 217) geschieht⁷. Ähnlich oberflächlich und böartig, in der Häufung von Naivität, Unkenntnis, Halbwahrheit und Entstellung aber schon fast wieder komisch wirken die Anmerkungen zur Literaturgesellschaft der DDR, auf die K. im Zusammenhang mit der postulierten Krise des Romans zu sprechen kommt, die er u. a. auch durch die wachsende Gleichgültigkeit des Publikums bedingt sieht. Dank der im staatlichen Besitz befindlichen Verlage, die nicht auf Profit angewiesen seien, sowie angesichts der weniger zahlreichen anderen Möglichkeiten der Unterhaltung sei die Veröffentlichung von Romanen und deren Lektüre im „Soviet orbit, including East Germany“ (S. 227) nicht so stark zurückgegangen wie im

„Westen“. Dies aber, so beeilt sich K. hinzuzufügen, dürfe nicht auf eine der Literatur günstige Situation schließen lassen, denn eine strenge Zensur dränge dort auf eine ‚propagandistische Dichtung‘ und diskriminiere ‚ehrenwertes und originelles Schaffen‘ (ebenda), wie es K. in Uwe Johnsons Erstlingswerk erkennt. Hauptbeleg für diese These ist ihm freilich Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“, das als ein kritisches und eindringliches Buch nur in einem kurzen Augenblick der Liberalisierung habe erscheinen dürfen, rasch vergriffen war und in „East Germany“ kaum zugänglich sei: erst die Veröffentlichung im Westen habe es eigentlich bekannt gemacht. Unsachliche Ausfälle solcher Art⁸ sind geeignet, den zwiespältigen Eindruck von diesem zunächst vielfältige Anregungen und Ergebnisse versprechenden Buch noch zu verstärken.

Anmerkungen

- 1 Hierzu zählt bereits die unreflektierte Einbeziehung des Schweizers Gottfried Keller: die Implikationen seiner Herkunft gelten als zu vernachlässigende Größe angesichts seiner Entscheidung für die „deutsche Tradition“ von Erziehungsroman und Novelle.
- 2 Vgl. Referatendienst zur Literaturwissenschaft, Berlin, 4 (1972), H. 4, Seite 384.
- 3 Vgl. dazu neuerdings den Forschungsbericht von Stefan Kohl, in dem die relative Nähe des deutschen und englischen Realismus in der Abgrenzung vom französischen hervorgehoben wird (Realismus. Theorie und Geschichte. München 1977, S. 79 ff).
- 4 Geht man von der großen Rolle aus, die in der Forschung die Untersuchung der Stellung Fontanes zu England und zur englischen Literatur spielt, so ist überraschend, daß K. von den Arbeiten zu diesem Thema nur die Studien von Shears aus den zwanziger Jahren heranzieht.
- 5 In Beziehung gesetzt zu den Hinweisen auf die Arbeiten von Shears oder auch auf die kleine Studie von Doernenburg und Fehse über Dickens und Raabe (Magdeburg 1921) wirkt es wenigstens fragwürdig, daß sich K. an keiner Stelle auf die neueren großen Darstellungen zu den englisch-deutschen Literaturbeziehungen beruft oder mit ihnen auseinandersetzt. Vgl. etwa Price, Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland, 1953, dt. 1961; Motekat, Wechselbeziehungen zwischen deutscher und englischer Literatur im 18. und 19. Jh., München 1950; Weltek, Untersuchungen zur deutschen und englischen Romantik; dazu das og. Buch von Oppel.
- 6 Man vermißt ungerne eine zusammenhängende Diskussion der literaturkritischen Aufzeichnungen Fontanes zum englischen Roman; diejenigen zum Roman des 18. Jahrhunderts sind gar nicht berücksichtigt.
- 7 Mangel an historischem Verständnis verrät es wohl auch, wenn K. erklärt, die Darstellung von Faschismus und Krieg in der Literatur der BRD habe nach der Herrschaft von ‚rigiden Stereotypen‘ erst im Werk von Günter Grass künstlerische Qualität erreicht (149).
- 8 Nach Auskunft des Mitteldeutschen Verlags Halle ist das Buch zwischen 1969 und 1974 in 3 Auflagen erschienen; nach dem Übergang der Rechte an den Aufbau Verlag erschien es dort zwischen 1975 und 1981 in 5 Auflagen. Die 6. Auflage ist für 1984 vorgesehen.

Hertling, Gunter H.: Theodor Fontanes „Stine“: Eine entzauberte „Zauberflöte“? Zum Humanitätsgedanken am Ausklang zweier Jahrhunderte. — Bern und Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1982 (95 S.)

(Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd 451.) [Rez. D. Grohnert, Erfurt]

Ein Rezensent dieser rund neunzig Seiten umfassenden Schrift müßte eigentlich Musik- und Literaturhistoriker zugleich sein, um den ganzen

Umfang anregender Überlegungen einschätzen zu können, die Hertling, Germanistik-Professor an der Universität Washington, Seattle, USA, zur Diskussion stellt. Da er das erstere nicht ist, sucht er den Kontakt zu dem Aufsatz vorrangig dort, wo sich Erkenntnisgehalt für das Fontane-Verständnis bietet. Bezugspunkte sollen dabei einige wichtige Positionen des Autors und seine „Stine“-Interpretation (S. 42–89) sein, die durch den „Humanitätsgedanken am Ausklang zweier Jahrhunderte“ als inhaltlich-strukturelle Klammer des Aufsatzes mit einer knappen Librettointerpretation der „Zauberflöte“ von Mozart/Schikaneder (S. 21–31) verbunden ist.

Bevor wir uns diesen Interpretationen nähern, macht uns Hertling freilich deutlich, daß er sich von – seinem Begriff nach – „marxistischen“ Auffassungen zum Gegenstand abgrenzt (S. 16 ff., 41), wobei sich der vulgärsoziologische Charakter dieser Auffassungen schnell herausstellt. Die Identifikation solcher Positionen mit marxistischen in der bürgerlichen wissenschaftlichen Polemik ist indessen nicht neu und bedarf an dieser Stelle keiner erneuten Widerlegung.

Hertling nennt in einem ersten Kapitel (S. 5–8) das Ziel, seine Untersuchungen den „paradoxen Verhältnissen zwischen Spiel und Realität, zwischen kunstvoller Poesie einerseits und deterministischer Lebenstragik andererseits“ (S. 7) in „Stine“ zu widmen, ehe er in einem zweiten kurz auf die Bedeutung „figurative(r) Namengebung“ für den Roman eingeht (S. 8–10) und damit einen vorläufigen thematischen Bezug zur gesamten Abhandlung herstellt. Das Kapitel III erarbeitet sich, nach Erklärungen zur Freimaurer-Problematik bei Mozart und Informationen zum Mozart-Sekundärschrifttum, eine Interpretation des „Zauberflöten“-Librettos, die sich an die Struktur der äußeren Geschehnisse des Musikdramas hält, und geht dabei in ähnlicher Weise vor wie das – umfangreichste – 4. Kapitel, in dem Hertling Fontanes „Stine“ in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Ein abschließendes 5. Kapitel sucht noch einmal den Widerspruch zwischen einst gewollter Harmonie (Mozart) und dann nicht mehr realisierbarer Humanität (Fontane) auf und gibt dem Autor-Gedanken an zukünftige Humanität und gesellschaftliche Harmonie Ausdruck. Der wissenschaftliche Apparat vermittelt sparsame zusätzliche Informationen und sieht sich zugleich als Literaturverzeichnis, auf das sich ein „Namen- und Werkverzeichnis“ am Schluß der Abhandlung bezieht.

Was die Hertling-Untersuchung unserem Interesse öffnet, ist das uneingeschränkte Bekenntnis ihres Autors zum Humanismus und zur humanistischen Tradition in der Kunst. Abgesehen davon, daß hierbei – in durchaus differenzierender Betrachtung – auch Namen wie Nietzsche und Thomas Mann („Der Zauberberg“) in einer Zwischenpassage zitiert werden, geht es Hertling darum, „verblüffend enge Parallelen sowie einige grundsätzliche Differenzen“ (S. 42) zwischen „Stine“ und der „Zauberflöte“ zu verdeutlichen. Daß Hertling als Parallelen vor allem vergleichbare Figurenkonstellationen (drei weibliche, drei männliche Handlungsträger) und die Konfrontation von Harmonie und Konservatismus in den Vordergrund stellt und damit Anregung für eine noch genauere Analyse dieser Beziehungen gibt, verdient Aufmerksamkeit. Hier arbeitet Hertling mit subtiler

Textkenntnis. Fontane nutzt unseres Erachtens jene Konstellationen nicht, um Parallelen, sondern um Differenzen zwischen einstiger Humanismusidee und gegenwärtiger Realisierbarkeit dieser Idee zu zeigen. Und hier liegt wohl der Kern dessen, was zugleich zur Anerkennung der Fragestellung und zur Auseinandersetzung mit einer in dem Aufsatz sehr allgemeinmenschlich artikulierten Humanismusidee herausfordert, die sich doch mehr als sozialmoralische denn als sozialhistorische Sicht auf die Humanismusanliegen am Ausgang des 18. bzw. des 19. Jahrhunderts versteht. Mozarts „Zauberflöte“ konnte wegen ihrer zutiefst humanistischen, bürgerlich-emanzipatorischen Substanz zu einem der zeitgenössisch meistinszenierten Musikbühnenwerke werden, weil Illusionen über die Möglichkeiten einer menschlicheren Ordnung unter bürgerlichem Vorzeichen noch bestanden. Diese Illusionen erweisen sich am Ende des 19. Jahrhunderts als irrtümlich. Fontane weiß das und gestaltet das, auch in „Stine“, aber nicht nur dort, und „entzaubert“ insofern nicht die „Zauberflöte“, sondern jene Illusionen angesichts der sozialen Probleme seiner Zeit, in der die Klassenwidersprüche eben härter sind als ein moralisch formulierter Menschlichkeitsanspruch. Während sich die Weisheitslehren Sarastros in der „Zauberflöte“ als Sieg des Humanen durchsetzen können, siegt die Weisheitslehre Haldern-Sarastros als Erkenntnis noch ausstehender „Regulierungszeiten“. So tauft schließlich der alte von Haldern eine auch von ihm erahnte, aber für den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft abgewiesene Veränderung des gesellschaftlichen Status quo. Das letztlich gebiert die tragische Lösung in „Stine“.

Auch Hertling sieht das, wenn er in „Stine“ die „Umkehrung der Zauberflöten-Apotheose zur Fontaneschen Einsicht“ feststellt, „daß die menschlichen Werte der ‚Alten Welt‘ in der Neuen . . . keine Bleibe mehr haben“: der Sieg des Menschlichen bleibe aus (S. 70). Hier könnte sich die von Hertling aufgeworfene Fragestellung durchaus als Einstieg zum Werk Fontanes schlechthin erweisen. Vielleicht wären entsprechende Hinweise dieser Arbeit noch förderlich gewesen.

Die Forschung sollte sich der von Hertling aufgeworfenen Fragen durchaus annehmen. Im vorliegenden Fall wären Stimmen zum Mozart-Verhältnis Fontanes angemessen; darüber hinaus verweist der vorliegende Aufsatz auch darauf, das Werk Fontanes stärker im Schnittpunkt nicht-literarischer Traditionslinien zu sehen. Darauf aufmerksam gemacht zu haben sehen wir als ein Verdienst des Hertling-Aufsatzes.

Verchau, Ekkhard: Theodor Fontane. Individuum und Gesellschaft. Frankfurt/M. — Berlin — Wien (Ullstein Tb 4604): 1983 (310 S.)

[Rez. Bettina Plett, Köln]

Der vorliegende Band stellt eine Ergänzung der im Ullstein-Verlag erscheinenden Reihe „Fontane Bibliothek“ dar. „Sie ist die erste nicht!“ mag derjenige denken, der diese Fontane-Biographie zur Hand nimmt und

dabei den nicht unerheblichen Anteil biographischer Veröffentlichungen an der Fontane-Forschung bedenkt. Die umfassende und — obwohl inzwischen so mancher Ergänzungen und Korrekturen bedürftige — wegen ihrer Materialfülle immer noch wertvolle und wichtige Arbeit Reuters, die 1968 erstmalig erschien, hat lange Zeit wie ein krönender Schlußstein gewirkt, der kaum einen zweiten neben sich duldet geschweige denn zu ersetzen wäre. Inzwischen ist dieses Werk nun fünfzehn Jahre alt, ebenso die reichbebilderte Kurzbiographie Nürnbergers (Theodor Fontane in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1968). Sieht man hier einmal von Nürnbergers Studie über den frühen Fontane ab, die sich bewußt auf die Jahre 1840—1860 beschränkt und in vielerlei Hinsicht die Grenzen einer Biographie überschreitet, so sind alle anderen biographischen Skizzen, Portraits und Würdigungen älteren Datums. So rechtfertigt denn einerseits diese zeitliche Distanz, andererseits die Fortentwicklung der Forschung in den letzten eineinhalb Jahrzehnten einen neuen Zugriff.

Diese neue Fontane-Biographie hebt sich zunächst durch zwei Faktoren von den bisherigen einschlägigen Veröffentlichungen ab: sie entstammt der Feder eines Historikers, und sie vermeidet die Bezeichnung „Biographie“ im Untertitel, um bewußt das Begriffspaar „Individuum und Gesellschaft“ an ihre Stelle zu setzen. Nun ist diese Polarisierung bzw. Zusammenschau gewiß keine neue Fragestellung; man ist sogar versucht, sie angesichts der Themen und Schwerpunkte der jüngsten Fontane-Forschung als eine durchaus modische zu bezeichnen. Der polemischen Frage, ob denn das Begriffspaar „Individuum und Gesellschaft“ und die Gattungsbezeichnung „Biographie“ nicht gleichsam Synonyma seien, ob also der Anspruch, die Biographie einer bedeutenden Persönlichkeit zu schreiben, nicht eo ipso auch die Aufgabe einschließe, die Zeitbedingtheit und Zeitverflechtung ihres Lebensweges aufzuzeigen, muß entgegengehalten werden, daß dies für die frühen biographischen Portraits, die einseitig Person und Persönlichkeit abbildeten oder einzelne Züge und Fakten zum Fundament einer ganzen Persönlichkeitseinschätzung erhoben (man denke etwa an die Überbewertung der Bedeutung der französischen Abstammung), keineswegs selbstverständlich gilt.

Verchans Absicht ist es, „Fontane so darzustellen, wie er sich selbst, sein Werk, seine Mitmenschen und seine Mitwelt sah; dazu, wie die Mitmenschen ihn sahen“ (S. 8); im Vordergrund steht immer „die Frage nach Dauer und Wandel seines Bildes von Mensch, Gesellschaft, Geschichte und Politik“ (S. 8). Es geht also primär nicht um den Dichter Fontane, sondern den kritischen Zeitgenossen, den Dichter in seiner Zeit und die Spiegelung der Zeit in seinen Selbstzeugnissen und Werken. Demgemäß wird der Leser auch gleich zu Anfang darauf hingewiesen, daß er nicht „so etwas wie Strukturanalysen und Werkinterpretationen“ zu erwarten hat; ebenso wird auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit „Thesen und Kontroversen der Forschung“ bewußt verzichtet (S. 9).

Verchau unterteilt seine Darstellung in vier große Hauptabschnitte, um auf diese Weise „die entscheidenden Wendepunkte des schriftstellerischen Schaffens“ (S. 8) hervorzuheben. Der erste Teil, „Unscheinbare Anfänge?“ überschrieben, behandelt Herkunft, Elternhaus und Jugend, die Apotheker-

lehrzeit, die schriftstellerischen Anfänge und die Engländerfahrten Theodor Fontanes, also die Jahre 1819–1859. Fontanes geistig-politischem Engagement in der Vormärzzeit und im Jahre 1848, wie es sich besonders in den Briefen an Lepel, der politischen Lyrik und den Zeitungsaufsätzen spiegelt, wird eine recht ausführliche Darstellung zuteil. Ohne langwierige historische Exkurse gelingt es dem Verfasser, die zum tieferen Verständnis nötigen Bezüge herzustellen.

Kurze Kapitel sind jeweils auch Fontanes Beziehungen zum Haus Wangenheim und seinem Verhältnis zu Storm gewidmet, die wichtige Akzente setzen, sowohl im Hinblick auf den „Einfluß“ dieser Zeitgenossen auf Fontanes Werdegang und Selbstverständnis als auch in bezug auf seine Kunst der differenzierten Menschenschilderung. Der Name „Tunnel über der Spree“ taucht jedoch in keiner Kapitelüberschrift auf, und die Bedeutung dieses literarischen Vereins für Fontanes persönliche und schriftstellerische Entwicklung wird auch im Text recht knapp abgehandelt.

Der zweite Teil, „Kritische Jahre – Kritikerjahre“, umgreift die Zeit von 1859 bis 1878/79. Die einzelnen Kapitel fügen sich zu dem sachlichen, aber einfühlsamen Bild eines Mannes, dem nichts „absolut feststeht“ und der sich trotz der immer noch und immer wieder materiell unsicheren Position nicht „annageln“ lassen will. Annageln lassen auch nicht im geistigen Sinne; davon legt die Vielfalt seines journalistischen und literarischen Schaffens jener Zeit Zeugnis ab: Alltagsjournalismus und Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Kriegsreportagen und Theaterkritiken, schließlich der erste Roman. Verchau behandelt die verschiedenen Schwerpunkte im Schaffen Fontanes zu jener Zeit in knappen, konzentrierten Kapiteln und ergänzt sie durch Fontanes Stellungnahmen zum Werk Alexis' und zu Italien sowie durch ein Kapitel („Leicht zu leben, ohne Leichtsin“) über Fontanes Lebenseinstellung und Grunderfahrungen, wie sie sich in Briefen und Familienleben einerseits, im literarischen Werk andererseits ausdrücken.

Den Wanderungen und Kriegsreportagen ist ein im Rahmen dieses Buches relativ breiter Raum gewährt. Wichtig für den Literaturwissenschaftler ist, daß die Darstellungen und Berichte Fontanes hier mit den Augen des Historikers gesehen und bewertet werden, denn dies ist, besonders im Hinblick auf die Kriegsbücher, die auch Verchau nur kurz ansprechen kann, ein weitgehend brachliegendes Feld innerhalb der Fontane-Forschung. Obwohl er zu dem Ergebnis kommen muß, daß „der Literat dem historiographischen Wollen zu sehr im Wege“ stand (S. 95), bescheinigt er Fontane doch „politischen Realitätssinn“ (S. 97) und Weitsicht. Bei der Betrachtung der „Wanderungen“ konzentriert sich Verchau auf Fontanes Behandlung der Familie von der Marwitz, des Prinzen Heinrich und des Ruppiner Regiments, würdigt aber nicht nur die sachlich-historischen Aspekte, sondern auch die literarisch-erzählerische Leistung der Fontaneschen Darstellungskunst.

Die Einteilung des dritten Teils „Die große Schaffensperiode“ orientiert sich im wesentlichen an den Romanen, die zwischen 1879 und 1892 ent-

standen und erschienen sind. Inhalt und Entstehung von „Grete Minde“, „L'Adultera“, „Schach von Wuthenow“, „Cécile“, „Irrungen Wirungen“, „Quitt“, „Stine“, „Mathilde Möhring“ und „Frau Jenny Treibel“ werden kurz skizziert; im Vordergrund stehen meist die Selbstkritik Fontanes zu den betreffenden Werken und seine Aussagen zu charakteristischen Kernproblemen, die cum grano salis oft auch für seine anderen Romane gelten. Dies trägt dazu bei, Fontanes dichterisches Selbstverständnis von verschiedenen Seiten her zu beleuchten und sein Bild weiter zu differenzieren. Gemäß seiner Absicht vermeidet Verchau ein Eingehen auf spezifische Interpretationsprobleme. Deutungsansätze im engeren Sinne, soweit sie gegeben werden, stehen immer unter dem Aspekt „Individuum und Gesellschaft“. Dies aber führt zu Verkürzungen und Verallgemeinerungen, die auch im knapp bemessenen Rahmen einer Biographie unzulässig sein sollten. Dieser Ansatz kann nicht gleichermaßen allen Romanen gerecht werden, und auch für jene Werke, auf denen sich ein solches Etikett noch am sichersten befestigen läßt, reicht diese Perspektive nicht aus. Das führt dann zu so unpräzisen und abgedroschenen Aussagen wie „Individuum und Gesellschaft stehen in einem unlöslichen Spannungsverhältnis“ (S. 164) oder „Grete Minde' ist im Ansatz und an einigen Stellen eine Auseinandersetzung zwischen Individuum und Gesellschaft“ (S. 141). Eindeutig zu kurz kommen die Romane „Graf Petöfy“ und „Unwiederbringlich“, die beide nur passim erwähnt werden. Ohne Demetzsche Euphorie erwarten zu wollen, ist der summarische Satz, der den Leser über „Unwiederbringlich“ aufklären soll, doch recht mager ausgefallen („Mit meisterhafter Beiläufigkeit wird in dem Roman über Schweigen, Diskretion und Reden gesprochen“, S. 178). Das ist besonders bedauerlich, wenn man in Erwägung zieht, wie fruchtbar gerade dieser Roman für die von Verchau vorrangig verfolgten Fragestellungen ist.

Der vierte Teil der Biographie befaßt sich mit den „Höhepunkten der Meisterschaft“ (1893–1898), repräsentiert durch die autobiographischen Schriften die letzten Romane und die Spruchdichtung. Die oft scharfe Kritik des alten Fontane an Zeiterscheinungen und bestimmten politischen oder gesellschaftlichen Tendenzen, die er zu dieser Zeit nur mehr privatim, nämlich in seinen Briefen, ausdrückt, gibt Gelegenheit, Wandel und Beständigkeit in seinen politischen, sozialen und ethischen Anschauungen aufzuzeigen. Für die Auseinandersetzung des Verfassers mit den Romanen „Effi Briest“, „Die Poggenpuhls“ und „Der Stechlin“ gilt im wesentlichen das gleiche wie oben ausgesprochen, wenn auch durch den Verzicht auf Übernahme der Romantitel als Kapitelüberschriften ein Zug zur Generalisierung deutlicher wird. Unstreitig ist die Frage nach Opposition oder Harmonie von Individuum und Gesellschaft eine Schlüsselfrage, die dem Leser einen wichtigen Zugang zum Werk Fontanes verschafft – aber eben nur einen möglichen. Es ist zu fragen, ob nicht die Einbeziehung weiterer Aspekte, die Verchau für seine Zielsetzung als spezifisch literaturhistorisch orientiert ablehnt (vgl. Einleitung S. 9), auch für das Verständnis der Persönlichkeit Fontanes und die Einordnung seiner Werke in eben diesen gesellschaftskritischen Zusammenhang erhellend gewesen wäre. Erwähnenswert sind die wenn auch kurzen Abschnitte, die den Einstellun-

gen und Beziehungen Fontanes zu Storm, Alexis, Turgenjew, Wagner, Heyse und Menzel gewidmet sind – wichtige „Standortbestimmungen“, die das Selbstverständnis Fontanes aus seinem Verständnis dieser Zeitgenossen neu beleuchten.¹ Man könnte noch eine ganze Reihe solcher „Fontane und ...“-Kapitel schreiben, die über das Maß einer Biographie weit hinausreichen würden. Bedauerlicherweise ist aber der Verfasser, Historiker und Bismarckkenner, kaum auf das diffizile Verhältnis Fontanes zu Bismarck eingegangen, obwohl dieses – man denke nur an die brieflichen Äußerungen und die Bismarck-Reflexe in den Romanen – für Persönlichkeit und Zeit durchaus charakteristische Züge trägt.

Ergänzt wird dieser Band durch ein Literaturverzeichnis, eine Zeittafel und ein Register. Dreizehn Abbildungen (in z. T. leider mäßiger Wiedergabequalität) sollen das Bild Fontanes und seiner Umgebung auch optisch abrunden. Etwas deplaziert wirkt die Photographie des Herrenhauses von Ribbeck (S. 131), da im Text weder das Gebäude noch das Gedicht Fontanes erwähnt werden. Abgesehen davon, daß es sicherlich Gebäude gibt, die abzubilden für den Darstellungszusammenhang der Biographie interessanter gewesen wäre, darf man wohl auch an die Abneigung Fontanes gegen die naive Identifizierung von realer und „gedichteter“ Lokalität erinnern (vgl. seine Briefe im Zusammenhang mit der Entstehung von „Schach von Wuthenow“ und „Irrungen Wirrungen“).

Verhaus Biographie ist ein gut lesbares Buch, gut lesbar wegen seiner weithin sachlichen, unpräntösen Sprache (eine kleine Reihe grammatisch-stilistischer Mißgriffe wird sich wohl bei der nächsten Auflage beseitigen lassen²) und der recht übersichtlichen Gliederung in kleine knappe Kapitel. Diese Knappheit hat auch Nachteile; der Kenner wird manches vermissen, manches ausführlicher dargestellt wünschen. Jedoch ist es dem Verfasser gelungen, innerhalb des gegebenen Rahmens ein Bild Fontanes zu zeichnen, das auch auf die feineren Striche nicht verzichten muß. Wohltuend auch die „positive Neutralität“ der Schilderung, will sagen der Verzicht auf eine wie auch immer geartete Idealisierung oder betuliche Vergoldung eines Denkmals. Dies ist auch im Sinne Fontanes, der in einem Brief an Rodenberg einmal äußerte: „Das Zeitalter des Schönrednerischen ist vorüber, und die rosafarbene Behandlung schädigt nur den, dem sie zuteil wird. Freiweg!“³ Auch der Eingeweihte wird dieses Buch noch mit Gewinn lesen; zu empfehlen ist es besonders dem, der eine zuverlässige Einführung in die Materie sucht und angesichts der opulenten Fülle der Monographie Reuters einstweilen noch verzagt.

Anmerkungen

- 1 Über Fontanes Wagner-Rezeption neuerdings Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung, Stuttgart 1982, S. 316 ff.
- 2 Vgl. z. B. S. 8: „... wird das Thema nach ... gestellt“; S. 233 lies „empörten“ statt „empörenden“ u. a.
- 3 Brief vom 2. März 1896; Theodor Fontane: Der Dichter über sein Werk. Hrsg. R. Brinkmann, München 1977, Bd. II, S. 134.

Andreas Bertschinger: Hermann Brochs „Pasenow“ – ein künstlicher Fontane-Roman? Zur Epochenstruktur von Wilhelminismus und Zwischenkriegszeit. Zürich und München: Artemis Verlag (224 S.) 1982

[Rez. Joachim Biener]

Es ist aktuell geworden, Broch zu Fontane in Beziehung zu setzen; die Besinnung auf die Fontane-Beziehung Brochs ist dennoch nicht neu. Sie wurde bereits zu Beginn der 30er Jahre, beim ersten Erscheinen des „Pasenow“-Romans, von der Literaturkritik artikuliert, anerkennend von Franz Blei, Edwin Rollet und Franz Gaupp, negativ-kritisch von Paul Fechter.

Die jetzigen Bemühungen dürfen sich wohl, ohne die Pionierleistung der Kritik zu schmälern, als verstärkt wissenschaftlich ansehen. Sie gehören in die wachsende Reihe genetischer und typologischer Untersuchungen zum Werk Theodor Fontanes. Nachdem Fontane oft zu den Realisten des 19. und 20. Jahrhunderts in Beziehung gesetzt worden ist, zu Russen, Engländern und Franzosen, zu deutschen Vorläufern und Nachfahren, wird er jetzt auch mit Österreichern (Hofmannsthal, Rilke, Broch) verglichen, die im Unterschied zu den bisher bemühten Bezugspunkten nicht der eindeutig realistischen Tradition zuzurechnen sind. B. will durch den Vergleich mit Fontane die mitgehende Broch-Interpretation (zum Beispiel Leo Kreutzers), die die „Schlafwandler“-Trilogie nur als Vollzug von Brochs Theorie vom Verfall der Werte ansieht, überwinden und zu objektiverer, kritischerer Broch-Betrachtung vordringen. Darüber hinaus will er einen Beitrag zur Entwicklung des Romans im 19. und 20. Jahrhundert leisten.

Auf das Einleitungskapitel, das die Zielstellung formuliert, folgen zehn Kapitel, die man in drei Komplexe gliedern kann: Kapitel 2 bis 4 befassen sich mit den Figurenkonstellationen und den Motiven in „Pasenow“ und bei Fontane, speziell in „Irrungen, Wirrungen“, aber auch in anderen Romanen Fontanes wie „Effi Briest“, „Stechlin“ und „Frau Jneny Treibel“ (überraschenderweise nicht in „Schach von Wuthenow“). Das erste Drittel mündet in Abschnitt 5 in den „Roman als Epochenbild“. Der große Mittelabschnitt (6–8) beschäftigt sich vor allem mit Gestaltungsfragen: Figurenkonzeption, Verwendung von innerem Monolog und Dialog, Perspektive-technik. Der Schlußteil dient der historischen, freilich auch der psychologisch-metaphysischen Verallgemeinerung und Einordnung.

Im Kapitel, das auf die Einleitung folgt, werden handlungsmäßige, personell-gesellschaftliche und motivische Analogien zwischen „Pasenow“ und „Irrungen, Wirrungen“, aber eben auch zu anderen Romanen Fontanes aufgedeckt. Erste weitergehende Verallgemeinerungen klingen bereits an. Während in der Romanwelt Fontanes „Verlaß auf die Realität“ sei, biete die Welt Brochs das Bild von „Verunsicherung und Verwirrung“ (27). Broch filtere aus der Romanwelt Fontanes nur einzelne Züge und Aspekte

neraus, um sie dann ins Negative zu wenden und zu verabsolutieren. Erstmals drängt sich der Gedanke von „Pasenow“ als Über-Fontane, als Fontane-Modell, als Sammel-Fontane auf. Man denkt an Brechts Modellierungsverfahren, nur daß in „Pasenow“ eher Literatur als Wirklichkeit modelliert erscheint bzw. Wirklichkeit über literarische Vorgaben vermittelt abgebildet wird.

Das dritte Kapitel, „Die Liebesmetapher“ überschrieben, ist m. E. eines der ergiebigsten. Es konzentriert sich auf die Liebesdarstellung in „Pasenow“ und „Irrungen, Wirrungen“. Während die voreheliche Liebesbeziehung in „Irrungen, Wirrungen“ konkret in Raum und Zeit gestaltet sei und über den individuellen Liebes- und Glücksanspruch mit gesellschaftlich-politischen Konsequenzen verknüpft sei, bleibe die Liebesbeziehung zwischen Joachim von Pasenow und dem böhmischen Mädchen Ruzena, die übrigens auch als Rilke- oder Kafka-Gestalt angesehen werden kann, abstrakt und leer. Zwischen Botho und Lene Nimptsch herrsche noch in der Trennung gegenseitiges Verständnis, während die Partner bei Broch voneinander völlig isoliert seien. Die Liebesdarstellung bei Broch sei bloß veräußerlichte Wiederholung einer bei Fontane vorgegebenen Konstellation. Dem ist aber nicht ganz so. Broch erweist sich als eigenständig bei der sensiblen, lyrisierenden Beschreibung der körperlichen Beziehung zwischen Pasenow und Ruzena. Das sprachliche Moment, das m. E. an Georg Trakl erinnert, ist überraschenderweise nicht mit ins „Metaphorische“ eingeschlossen, wie B. auch nicht auf die Rolle des Ornaments in der Werttheorie Brochs eingeht.

Kapitel 5, „Das Thema Ordnung“, steht in gewissem Widerspruch zu Kapitel 4. Nach der progressiven, historisch vorwärtsweisenden Interpretation des verweigerten Liebes- und Glücksanspruches in „Irrungen, Wirrungen“ beginnt sich die regressive, konservative Fontane-Interpretation B. verstärkt anzukündigen. Während es bei Broch nur noch um äußere Ordnung, um die Uniform als Versuch zur Haltung, bzw. in der Werttheorie um metaphysische Ordnung gehe, „schränkt Fontane seine Ordnung in geradezu ‚antimetaphysischer Manier‘ auf die beobachtbare Realität, auf die tatsächlichen Lebensverhältnisse des Menschen ein“ (55). Gegebene Wirklichkeit werde als Ordnung empfunden und begriffen. Fontane scheint sich im Einverständnis mit der preußisch-deutschen Gesellschaft seiner Zeit zu befinden.

Mit dem Kapitel „Der Roman als Epochenbild“ erreicht die Studie einen ersten Abschluß. Der Begriff des Epochenbildes ist freilich nur im beschreibend-naturalistischen Sinn, also ästhetisch nivelliert, gebraucht. So kann Brochs Roman auf Grund der „Zeitgeist“ illustrierenden Darstellungsweise notwendig in höherem Maße Epochenbildcharakter bescheinigt werden als den Romanen Fontanes.

Der Mittelteil bringt eine Ausbreitung der Betrachtung, vor allem im ersten Abschnitt. B. gelangt zur Erkenntnis der menschlichen und ästhetischen Unzulänglichkeit von Brochs Menschenbild: „Brochs Figuren ... erweisen sich im Vergleich zu Fontanes als entfremdete, ‚defizitäre‘ Wesen; sie sind außerstande, Ursprüngliches, Autonomes hervorzubringen“ (85).

„Neben der Gefühls- und Entscheidungskompetenz fehlt ihm (Joachim von Pasenow; J. B.) auch die Fähigkeit, Dialoge zu führen und Beziehungen einzugehen“ (86). Demgegenüber besäßen die Figuren Fontanes „Gefühls-, Beziehungs-, Entscheidungs- und Sprachkompetenz“ (134). Die Figuren Brochs seien zwar aus mehreren Schichten (einer werttheoretischen, christlich-religiösen, psychoanalytischen und sozialen) zusammengesetzt, würden aber im Unterschied zu den primär sozial bestimmten ganzheitlichen Figuren Fontanes keine homogenen ästhetischen Einheiten ergeben.

Im folgenden Abschnitt „Die Bauelemente innerer Monolog und Dialog“ geht es um akasalen inneren Monolog als formale Ursache für das zersplitterte, unplastische Menschenbild Brochs und um kausalen inneren Monolog und Dialog als wesentliche gestalterische Grundlagen für soziale Stufung, Differenzierung und Plastizität der Menschengestaltung Fontanes. Den Wechsel der erzählerischen Aspekte gäbe es zwar auch bei Fontane, diesem szenisch-dialogischem Erzähler, aber nicht so häufig und unvermittelt wie bei Broch. B. verweilt hier mehr beim Monolog Brochs als bei der Gesprächskunst Fontanes.

Zu den Vorzügen der Studie gehört das Eingehen auf den unterschiedlichen Charakter des künstlerischen Schaffensprozesses und der ästhetischen Wirkungsweise. Fontane habe Vertrauen in den Erzählvorgang und sei unmittelbarer Erzähler. Broch habe kein Vertrauen in unmittelbares Erzählen, er sei auch von der Lebenssituation her vereinsamter Denkdichter, der von Thesen ausgehe, die er konstruierend ausfülle und konkretisiere. Fontane lade zu Einfühlung und Identifikation ein, während Broch Dissoziation und Distanz bewirke. Vom Konkreten ausgehendes realistisches Erzählen gegenüber deduktivem, illustrierendem Erzählen. Allerdings tritt auch bei dieser Konfrontation die Gefahr mechanistischer geistesgeschichtlicher Antithetik auf, vor allem zuungunsten Fontanes.

In den Schlußkapiteln geht B. auf die Frage ein, ob Broch Fontane gekannt habe. Die Frage stellt sich durch die schroffe Zurückweisung der „Fontane-Walze“ in den Kritiken von 1931 durch Broch. Dem stehen jedoch eine Briefstelle von 1930 als direktes Bekenntnis Brochs zu Fontane (S. 12) und die stofflich-motivischen Parallelen zwischen „Pasenow“ und „Irrungen, Wirrungen“ und anderen Werken Fontanes gegenüber. Diese seien Beweis für intime Fontane-Kenntnis, meint B. Dennoch sei Broch nicht bei Fontane stehengeblieben, er habe ein eigenständiges Werk geschaffen.

B. räumt zwar den Wert der gestalteten Zerfallssymptome bei Broch ein, stellt ihnen aber eine angeblich relativ heile Fontane-Welt gegenüber. Zur Auffassung von der Verlässlichkeit und Geordnetheit der Welt bei Fontane gesellt sich gar die These vom beglückenden Charakter der Gesellschaft der Fontane-Zeit (138). Daher widerspricht B. auch der Auffassung, Fontane sei ein resignierender Dichter, energisch (142) und versucht, ihn als optimistischen „poetischen Realisten“ in der Art Gustav Freytags und Friedrich Spielhagens zu charakterisieren (146 ff., 151, 178). „Signale des Vertrauens in die Wirklichkeit“ (144) verdrängen den von der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft bei Fontane festgestellten

und herausgearbeiteten „Sieg des Realismus“. Fontane wird harmonisiert und nivelliert. Schweizerisches Soliditäts- und Sekuritätsdenken schlägt hier wohl auf das Fontane-Bild durch.

Es liegt trotzdem eine notwendige Untersuchung vor. Die Notwendigkeit hatte bereits die Literaturkritik von 1931 nahegelegt. Man muß sich wundern, daß die Literaturwissenschaft so spät „nachzieht“.

Der Vergleich ist noch dringlicher als Katharina Mommsens Vergleich zwischen Hofmannsthal und Fontane, da bei Broch direkte Anknüpfung an Fontane vorliegt, während im Falle Hofmannsthal nur eine Leseempfehlung aus dem Jahre 1910 unmittelbar auf Fontane verweist.

Die Arbeit dient vor allem der kritischen Weiterentwicklung des Broch-Bildes, obgleich da Möglichkeiten verschenkt werden: beim analytischen Detail (Ornament, sprachliche Metapher) und bei der literarisch-künstlerischen Einordnung (keine Verweise auf Brecht, auf das in der geistesgeschichtlichen Verfahrensweise verwandte „Glasperlenspiel“ Hermann Hesses, auf Zuckmayers „Hauptmann von Köpenick“ und auf den Film „Mädchen in Uniform“). Das Fontane-Bild ist widersprüchlich. Es bewegt sich zwischen richtigen, dem Vergleich geschuldeten Beobachtungen, so auch der selbstkritischen Einsicht der Figuren in ihr Rollenverhalten (87), und Verzerrungen wie der weitgehenden Eliminierung der Entfremdungsproblematik aus dem Werk Fontanes. Obgleich B. in den Schlußkapiteln oft und weit literaturhistorisch ausholt, bleiben Fontanes innere Beziehungen zu den Österreichern, die sich m. E. gestalterisch aus dem Indirekt-Symbolischen, aus der Vorliebe für die Nuance und aus Impressionistisch-Atmosphärischem ergeben, unerwähnt. Brochs Werttheorie hätte den Rückgriff auf Hofmannsthal „Chandos“-Brief möglich gemacht.

B. Arbeit ist nur oberflächlich historisch. Sie faßt Literatur mechanisch als Reflex von „Zeitgeist“. So wird Fontane zum apologetischen Repräsentanten des „Sekuritätszeitalters“, der sog. „belle époque“, Broch zum Spiegel-imperialistischer Verunsicherung. Die widersprüchliche Zeitbeziehung Fontanes wird geglättet, seine antizipatorische Substanz wird eingeschränkt.

Zu den ideologischen Verzerrungen kommen ästhetische Ungenauigkeiten. Zur oberflächlichen Handhabung der Kategorien „Typisches“ und „Epochenbild“ treten Unschärfen beim Gebrauch des Komischen (89). Bei der ästhetischen Erörterung fehlen Verfahrensweisen wie das Pasticcio oder die Parodie. Auch der Begriff der „Zurücknahme“ müßte weitergeführt werden.

Trotzdem liegt ein anregendes Buch vor. Es beweist die Fruchtbarkeit typologischer Vergleiche, aber auch ihre Grenzen, wenn nicht historisch-konkret und konsequent dialektisch verfahren wird. Es beweist die Nachwirkung Fontanes im 20. Jahrhundert, die ja nicht allzu oft konkret nachweisbar ist. Das Buch dokumentiert eine originelle weniger bekannte Form von Erbe-Rezeption, die Fontane zugleich näher und ferner zu stehen scheint als die etwa gleichzeitige Fontane-Aneignung durch Arnold Zweig im „Grischa“-Roman und durch Hans Fallada. (Das bleibt an anderer Stelle näher auszuführen.)

Aus der Arbeit des Theodor-Fontane-Archivs

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

[Bearbeiter: R. Ackermann, H. Breithaupt]

Neuerwerbungen und -erscheinungen des FAP mit Nachträgen
November 1982 bis August 1983 *

Handschriften und Kopien von Handschriften

- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 20. 1. 1890, [an Elise Friedlaender.] 2 S. — Betr. Dankschreiben f. Glückwünsche. — Fotokopie. (Ca 1477)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Krumhübel 11. 7. 1885, [an Elise Friedlaender.] 2 S. — M. frank. Umschl. — Betr. Dank f. heitere Lektüre u. Äußerungen ü. Besuch der [Friedlaender] Kinder. — Fotokopie. (C 1476)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 14. 11. 1896, an Max Kretzer, Schriftsteller. 1½ S. — M. frank. Umschl. — Betr. Absage ei. Rez. — Fotokopie. [Geschenk v. Herrn Werner A. Güth, Hachenburg 1982.] (Ca 1475)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 20. 1. 1877, [an Julius Friedlaender.] 1 S. — Betr. Empfangsbest. d. Arbeit ü. Markgraf Karl Philipp u. Gräfin Salmour. — Fotokopie. (Ca 1478)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 9. 12. 1891, [an Wilhelm Bölsche.] 2 S. — Betr. Dank f. Rez. zu „Unwiederbringlich“ i. d. Köln. Ztg. — Fotokopie. (Da 1177)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 2. 7. 1891, [an Wilhelm Bölsche.] 4 S. — Betr. Dank f. Rez. zu „Quitt“. — Fotokopie. (Da 1181)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 27. 1. 1890, [an Wilhelm Bölsche.] 2 S. — M. frank. Umschl. — Betr. Danksagung f. Rez. d. 3. Aufl. der Gedichte (1889) Fontanes. — Fotokopie. (Da 1178)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 19. 4. 1873, [an Karl Bölsche.] 1 S. — Betr. erste Eindrücke ü. „Linda“. — Fotokopie. (Da 1179)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 7. 4. 1873, [an Karl Bölsche.] 1 S. — Betr. Dank f. d. Rez. zu seinen Kriegsbüchern v. 1870. Zusage d. Rez. ü. „Linda“. — Fotokopie. (Da 1180)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin [18. 6.] 1875, [an Dr. Hermann Kletke.] 3 S. — Betr. Ankündigungen neuer Kapitel d. Kriegsbücher v. 1870 f. d. Voss. Ztg. — Fotokopie. (Da 1182)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 30. 7. 1896, an „Hochgeehrte Frau“. 2 S. — Betr. Ahlbeck-Erinnerungen 1835, u. a. „Störtebeckers Kul“. — Fotokopie. (Ca 1479)
- Fontane, Theodor: Eigenh. Br. m. U., Berlin 1. 1. 1898, an „Gnädigste Frau“. 2 S. — Betr. Dank f. Aufmerksamkeiten. — Fotokopie. (Ca 1480)

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

Fontane, Emilie (1824–1902, Gattin Th. Fontanes.): Eigenh. Br.-kt. m. U., Berlin 16. 7. 1899, an „Verehrte Frau“. — Betr. Kuraufenthalt i. Karlsbad. — Fotokopie. (Ca 1481)

Primär-Literatur

- Fontane, Theodor: Allerlei Glück. Plaudereien, Skizzen u. Unvollendetes. Ausgew. u. hrsg. v. Otto Drude. — Frankf./M.: Insel-Verl. 1982. 344 S. 8⁰ (Insel-Taschenbuch; 641) (83/26)
- Fontane, Theodor: Autobiographische Schriften. 4 Bde. Hrsg. v. Gotthard Erler, Peter Goldammer u. Joachim Krueger. — Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1982. 8⁰ (83/20=1–4)
- Fontane, Theodor: Autobiographische Schriften. Bd 1: Meine Kinderjahre. — Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1982. 259 S. 8⁰ (83/20=1)
- Fontane, Theodor: Autobiographische Schriften. Bd 2: Von Zwanzig bis Dreißig. — Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1982. 504 S. 8⁰ (83/20=2)
- Fontane, Theodor: Autobiographischen Schriften. Bd 3/1: Christian Friedrich Scherenberg. Tunnel-Protokolle und Jahresberichte. Autobiographische Aufzeichnungen und Dokumente. — Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1982. 440 S. 8⁰ (83/20=3)
- Fontane, Theodor: Autobiographische Schriften. Bd 3/2: Anmerkungen zu Band 3/1. Register für die Bände 1–3/1. Zeittafel. Zu dieser Ausgabe. — Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1982. 311 S. 8⁰ (83/20=4)
- Fontane, Theodor: Cécile. Mit e. Nachw. v. Walter Müller-Seidel. — Frankfurt/M.: Insel-Verl. 1983. 263 S. 8⁰ (Insel Taschenbuch; 689) (83/17)
- Fontane, Theodor: Grete Minde. Naar en oude Brandenburgske kroniek. Vertaald door W. Wielek-Berg. Met een nawoord van Hans Ester. — Tricht Goossens 1983. 138 S. 8⁰ (83/22)
- Fontane, Theodor: Grete Minde. Nach e. altmärkischen Chronik. — Husum: Hamburger Lesehefte Verl. 88 S. m. Beil. 8⁰ (82/87)
- Fontane, Theodor: Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. Mit mehrfarb. Ill. v. Karin Blume. — Münster: Coppenrath Verl. 1982. 8⁰ (83/15)
- Fontane, Theodor: L'Adultera. Nachw. u. Anm.v. Frederick Betz. — Stuttgart: Reclam 1983. 181 S. 8⁰ (Universal-Bibliothek; 7921) (83/13)
- Fontane, Theodor: Porosz esküvo (Preußische Hochzeiten). Fordította: Kászonyi Ágota. Szerkesztette és a jegyzeteket összeállította: Kovács András. Az Ilussztrációkat: Kass János. — Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979. 291 S. 8⁰ [Enth.: Schach von Wuthenow. Die Poggenpuhls.] (83/4)
- Fontane, Theodor: Die schönsten Gedichte und Balladen. Hrsg. u. m. e. Nachw. v. Peter Bramböck. — München: Nymphenburger Verlh., 1982. 290 S. 8⁰ (82/85)
- Fontane, Theodor: Werke, Schriften und Briefe: Briefe. Vierter Band: 1890–1898. — München: Hanser 1982. 803 S. 8⁰ (62/7551=4,4)

Sekundär-Literatur

1. Bücher und Zeitschriftenaufsätze

- Albrecht, Dietmar: Ansichten im beschädigten Deutschland. Auf den Spuren Theodor Fontanes in der Mark Brandenburg. — Schriftenreihe der Akademie Sankelmark. Neue Folge — Heft 58. 63 S. 8⁰ (83/25)
- Das alte Potsdam heute. E. Bildmappe m. 18 Farbaufnahmen. — Berlin Henschelverl. 1983. 4⁰ (83/32 q)
- Ammermann-Estermann: Verlagsarchiv als Problem. — In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankf. Ausgabe Nr 80 v. 24. 9. 1982. S. 122–124. (ZA 1982)
- Arlt, Klau: Mit Fontane in Bornstedt — Anregungen für Denkmalpfleger. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 315–324. (ZA 1983)
- Arndt, Margarete: Hermann Kletke, ein schlesischer Schriftsteller und Publizist zwischen Romantik und Realismus. — In: Schlesien. Kunst, Wissenschaft, Volkskunde. 27 (1982) 4. S. 203–213. (ZA 1982)
- Becker, Helmut: Theodor Fontane — Dichter und Pharmazeut. — In: Apotheker Journal. München (1982) 10, S. 108–112. (ZA 1982)
- Bernd, Clifford A.: German poetic realism. — Boston: G. K. Hall & Co. 1981. 150 S. 8⁰ [1. German literature — 19th century — History and criticism. 2. Realism in literature. I. Title.] (83/27)
- Bertschinger, Andreas: Hermann Brochs „Pasenow“ — ein künstlicher Fontane-Roman? Zur Epochenstruktur von Wilhelminismus und Zwischenkriegszeit. — München, Zürich: Artemis Verlag 1982. 224 S. 8⁰ (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte; 55) (83/29)
- Betz, Frederick [Rez.]: The Berlin Novels of Theodor Fontane. By Henry Garland. Oxford: Clarendon Press 1980. — In: Journal of English and Germanic Philology. 81 (1982), S. 95–96. (ZA 1982)
- Betz, Frederick [Rez.]: Chrisitan Grawe, A Guide to the Novels of Theodor Fontane. A Catalogue of Characters, Scenes of Action, and Works of Art in Fontanes Novels. Berlin: Propyläen, Ullstein 1980. 256 S. — In: Literature, Music, Fine Arts. Vol. XV (1982) Nr 2, S. 121–122; German Studies, Tübingen 15 (1982), S. 121–122. (ZA 1982)
- Betz, Frederick [Rez.]: Norbert Frei, Theodor Fontane. Woman as Models for Human Society. [Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen.] Königstein/Ts.: Hain Verl. 1980. — In: German Studies, Tübingen (1982) 15, S. 10–11. (ZA 1982)
- Biener, Joachim [Rez.]: Brigitte Hausschild, Geselligkeitsformen und Erzählstruktur. Die Darstellung von Geselligkeit und Naturbegegnung bei Gottfried Keller und Theodor Fontane. Bern, Frankfurt/M.: Lang 1981. 212 S. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 360–364. (ZA 1983)
- Conrad, Paul: Wann wir schreiten Seit' an Seit'. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 259–263. [Gratulation z. J. Schobeß' 75. Geb.] (ZA 1983)

- Coupe, William A. [Rez.]: Theodor Storm – Theodor Fontane, Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Berlin (West): Erich Schmidt 1981. – In: *Arbitrium. Zeitschr. f. Rezension zur germanist. Lit.-wiss.* (1983) 1, S. 72–74. (ZA 1983)
- Cullen, Michael S.: *Der Reichstag. Die Geschichte eines Monumentes.* – Münsterschwarzbach: Benedict Press 1983. 448 S. 8⁰ (83/35)
- Davidis, Michael: *Der Verlag von Wilhelm Hertz. Beitr. zu e. Geschichte d. Lit.-Vermittl. im 19. Jh., insbes. zur Verlagsgesch. d. Werke v. Paul Heyse, Theodor Fontane u. Gottfried Keller.* Sonderdr. aus: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*; Bd 22. – Frankfurt/M.: Buchhändler-Vereinigung 1982. 4⁰ [Enth. Briefe v. Theodor Fontane an Wilhelm u. Hans Hertz.] (82/88 q)
- Davidson, Judith, A.: „Stattlich, gütig“ and „beschränkt“: The Function of Frau Dörr in Fontane's „Irrungen, Wirrungen“. – In: *Seminar. A journal of Germanic studies.* Toronto (1982) 3/4, S. 157–167. (ZA 1982)
- Deutsche Literatur des 19. [neunzehnten] Jahrhunderts (1830–1895). Von Gotthard Wunberg in Zusammenarbeit mit Rainer Funke. Bericht 1. 1960–1975. – Bern, Frankfurt/M., Las Vegas: Lang 1980. 387 S. 8⁰ [S. 99–105 Theodor Fontane.] (82/81)
- Döhn, Helga [Rez.]: Theodor Fontane. Briefe. 3. Bd 1879–1889. München: Hanser 1980. 75 S. (Theodor Fontane. Werke, Schriften u. Briefe. Abt. IV.) – In: *Fontane-Blätter.* Bd 5 (1983) H. 3, S. 371–375. (ZA 1983)
- Dokumente aus geheimen Archiven. Übersichten der Berliner polit. Polizei über d. allgem. Lage d. sozialdem. u. anarchist. Bewegung 1878–1913. Bd 1. 1879–1889. Bearb. v. Dieter Fricke u. Rudolf Knaack. – Weimar: Böhlau Nachf., 1983. 406 S. 8⁰ (83/34)
- Eilert, Heide: „... und mehr noch fast, wer liebt“. Theodor Fontanes Roman „Unwiederbringlich“ und die viktorianische Sexualmoral. – In: *Zeitschr. f. deutsche Philologie.* Bd 101 (1982) H. 4, S. 527–545. (ZA 1982)
- Erlor, Gotthard: Lieber Joachim Schobeß. – In: *Fontane-Blätter.* Bd 5 (1983) H. 3, S. 256–259. [Betr. d. Arbeit v. J. Schobeß als langjähriger Leiter des FAP.] (ZA 1983)
- Fewster, J. C. [Rez.]: Ulrike Hass, Theodor Fontane. *His Novels of Berlin Society and Bourgeois Realism.* Bonn: Bouvier 1979. 206 S. – In: *Literature, Music, Fine Arts.* Vol. XV (1982) Nr 2, S. 123. (ZA 1982)
- Guthke, Karl S.: Fontanes „Finessen“, „Kunst“ oder „Künstelei“? – In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft.* 26 (1982) 27 S. (ZA 1982)
- Haffner, Sebastian: Theodor Fontane. – In: Haffner, Sebastian; Venohr, Wolfgang: *Preussische Profile.* – Königstein/Ts.: Athenäum 1980. S. 115–130. (83/1)
- Hertling, G. H.: Theodor Fontanes Stine: Eine entzauberte Zauberflöte? Zum Humanitätsgedanken am Ausklang zweier Jahrhunderte. – Frankfurt/M., Bern: Lang 1982. 95 S. 8⁰ (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Dt. Sprache u. Lit. Bd 451.) (82/89)

- Hohendahl, Peter Uwe: Soziale Rolle und individuelle Freiheit. Zur Kritik d. bürgerl. Arbeitsbegriffe in Fontanes Gesellschaftsromanen. — In: Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königstein/Ts.: Athenäum 1979. S. 74–101. 8⁰ (Athenäum-Taschenbücher; 2144: Literaturwissenschaft.) (83/23)
- Krausch, Heinz-Dieter: Märkische Heimat. Erinnerungen an e. brandenburg. Heimatzeitschr. anläßl. des 75. Geburtstages v. Joachim Schobbeß. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 267–271. (ZA 1983)
- Langner, Helmut [Rez.]: Auswirkungen der industriellen Revolution auf die deutsche Sprachentwicklung im 19. Jh. — Berlin: Akademie-Verl. 1981. — In: Deutsche Literaturzeitung. 104 (1981) 1, Sp. 1–22. (ZA 1983)
- Laufer, Christel: Verloren geglaubte Fontane-Manuskripte wieder im Märkischen Museum. — In: Jahrbuch des Märkischen Museums. VI, VII (1980–1981), S. 70–77. 8⁰ (83/37)
- Leuschner, Brigitte [Rez.]: Theodor Storm — Theodor Fontane. Berlin (West): Erich Schmidt 1981. — In: Deutsche Literaturzeitung. 104 (1983) 1, Sp. 22–25. (ZA 1983)
- Liebman Parrinello, Giuli: Fra „prosa“ e „Verklärung“: ‚Mathilde Möhring‘ di Theodor Fontane. — In: Studi Tedeschi. Napoli: Istituto Universitario Orientale 1981. S. 35–58. 8⁰ (83/14)
- Liver, Claudia: Glanz und Versagen der Rede. Randbemerkungen zu Fontanes Gesellschaftsroman. — In: Studi Tedeschi. Napoli: Istituto Universitario Orientale 1981. S. 5–33. 8⁰ (83/14)
- Lowsky, Martin: Aus dem Phantasie-Brunnen. Die Flucht nach Amerika in Theodor Fontanes „Quitt“ und Karl Mays „Scout“. — In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 1982. S. 77–96. (82/86)
- Mahr, Johannes: Eisenbahnen in der deutschen Dichtung. Der Wandel e. literar. Motivs im 19. u. beginnenden 20. Jh. — München: Fink 1982. 342 S. 8⁰ [S. 165 ff. Theodor Fontane, Die Brück' am Tay.] (83/3)
- Mangelsdorf, Günter: „Plaue a. H.“ — Anmerkungen zu einem Kapitel aus Theodor Fontanes „Fünf Schlösser“. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 324–330. (ZA 1983)
- Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1848–1880. Realismus und Gründerzeit: mit e. Einf. in d. Problemkreis u. e. Quellenbibliographie / hersg. v. Max Bucher. Bd 1. Einführung in den Problemkreis, Abbildungen Kurzbiographien, annotierte Quellenbibliographie und Register. — Stuttgart: Metzler 1981. 502 S. 8⁰ (83/16=1)
- Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. ... Bd 2. Manifeste u. Dokumente. — Stuttgart: Metzler 1981. 683 S. 8⁰ (83/16=2)
- Michel, Erich: Theodor Fontane 1866 in Böhmen und Mähren. — In: Sudentenland 24 (1982) H. 4, S. 267–274. 8⁰ (83/8)
- Peck, Jeffrey M.: Theodor Fontane, Frau Jenny Treibel. — Aus: Jeffrey M. Peck. Hermes Disguised. Literary Hermeneutics and the Interpretation of Literature Kleist, Grillparzer, Fontane. — Bern, Frankfurt/M.: Lang 1983. S. 181–218. (ZA 1983)

- Pistor, Gunther: Fontane-Briefe aus dem Familiennachlaß Eggers im Stadtarchiv Rostock. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 271–280. [Erstveröffentl. v. 6 Briefen an Friedrich u. Karl Eggers sowie v. 5 Geburtstagsbriefen an Emma Eggers.] (ZA 1983)
- Polakova, L.: Theodor Fontane in Böhmen (Vortrag, gehalten zum I. bilateralen pharmaziegeschichtl. Symposium ČSSR-DDR, Cottbus 1980.) — In: Pharmazeut. Praxis. 38 (1983) 1, S. 35–36. (ZA 1983)
- Rainer, Ulrike: Effi Briest und das Motiv des Chinesen. Rolle und Darstellung in Fontanes Roman. — In: Zeitschr. f. deutsche Philologie. Bd 101 (1982) H. 4, S. 545–561. (ZA 1982)
- Richter, Karl: „Sonst bin ich für Brot in die Suppe brocken...“ Theodor Fontanes Gedicht „Arm oder Reich“. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 339–347. (ZA 1983)
- Sagave, Pierre-Paul: Theodor Fontane und die französische Revolution. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 286–294. (ZA 1983)
- Schobeß, Joachim: Auswahlbibliographie der Veröffentlichungen von Joachim Schobeß in selbständigen Schriften, Zeitschriften und Tageszeitungen 1952–1982. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 251–256. (ZA 1983)
- Schultze, Christa: Fontanes Beziehung zu dem Gogol-Übersetzer August Viedert. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 303–315. (ZA 1983)
- Schuster, Ingrid: Exotik als Chiffre. Zum Chinesen in „Effi Briest“. — In: Wirkendes Wort. (1983) H. 2, S. 115–125. (ZA 1983)
- Sommer, Dietrich: Kritisch-realistische Problem- und Charakteranalyse in Fontanes „Mathilde Möhring“. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 330–339. (ZA 1983)
- Storch, Dietmar [Autorref.]: Dietmar Storch. Theodor Fontane, Hannover und Niedersachsen. — Hildesheim: Lax 1981. 235 S. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 364–370. (ZA 1983)
- Volkov, Evgenij: Grußadresse für Joachim Schobeß. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 264. (ZA 1983)
- Von der Preßfreiheit zur Pressefreiheit. Südwestdeutsche Zeitungsgeschichte v. d. Anfängen b. z. Gegenwart. — Stuttgart: Thiess 1983. 384 S. 8⁰ (83/33)
- Waniek, Erdmann: Beim zweiten Lesen: der Beginn von Fontanes „Effi Briest“ als verdinglichtes „tableau vivant“. — In: The German Quaterly. Vol. 55 (1982), S. 164–174. (ZA 1982)
- Wetzel, Heinz [Rez.]: Theodor Storm — Theodor Fontane. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. — Berlin: Erich Schmidt 1981. 219 S. — In: Seminar. A journal of Germanic studies. Toronto. (1982) H. 3, 4. S. 299–301. (ZA 1982)
- Wirsing, Sybille: Im Rahmen des Möglichen. Theodor Fontane — Ein Annäherungsversuch. — In: Literarische Profile. Deutsche Dichter von Grimmelshausen bis Brecht. Königstein/Ts.: Athenäum 1982. S. 172–183. (83/2)

Wruck, Peter: Der Zopf des Alten Dessauers. Bemerkungen zum Fontane der Preußenlieder. — In: Fontane-Blätter. Bd 5 (1983) H. 3, S. 347–360. (ZA 1983)

2. Zeitungsartikel

- anon.: König Salomon als Namenspate? Dresdner Apotheken einst und jetzt. — In: Sächsisches Tageblatt v. 17. 2. 1983 [Fontane i. d. Stuve-Apotheke.] (ZA 1983)
- anon.: Ein Reiseführer voller Poesie. 100 Jahre Fontanes „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“. — In: Volksblatt v. 12. 12. 1982. (ZA 1983)
- anon.: Plaudereien über Fontane und Bismarck. — In: Stuttgarter Ztg v. 4. 2. 1983. (ZA 1983)
- anon.: Fontane unverstaubt. Ab morgen „Stine“ im BZA-Fortsetzungsabdruck. — In: BZ am Abend v. 28. 10. 1982. (ZA 1983)
- anon.: „Melanie van der Straaten“, oder Heimweh nach dem Glück. Thomas Langhoff verfilmte Fontanes Roman „L' Adultera“. — In: Mitteldeutsche Neueste Nachrichten v. 21. 12. 1983. Norddeutsche Ztg v. 3. 1. 1983. Tagesspiegel v. 28. 2. 1982. Freie Presse v. 31. 12. 1982. Freiheit v. 28. 12. 1982. Volksstimme v. 30. 12. 1982. Nationalztg v. 29. 12. 1982. (ZA 1983)
- anon.: Zum Filmessay „Fontane, Theodor — Potsdamer Str. 134 c“. Ein Dokumentarfilm der DEFA. — In: Märkische Union v. 30. 4. 1983. Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 4. 5. 1983. Tribüne v. 31. 3. 1983. Märkische Volksstimme v. 31. 3. 1983. Das Volk v. 31. 3. 1983. Neues Deutschland v. 31. 3. 1983.
- anon.: Das Lügnerische der Bourgeoisie. Fontanes „Frau Jenny Treibel“ in der Fernsehbearbeitung von Walter Jens. — In: Hör zu v. 17. 12. 1982. Hör zu v. 7. 1. 1983. Süddeutsche Ztg v. 24. 12. 1982. (ZA 1983)
- anon.: Fernsehen der DDR setzt Verfilmung von Literaturwerken fort. „Mathilde Möhring“. — In: Norddeutsche Neueste Nachrichten v. 5. 4. 1983. Norddeutsche Ztg v. 11. 4. 1983. Berliner Ztg v. 18. 2. 1983. (ZA 1983)
- anon.: Romane auf dem Bildschirm. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 8. 4. 1983. Thüringer Tageblatt v. 7. 4. 1983. [„Graf Petöfy“.] (ZA 1983)
- anon.: Neuer Fontane-Fernsehfilm. Sechseinhalb Stunden Sturm. — In: Westfalen-Blatt v. 20. 1. 1983.

- Die Welt v. 3. 1. 1983.
 Stuttgarter Ztg v. 12. 2. 1983.
 [„Vor dem Sturm“.] (ZA 1983)
- anon.: In der Hainstraße. Theodor Fontane, 7. Mai 1848. –
 In: Nationalztg v. 29. 4. 1983. (ZA 1983)
- anon.: Gedanken an Fontane auf dem Weg nach Moorlake. Herbstliche
 Impressionen auf einem Spaziergang an der Havel. –
 In: Der Tagesspiegel v. 7. 11. 1982. (ZA 1983)
- anon.: Kritische Bewunderung eines deutschen Dichters für England.
 Herfords Bürgermeister Dr. Kurt Schober sprach vor der Deutsch-
 Englischen Gesellschaft über Theodor Fontane. –
 In: Westfalenblatt v. 13. 1. 1983. (ZA 1983)
- anon.: Theodor Fontanes Ankunft in Rheinsberg. Bildweberin Gitta
 Kuhl gestaltet großen Gobelin für Fontane-Zimmer des Potsdamer
 Klubs der Künstler und Architekten. – In: Brandenburgische Neueste
 Nachrichten v. 30. 11. 1982. (ZA 1983)
- Altmann, Günter: Musik als Bekenntnis. NOVA-Neuerscheinungen mit
 Werken von Ernst H. Meyer. – In: Brandenburgische Neueste Nach-
 richten v. 7. 3. 1983. [Fontane-Dichtung vertont.] (ZA 1983)
- Buchwald, Rolf: Mark Brandenburg als Bilderbuch. – Irmgard Wirth,
 Berlin und die Mark Brandenburg. M. 177 Abb. Hamburg: Hans-
 Christian Verl. 1982. 215 S. – In: Reutlinger Generalanzeiger v. 8. 12.
 1982. (ZA 1983)
- Buono, Oreste del: Fontane il prussiano appassionava Mann. Come Risco-
 prire un Romanziere. – In: La Stampa v. 25. 2. 1982. [Fontane u.
 Thomas Mann.] (ZA 1983)
- Conrad, Paul: Mit der „Schwarzen-Schöps-Wald-Bahn“ durch Lübbener
 Kreisgebiet gefahren. – In: Brandenburgische Neueste Nachrichten
 v. 26. 1. 1983 [Fontanes „Wanderungen.“] (ZA 1983)
- Dahl, Günter: Theodor Fontane. Wie man einem Dichter nachläuft. M. Fotos
 v. Michael Ruetz. – In: Der Stern v. 4. 11. 1982. [Wanderungen durch
 die Mark Brandenburg.] (ZA 1983)
- Fellien, H. Von Jungfernstieg bis Entenfang. Die Windmühlen in der Bran-
 denburger Vorstadt. – In: Brandenburgische Neueste Nachrichten
 v. 22. 7. 1983. (ZA 1983)
- Fetter, Erich: Lebhaftes Sinne, lebendige Worte. Theodor Fontane, „Auto-
 biographische Schriften“ im Aufbau-Verlag. –
 In: Nationalztg. v. 16. 5. 1983.
 Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 28. 4. 1983.
 Der Morgen v. 12. 3. 1983. (ZA 1983)
- Gehrke, Cinna: Sachwalter des Fontane-Erbes und weltverbundener
 Publizist. Zum heutigen 75. Geburtstag von Parteifreund Joachim
 Schobeß. – In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 22. 4. 1983
 (ZA 1983)
- Harms, Erika: Friedrich Fontane, Verleger der Werke seines Vaters. Mit
 seinem Bruder Begründer des Fontane-Archivs. – In: Märkische
 Volksstimme v. 19. 3. 1983. (ZA 1983)

- Herold, Erich: Eines Fürsten Herz. — In: Forum v. Febr. 1983. [Fontanes Wanderungen, Hardenberg-Marxwalde.] (ZA 1983)
- Jung, Wolfgang: Von gleichem Wert. Briefe Band 4 der Hanser-Ausgabe. Fontane im Alter. — Theodor Fontane, Briefe. Vierter Band: 1890—1898. Hrsg. v. Otto Drude u. Helmut Nürnberger. München: Carl Hanser Verl. 1982. 803 S. — Theodor Fontane, Ein Leben in Briefen. Hrsg. v. Otto Drude. Frankfurt/M.: Insel-Verl. 1981. 520 S. (Insel Taschenbuch 540.) — In: Wiesbadener Kurier v. 31. 12. 1982. (ZA 1983)
- Kaspar, Heinz: Neues vom DDR-Fernsehen. Fontane-Tradition wird fortgesetzt. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 11. 8. 1983. [„Mathilde Möhring“.] (ZA 1983)
- Klaue, Karl-Heinz: In Fontanes Spuren. Vieles Sehenswürdiges bieten Neuruppin und Umgebung. — In: Bauernecho v. 21. 10. 1982. (ZA 1983)
- Schobeß, Joachim: Märkisch gesehen eine große Nummer. Über den Erzähler Willibald Alexis. Worte von Karl Liebknecht und Fontane. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 29. 4. 1983. (ZA 1983)
- Knitter, Hartmut: Der von Fontane bedichtete Birnbaum steht nicht mehr. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 2. 3. 1983. [Das Dorf Ribbeck.] (ZA 1983)
- Löwa, Ilse: VEB Schuke-Orgelbau Potsdam erhielt Fontane-Preis für die „Königin“. Vor einem Jahr wurde die Orgel im Neuen Gewandhaus übergeben. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 18. 10. 1982. (ZA 1983)
- Mehlhardt, Dieter: Stahnsdorf, Th.-Fontane-Grab. — In: Märkische Volksstimme v. 16. 10. 1982. [Sohn des Dichters.] (ZA 1983)
- Merten, Ruth: Die Insel, auf der Fontane als Spion gefangen saß. Oléron. — In: Die Welt am Sonntag v. 17. 4. 1983. (ZA 1983)
- Metken, Günter: Samuel Beckett. M. Fotos v. Joachim Unseld. — In: Frankfurter Allg. Ztg v. 22. 4. 1983. [Beckett ü. Fontane u. „Effi Briest“.] (ZA 1983)
- Much, Willfried: Bibliothekar auf Lebenszeit. Jubiläumsausgabe der „Fontane Blätter“, Joachim Schobeß gewidmet. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 29. 3. 1983.
Märkische Volksstimme v. 28. 3. 1983.
Nationalztg v. 22. 3. 1983.
Thüringer Tageblatt v. 23. 3. 1983.
Thüringer Neueste Nachrichten v. 26. 3. 1983.
Neuer Tag v. 15. 4. 1983.
Schweriner Volksztg v. 29. 3. 1983.
Märkische Union v. 26. 3. 1983.
Neuer Weg v. 26. 3. 1983. (ZA 1983)
- Nürnberger, Helmut [Rez.]: Entschlossenes Begehren. Theodor Fontane, Werke, Schriften u. Briefe. 1. Abt., Bd 6: „Gedichte“. 2. Aufl., hrsg. v. Walter Keitel u. Helmut Nürnberger. — München: Carl-Hanser-Verl. 1978. 1300 S. — In: Frankfurter Allg. Ztg v. 26. 2. 1983. (ZA 1983)

- Schobeß, Joachim: „Wir hatten herrliches Wetter.“ Theodor Fontane besuchte 1863 mit Freunden das Kloster Lehnin. — In: Neue Zeit v. 16. 4. 1983. (ZA 1983)
- Schobeß, Joachim: 1685 aus Frankreich an die Ufer der Spree verschlagen. Zur Geschichte der Hugenotten in Berlin und in der Mark Brandenburg. — In: Neue Zeit v. 1. 11. 1982. (ZA 1983)
- Schobeß, Joachim: Die märkische Landwehr bei Hagelberg. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 16. 2. 1983. (ZA 1983)
- Schulz, Gerd: Verleger von Heyse, Fontane und Keller. — Michael Davidis, Der Verlag von Wilhelm Hertz. — Frankfurt/M.: Buchhändler-Vereinigung 1982. 170 S. — In: Börsenblatt v. 17. 12. 1982. (ZA 1983)
- Schwartz, Leonore: Fontane auf französisch. Arbeiten und Vorhaben des Europäischen Übersetzer-Kollegiums. Straelen. — In: Der Tagespiegel v. 1. 9. 1982. (ZA 1983)
- Teickner, Klaus: Der Ochsenknecht Meiendorf und die Werke der Klassiker. „Saarmund vor 100 Jahren“, eine ungewöhnliche Chronik. — In: Brandenburgische Neueste Nachrichten v. 17. 8. 1983. (ZA 1983)
- Voss, Wolfgang: Die weiße Tiergarten-Villa, die für Theodor Fontane am Ufer des Yangtse-kiang lag. — In: Die Welt am Sonntag v. 5. 12. 1982. (ZA 1983)
- Wessel, Harald: Bemerkungen. Effi Briest im Silbersee. — In: Die Weltbühne. (1983) H. 9, S. 284, [Fontane u. Karl May.] (ZA 1983)
- Wolf, Eva: Fontane, „Tucho und das Schloß. Rheinsberg in der Mark Brandenburg“. — In: Deutsche Allg. Ztg v. 14. 11. 1982. (ZA 1983)

3. Nachträge

- Daemmrich, Horst S. [Rez.]: Henry H. H. Remak, Der Weg zur Weltliteratur: Fontanes Bret-Harte-Entwurf. Potsdam: Theodor-Fontane-Archiv. Fontane-Blätter. Sonderheft 6, 1980. — In: Yearbook of Comparative and General Literature. 30 (1981), S. 84–85. (ZA 1981)
- Fricke, Hermann: Fontane-Dokumente. — In: Jb. f. d. Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. Bd 4 (1955), S. 73–80. [Enth. 8 Briefe Fontanes zw. 1861 u. 1896.] (ZA 1955)
- Fricke, Hermann: Theodor Fontane privat. Acht Familienbriefe. — In: Der Bär von Berlin: Jb. d. Vereins f. d. Geschichte Berlins. (1959), S. 69–83. (ZA 1959)
- Heinemann, Erich: Der letzte Katte starb in Hildesheim. Ein Vorfahre war der Jugendfreund Friedrich des Großen. — In: Hildesheimer Allg. Ztg v. 26. 11. 1981. [Fontanes Wanderungen.] (ZA 1981)
- Kleßmann, Eckhart [Rez.]: Mit Fritzens Krückstock. Eine Anti-Rezension. Sebastian Haffner u. Wolfgang Venohr, „Preußische Profile“. — Königstein/Ts.: Athenäum Verl. 1980. 286 S. — In: Die Zeit v. 24. 10. 1980. (ZA 1983)
- Krueger, Joachim: Unbekannte Gedichte des jungen Fontane. — In: Weimarer Beiträge. 1961, H. 3, S. 594–606. (ZA 1961)
- Riedler, Hertha: Fontane und die märkische Volksüberlieferung. — In: Brandenburgische Jahrbücher. 3 (1936), S. 191–195. (ZA 1936)

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.

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 Bienert, Paul Conrad, Dr. Gotthard Erler, Dr. Joachim Göbel, Prof. Dr. sc. Dietrich Grohnert, Dr. Otfried Keiler (Chefredakteur), Dr. Joachim Krueger, Prof. Dr. sc. Helmut Richter, Bibliotheksrat Joachim Schobeß i. R., Dr. Christa Schultze, 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 1539

LITERATUR-AUSKÜNFTE: Wissenschaftlich Arbeitende und Freunde des Werkes Fontanes, die Literaturskizzen 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.

