

Digitales Brandenburg

hosted by Universitätsbibliothek Potsdam

Fontane-Blätter

Kreis der Freunde Theodor Fontanes

Berlin, 1965

Heft 52 (1991)

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

1991

Heft 52
der Gesamtreihe

ISSN 0015-6175

Fontane Blätter

Inhaltsverzeichnis Heft 52

Seite

UNVERÖFFENTLICHTES / WENIG BEKANNTES

- **Walter Hettche, München (Hrsg.)**
Strümpfe und Schopenhauer
Ein bisher unbekannter Brief Theodor Fontanes
an Karl Ferdinand Wiesike 4
- **Gotthard Erler, Berlin (Hrsg.)**
Theodor Fontane: Die Dörfer im Ruppinschen 7

LITERATURGESCHICHTE / INTERPRETATION

- **Bettina Plett, Köln**
Tintensklaven mit Kronenorden.
Diagnose, Travestie und Kritik in Fontanes „Dichtergedichten“ 15
- **Gerhard Friedrich, Heidelberg**
Die Witwe Schmolke
Ein Beitrag zur Interpretation von Fontanes Roman „Frau Jenny Treibel“ 29
- **Paul Irving Anderson, Aalen**
Der Durchbruch mit Grete Minde.
Ein Probekapitel aus Fontanes Biographie 47
- **Michael Masanetz, Leipzig**
„Awer de Floth, de is dull!“
Fontanes „Unwiederbringlich“ – das Weltuntergangsspiel eines post-
modernen Realisten (Teil I) 68
- **Gábor Kerekes, Szombathely**
Gragger, Fontane und die Fakten 91

1

SCHRIFTSTELLER DER GEGENWART ÜBER THEODOR FONTANE

- Uwe Berger, Berlin
Klang der Hoffnung 107

THEODOR FONTANE GESELLSCHAFT e. V.

- Helmuth Nürnberger, Hamburg
Einführende Worte zur ersten Jahresversammlung
der Fontane-Gesellschaft am 27. 9. 1991 in Gildenhall 109
- Eda Sagarra, Dublin
Fontanes Roman: Der Stechlin 115
- Die erste Jahrestagung – ein kurzer Bericht 128

REZENSIONEN 130

INFORMATIONEN 169

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE 180

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 190

LIEFERBARE VERÖFFENTLICHUNGEN DER
DEUTSCHEN STAATSBIBLIOTHEK IN DER STIFTUNG
PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Auswahl) 191

Präsenzbestand

100



Universitäts-
bibliothek

Inventarnr.



05023423

07
09
15
28
30
69
80
90
Wer seinen eignen Weg geht, begegnet immer Wider-
spruch; die Schablone gilt . . .

Aber man muß es eben riskiren. Wer nicht wagt, ge-
winnt nicht.

91
11
Theodor Fontane an seine Tochter Martha
8. Juli 1893

UNVERÖFFENTLICHTES / WENIG BEKANNTES

Walter Hettche, München (Hrsg.)

Strümpfe und Schopenhauer

Ein bisher unbekannter Brief Theodor Fontanes an Karl Ferdinand Wiesike

Der Homöopath und Schopenhauer-Enthusiast Karl Ferdinand Wiesike (1798 bis 1880), den Fontane seit Mai 1874 persönlich kannte und dem er im Plaue-Kapitel des Bandes *Fünf Schlösser* ein liebenswürdiges biographisches Denkmal setzte, ist bisher nicht als Briefpartner Fontanes bekannt gewesen. Der Verbleib seines Nachlasses ist uns ebenso unbekannt, wie Fontane das Schicksal der Schopenhauer-Manuskripte aus Wiesikes Besitz unbekannt geblieben ist.¹ Doch ist wenigstens von e i n e m Brief Fontanes an Wiesike ein Entwurf erhalten geblieben, der zeigt, auf wie vertrautem Fuß die Familie Fontane mit dem alten Herrn gestanden hat. Der Brief findet sich im Manuskript des Romans *Vor dem Sturm*; er steht dort auf der Rückseite von Blatt 6 des Kapitels III/3, „Geheimrat von Ladalinski“. Fontane hat zunächst einen ersten Entwurf mit schwarzer Tinte notiert und dann zwischen den Zeilen mit Bleistift eine zweite Fassung entworfen, ohne daß aus der handschriftlichen Konfiguration erkennbar wäre, welchen Wortlaut der abgeschickte Brief hatte. Der folgende Paralleldruck der beiden Fassungen versucht, den handschriftlichen Befund in lesbarer Form abzubilden (Streichungen stehen in spitzen < >, Ergänzungen des Herausgebers in eckigen Klammern []):²

Erste Schicht, Tinte:

Sehr geehrter Herr Wiesike.

Gestern kam das große Buchpaket, für das ich doch nicht unterlassen will Ihnen nochmals zu danken. Es ist möglich, daß ich Ende dieses Monats auf einige Wochen nach Gentröde im Ruppinschen (Besitz unsres Freundes A. Gentz) gehe, um dort in vollkommenster Einsamkeit an meinem Roman zu arbeiten. Wird noch etwas daraus, so nehme ich Band 2. u. 3. von Schopenhauer mit, um mich gründlich in ihn einzuleben.

Zweite Schicht, Bleistift, zwischen die Tintenzeilen eingeschoben und diese ersetzend bzw. ergänzend:

Kaum wieder hier, bin ich in einen wahren Theaterstrudel hineingerathen; in einer Woche 5 Vorstellungen, denen ich <beiwohnen mußte>, bis auf einen schwachen, noch zu absolvirenden Rest beiwohnen mußte. Das ist Ursach, daß ich erst heute dazu komme, Ihnen für die sechs Bände Schopenhauer zu danken, die ich <ganz aufricht>, unbeschadet <zum Theil> wenigstens theilweis abweichender Ansichten, ganz auf-

Mit meinem Befinden geht es etwas besser, aber noch lange nicht gut; die Nerven wollen immer noch nicht pariren.

An Theaterkritiken kann ich in dieser Woche meine zurückkehrenden Kräfte proben, denn ich werde vier mal ins Schauspiel müssen; die Shakespeareschen Königsdramen rücken jetzt en bataillon über die Bühne.

Frau u. Kinder empfehlen sich Ihnen u. Frl. Minchen³ aufs beste und denken dankbar an die stillen Plauer Plaudertage.

In herzlicher Ergebenheit Ihr

Die Datierung des Briefes scheint zunächst unproblematisch. Die Erwähnung des Romans – eben *Vor dem Sturm* –, an dem Fontane „in vollkommener Einsamkeit“ arbeiten möchte, spricht für das Jahr 1877, und einige inhaltliche Anhaltspunkte scheinen eine Datierung auf Anfang August 1877 nahelegen: Der Beginn der zweiten Fassung – „Kaum wieder hier“ – und die Schlußwendung der ersten, in der Fontane den Dank für „die stillen Plauer Plaudertage“ ausspricht, deuten darauf hin, daß die Familie Fontane gerade von einem Besuch bei Wiesike zurückgekehrt ist. Anfang August 1877 war Fontane tatsächlich in Plaue zu Gast.⁴ Auch die Überlegung, einige Zeit bei Alexander Gentz auf Gentzrode zuzubringen, gehört in diesen Zeitraum, wie der entsprechende Brief an Gentz vom 7. August 1877 belegt: „Könnten Sie mir, auf ein paar Tage, eine Schlaf- und Wohnstätte in Ihrem Oasenchateau herrichten?“ Dieser Besuchsplan zerschlug sich jedoch, so daß Fontane statt dessen nach Thale im Harz reiste, um dort in Ruhe an *Vor dem Sturm* arbeiten zu können und sich von einer „Nervenerkrankung“⁵ zu erholen. So scheint auch Fontanes Klage gegenüber Wiesike, daß seine „Nerven noch immer nicht pariren“ wollen, zu zeigen, daß dieser Brief in den ersten Augusttagen 1877 entstanden ist. Gegen all diese Überlegungen spricht jedoch die Formulierung, daß die Shakespeareschen Königsdramen „jetzt en bataillon“ über die Bühne gehen und daß Fontane in seiner Eigenschaft als Thea-

richtig als einen Schatz (ansehe), zugleich als ein mir sehr werthes Erinnerungszeichen aus Ihrer freigebigen Hand ansehe.

Einfügung in Bleistift; letzter Punkt mit Blei in ein Semikolon verwandelt:

; vorläufig liegt ihnen ob [an Theaterkritiken] ihre wiederkehrende Kraft zu proben. (Und) Die 4 Bände Macaulay sammt Brief, sowie die Strumpfsendung meiner Frau, Hony soit qui mal y pense, haben Sie hoffentlich erhalten.

terkritiker der „Vossischen Zeitung“ „in dieser Woche [...] vier mal ins Schauspiel“ muß. Das kann unmöglich zu Anfang des Monats August, mitten in den Theaterferien, der Fall gewesen sein. Das Königliche Schauspielhaus hat seine Herbstsaison erst Ende dieses Monats eröffnet. Der Zyklus mit Shakespeares Königsdramen begann am Donnerstag, dem 15. November 1877, mit der Aufführung von *König Richard II.*, am 17. und 19. November folgten die beiden Teile von *König Heinrich IV.*, am 21. November gab man *König Heinrich V.*, am 23. November *König Heinrich VI.* und am 24. November schließlich *König Richard III.* Fontane hat alle diese Vorstellungen in der „Vossischen Zeitung“ besprochen. Somit wäre die erste Fassung des Briefes einigermaßen exakt auf die Zeit zwischen Montag, dem 12. November, und Mittwoch, dem 14. November 1877 zu datieren – die Theaterbesuche stehen ja noch bevor –, die zweite mußte um den 22. November entstanden sein, als nur noch „ein schwacher Rest“ der Kritiken zu bewältigen war. Vom 1. bis zum 9. November 1877 sind keinerlei Briefe Fontanes überliefert, es ist also denkbar, daß er in dieser Zeit mit seiner Familie eine kurze Reise nach Plaue unternommen und dort einige stille „Plaudertage“ genossen hat. Und schließlich: Auch die „Strumpfsendung“ von Frau Emilie läßt eher an kalte Spätherbsttage als an den Hochsommer denken.

Mit der Lösung dieses Datierungsrätsels ergibt sich jedoch eine andere Frage, die sich auf die Vorderseite des Folioblattes bezieht, nämlich die Seite 6 aus dem 3. Kapitel des III. Bandes von *Vor dem Sturm*, „Geheimrat von Ladalski“. Üblicherweise nimmt man an, daß die beschrifteten Rückseiten des Romanmanuskripts zeitlich vor der Entstehung des Romantextes liegen, da Fontane häufig bereits benutzte Blätter für die Niederschrift seiner Werke zu verwenden pflegte. In unserem Fall kann diese Annahme jedoch nicht zutreffen. Fontane hat schon am 14. August 1877 aus Thale an seine Frau geschrieben: „Trotz meines Schnupfens bin ich mit der Korrektur des schwierigen 3. Kapitels (des III. Bandes, W. H.) doch fast durchgekommen, was mich sehr erfreut.“ Am 15. September heißt es schließlich in einem Brief an Wilhelm Hertz, er werde in „der nächsten Woche [...] einen Hauten M.S. (drei Bände) an das Daheim abgeschickt haben“, und in der ersten Novemberhälfte ist der Satz der Bände I bis III bereits in vollem Gange.⁶ Emilie Fontane hatte zu diesem Zeitpunkt den Großteil des Romans also bereits abgeschlossen, und es erscheint zunächst wenig wahrscheinlich, daß Fontane just dieses Blatt aus seinem Arbeitsmanuskript herausgenommen und darauf den Brief an Wiesike entworfen haben sollte. Doch ein genauerer Blick auf die Textgenese an dieser Stelle des Romans zeigt, daß diese Annahme so falsch nicht sein muß. Geheimrat von Ladalski wird dort zum ersten Mal im Roman ausführlich vorgestellt, und er trägt in der mit Tinte geschriebenen Grundschrift des Textes den Vornamen „Taddäus“. Diesen Namen hat Fontane später mit Bleistift in „Zygmunt“ verändert. In beiden Druckfassungen aber, sowohl im Erstdruck im *Daheim* als auch in der ersten Buchausgabe, heißt der Geheimrat mit Vornamen „Alexander“. Es ist also vorstellbar, daß Fontane, der sich in seinem Brief an Wilhelm Hertz vom 12. November 1877

noch einige kleine Änderungen an den Korrekturfahnen vorbehielt, eben diese Seite aus dem Arbeitsmanuskript herausgesucht hat, um festzustellen, welchen Vornamen er dem Geheimrat von Ladalinski gegeben hatte, dann beide der handschriftlich fixierten Varianten verworfen und in den Fahnen den endgültigen Vornamen „Alexander“ eingesetzt hat. Das einzelne Entwurfsblatt aus dem Romanmanuskript kann ihm also durchaus zur Hand gewesen sein, als er daran ging, den Brief an Wiesike zu konzipieren. „Bewahrender“ Autor, der er war,⁷ hat er schließlich die Seite wieder an der richtigen Stelle des Arbeitsmanuskripts einsortiert.

Bei aller Plausibilität, die die angebotene Datierung haben mag: Ohne eine genaue Chronik des Lebens Theodor Fontanes bleiben solche Datierungsversuche ein Lotteriespiel. Auch hier also ein weiterer Grund für das *ceterum censeo*: Die Tagebücher Fontanes müssen endlich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, damit eine solche Lebenschronik in Angriff genommen werden kann. Vielleicht läßt sich dieser Wunsch bis zu Fontanes 100. Todestag im Jahre 1998 erfüllen.

Anmerkungen

- 1 Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg. Hrsg. Gotthard Erler und Rudolf Mingau (†) unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin/Weimar: Aufbau 1987, S. 136–150.
- 2 Ich danke der Leitung des Märkischen Museums in Berlin für die freundliche Erlaubnis, den Briefentwurf zu publizieren.
- 3 Wilhelmine Rolle, Wiesikes Haushälterin.
- 4 Hermann Fricke: Theodor Fontane. Chronik seines Lebens. Berlin: Arani 1960, S. 58.
- 5 ebda.
- 6 vgl. den Brief an Wilhelm Hertz vom 12. November 1877.
- 7 vgl. Anita Golz: Theodor Fontane: Unveröffentlichte Gedichte und Gedichtentwürfe. In: Fontane-Blätter 45 (1988), S. 6: „Fontane gehörte zweifellos zu den ‚bewahrenden‘ Autoren [. .].“

Gotthard Erler, Berlin (Hrsg.)

Theodor Fontane: Die Dörfer im Ruppinschen

Nur in der zweiten Auflage des „Wanderungen“-Bandes „Die Grafschaft Ruppin“ von 1865 gibt es das Kapitel „Dörfer und Flecken im Lande Ruppin“. Fontane schied es bei der dritten Auflage 1875 wieder aus, hatte sich aber

zwischendurch recht energisch mit der Möglichkeit befaßt, weitere „Dörfer und Flecken“ des Ruppiner Landes nach dem Vorbild jenes Kapitels in knappen historischen Abrissen, alphabetisch geordnet, vorzustellen. Das Folgende gibt einen Einblick in dieses kaum bekannte Vorhaben des Autors.

Die unter der Überschrift „Dörfer und Flecken im Lande Ruppın“ behandelten Orte hatte Fontane bei seinen Ausflügen „ins Ruppinsche“ zwischen 1859 und 1864 besucht. Vor allem während der Reise im Juni 1864 dürfte er das meiste Material gesammelt haben. Mitte Juni 1864 schrieb er an Mathilde von Rohr: „Der Druck meines Buchs soll am 1. Juli beginnen, ich muß noch nach Ruppın, k e i n Kapitel ist geschrieben . . .“ Diese Bemerkung zielte sicher auch auf die Dorfbeschreibungen, und Mathilde von Rohr wurde am 4. Juli, nach Fontanes Rückkehr, in bezug auf Walsleben ausdrücklich nach Informationen befragt. Während bei G. Bernstein in Berlin der Satz von „Grafschaft Ruppın“ begann, arbeitete Fontane noch intensiv an neuen Manuskriptteilen. Am 21. August teilte er Mathilde von Rohr mit: „Über eine ganze Anzahl Ruppiner Dörfer gedenke ich in einem großen General-Kapitel hintereinanderweg eine Menge einzelner Notizen zu bringen. Und zwar alphabetisch. Also: Barsikow, Bechlin, Binenwalde, Buskow, Campehl etc. Darunter sind nun 2, in betreff deren ich mich an Sie wende: B u s k o w und H o p p e n r a d e. / In Buskow war ich, konnte aber nicht in die Gruft hinein. Nun hab ich mir die Finger zerschrieben. Alles vergeblich. Das Gut gehört einer Frau v. Kröcher. Könnten Sie nun diese Dame (die Sie ja wohl kennen) veranlassen, daß sie kategorisch an den Pächter oder an den Küster schreibt: ich will wissen, ob die Särge des Feldmarschall v. Dossow und des General v. Schwendy in der Gruft stehn, und will wissen, welche Inschriften diese Särge (wenn überhaupt welche da sind) tragen.“

Demnach wurde das Kapitel „Dörfer und Flecken im Lande Ruppın“ erst Anfang September 1864 abgeschlossen. Am 3. September schrieb Fontane an seinen Verleger Wilhelm Hertz: „Die Korrektur von dem langen Kapitel ‚D ö r f e r und F l e c k e n‘ im Lande Ruppın hätte ich gern selber gemacht, aber es ist nicht zu machen; es wird gerade dann gedruckt, wenn ich zu Schiffe gehe.“ Offenbar sandte Fontane das Manuskript tatsächlich erst kurz vor seiner Abreise nach Dänemark (8. September) an den Verlag. Am 6. September hieß es in einem Brief an Hertz: „Ich schicke morgen den Aufsatz ‚Die Ruppiner Schweiz‘. Fehlt es nun aber morgen schon an M. S., so kann Bernstein den Aufsatz ‚Die Dörfer und Flecken‘ e r s t drucken und mit diesem Aufsatz (die ‚R. Schweiz‘) a b s c h l i e ß e n.“ An einen Vorabdruck war bei diesen Terminen nicht zu denken, und das Kapitel erschien im Oktober 1864 in der „zweiten, vermehrten Auflage“ des ersten Teils, der nun zum erstenmal den Titel „Die Grafschaft Ruppın“ führte (datiert auf 1865). „Dörfer und Flecken im Lande Ruppın“, in einer Fußnote ausdrücklich als „bloßer V e r s u c h“ charakterisiert, stand am Schluß der Abteilung „Die Grafschaft Ruppın“.

Als Fontane sich 1873 mit den Vorarbeiten für eine „totale Neugestaltung dieses Bandes“ (an Hertz, 14. Januar 1873) beschäftigte, dachte er zunächst an eine wesentliche Erweiterung des Kapitels. Am 4. Oktober 1873 bat er den

Pfarrer Gottlieb Wilhelm Schinkel, ihm ein Vortragsmanuskript zum Thema „Die Mark während des Dreißigjährigen Krieges“ zur Verfügung zu stellen. „Mein Zweck dabei ist folgender. In viel größerer Zahl, als ich es bei dem Erscheinen der 2. Auflage tat, werde ich die einzelnen Dörfer aufmarschieren lassen, um jedem einzelnen dann sein Quentchen historische Notiz zuwiegen zu können. Wo nun die Schweden ganz besonders schlimm gehaust haben, soll diese Notiz der Schwedenzeit entlehnt werden, ebenso wie bei einigen andern Dörfern das Jahr 1806 (Durchzug der Hohenloheschen Armee) eine Rolle spielen wird. In Ihrem Vortrage hoffe ich nun Angaben in Fülle zu finden, die ich, parzelliert, an die betr. Ortschaften austeilten kann.“

Im Zusammenhang mit diesem Plan legte Fontane, offenbar 1873, das im Fontane-Archiv erhaltene Konvolut „Die Dörfer im Ruppinschen“ an (Signatur Ka). Er benutzte dazu die Rückseiten von quergelegten und gefalteten Manuskriptteilen vom „Krieg gegen Frankreich 1870–71“. Er erfaßte, alphabetisch geordnet, über hundert Orte, schrieb kurze Bemerkungen zur Orts- und Personalgeschichte sowie Hinweise auf Sekundärliteratur und auf Personen dazu, die Auskünfte geben könnten; auf zahlreichen Blättern ist nur der Name aufgeführt. Vielfach finden sich Notizen von fremder Hand, die nach einem Brief von Friedrich Fontane vom 16. August 1937 von Alexander Gentz stammen, der Fontane bei der Materialbeschaffung behilflich war; zudem sind gelegentlich Angaben in einer weiteren Handschrift vorhanden, die nicht identifiziert werden kann.

Auf einem ausgeschnittenen und aufgeklebten, an den Rändern bereits beschädigten Zettel bemerkte Fontane auf dem Umschlag des Konvoluts: „Enthält eine Menge kleiner Notizen. Vielleicht am Ende meiner Tage ist dies zu einem selbständigen Buche (unabhängig von den ‚Wanderungen‘) mal auszuführen. In diesem Bande müß[ten] Wustrau, Carwe etc. alle noch [Textverlust] [auf]tauchen, aber eben nicht in Kapiteln, sondern nur Notizen, wie die andern Dörfer.“ Auf dem ersten Blatt ist folgendes notiert: „Allgemeine Charakteristik. Grundlage wendisch, wie überall. Dazu aber schon aus alter Zeit her viele deutsche Dörfer: Radensleben, Walsleben, Grüneberg, Meseberg, Lüdersdorf, Heinrichsdorf etc. Dazu dann seit 1680 or so about mehr Kolonisten-Etablissements als überall mit alleiniger Ausnahme des Oderbruchs. Es wimmelt von Dörfern und Etablissements, die durch Pfälzer, Schweizer, Holländer, Franzosen entweder neu gebaut oder doch neu besetzt wurden. Dann sie in Gruppen aufführen

- a) Pfälzer
- b) Schweizer
- c) Holländer
- d) Franzosen.“

Fontane gab das breitangelegte Vorhaben indes wieder auf. Am 1. Juli 1874, als er den letzten Korrekturbogen für die dritte Auflage der „Grafschaft Ruppin“ (erschien im Herbst 1874 mit der Jahreszahl 1875) an den Verleger zurückschickte, bemerkte er: „Es ist mir selbst sehr lieb, daß es nicht mehr geworden ist. Den Kleinkram der Dörfer en masse hab ich mir verkniffen.“ Teile

des nun wieder ausgeschiedenen Abschnitts gingen in andere Texte ein oder wurden zu selbständigen Kapiteln ausgearbeitet wie Gottberg, Kränzlin, Gentz-
rode.

Im folgenden werden einige der aufschlußreichsten Notizen wiedergegeben. Die Zusätze von Alexander Gentz sind jeweils in [] durch „Gentz“, die in einer weiteren, nicht identifizierten Handschrift durch „Von anderer Hand“, ebenfalls in [], gekennzeichnet.

Dessow

Die Kirche. Die Wirtschaftsanlage.

[Gentz: *Besonderes Kapitel. Die Anlage ist großartig, mit künstlerischem Verständnis und in großen Dimensionen. v. Kriegsheim, der liebenswürdigste aller hiesigen Edelleute, hat mit einem Vermögen von 5000 Rtr. die Güter Dessow, Gartow, Metzelthin, Blankenberg, Lögow (durch Erbschaft), einen Grundbesitz von 11 000 Mrg. besten Bodens, die ein Kapital von 1 Million repräsentieren, erworben. Leider befindet er sich stets in Geldverlegenheit. – Prinz Friedrich Karl besucht ihn mit seinen Töchtern häufig.*]

Dreetz

Viele alte Familien früher Besitzer von Dreetz. Jetzt Kröcher.

1806 zwei Franzosen zurückgeblieben. Der eine nahm einem Bauer das Pferd aus dem Stall, dieser, heimkehrend vom Felde, erkannte das Pferd, remonstrierte und hieb ihn mit der Sense in zwei Hälften. Doch unterschied er sich von dem durch Uhland verherrlichten „Schwäb. Ritter“ [„Schwäbische Kunde“] dadurch, daß dieser letztre vertikal, unser Dreetzer Bauer aber horizontal operierte. Das letztre Bild ist entschieden häßlicher, der rechte Unterschied zwischen einem Ritter- und Bauernhieb. An der Kirchtür wurde der Franzose eingescharrt, wo neuerdings seine Gebeine gefunden wurden. An eben dieser Stelle ist nun das Denkmal (Obelisk) für die 70 u. 71 Gefallenen am 2. September 73 errichtet [worden]. Dem zweiten Franzosen wollte das Dreetzer Volk ein gleiches Schicksal bereiten; Antonio Cochius rettete ihn, barg ihn in seinem Hause und lieferte ihn später an den franz. kommandierenden General ab, zugleich Gnade für das Dorf erbittend. Wurde gewährt.

Siehe das einliegende Blatt [das auf der Rückseite einer Verlobungsanzeige Georg von Ciesielskis vom 20. September 1873 folgende Version enthält:]

Der Dreetzer Bauer Stern hieb den Franzosen mit einer Kornsense quer durch, da er in dem Pferde, das dieser ritt, sein tags vorher gestohlenen wiedererkannte, der Franzose aber nicht gewillt war, es herauszugeben. Den Begleiter desselben schützte der Vater des jetzigen Oberamtsmanns Cochius vor der Wut der Bauern, indem er ihn in sein Haus nahm, dort tagelang verbarg und schließlich mit einem Bittgesuch, den Dreetzern diesen Mord nicht nachzutragen, an den Kommandierenden ablieferte.

Fehrbellin

Froben. U h l e. W. Schwartz in der Zeitschrift für Preuß. Geschichte von Fofj. Zwei Aufsätze 1865 oder 66.

[G e n t z: Bildhauer Albert Wolf (Tierwolf). Pachtherr [...] Vinzelberg hat eine Geschichte von Fehrbellin geschrieben.]

Vinzelberg, Geschichte von Fehrbellin.

Der Kantor. Auch ein Fehrbellin-Kundiger.

Pastor Quehl in Hakenberg und der Küster beim angekündigten Besuch des Kronprinzen.

K ü s t e r. Hier die Kugeln.

Q u e h l. 'is ja alles unecht.

K ü s t e r. Was unecht? Haben Sie nicht jahrelang darauf an jedem 18. Juni hingewiesen und zu der Gemeinde gesprochen: Seht hier die stummen Zeugen brandenburgischer Heldenschaft!

Kraatz

Der Gräfin Anna Jacobina von Ruppin gehörig.

Es scheint, daß kurz vor 1500 zwei Brüder regierten: Graf J a c o b und Graf J o h a n n. J a c o b starb 1499. S. 221. Seine Gemahlin war Anna Jacobina. J o h a n n starb 1500.

Johann hatte Kinder, war auch der ältere Bruder, so daß jedenfalls seine vorgingen. Sein Sohn (der einzige) hieß J o a c h i m. Er kam 1500, etwa 26 Jahr alt, zur Regierung. A n n a J a c o b i n a war also seine Tante. Joachim starb schon 1507. In diesem Jahre war W i c h m a n n, sein einziger Sohn, vielleicht 7 Jahr (sogar erst 4 Jahr) alt, und Anna Jacobina war seine G r o ß - t a n t e.

Anna Jacobina, 1478 vermählt, war also wahrscheinlich 1458 geboren. Sie war also 1507, als Großtante, erst 49 Jahr alt. 1524 war die alte Gräfin wahrscheinlich 66 Jahr alt.

Gräfin Anna Jacobina

Die meistgenannte unter den Frauen der Ruppiner Grafen war eine geb. Gräfin Stolberg-Wernigerode. Ihr Taufname war Anna, A n n a J a c o b i n, oder auch nur Jacobin, hieß sie vermutlich erst nach ihrer Vermählung mit dem Grafen Jacob. Diese Vermählung fand 1478 statt, sie war also etwa um 1458 geboren. Ihr wurde in dem Ehepakt das alte Schloß zu W i l d b e r g (das ihr zugleich als Witwensitz zufallen sollte) sowie Orbede und Zins aus den verschiedensten Städten und Dörfern zum Unterhalte zugewiesen. Der letzte Graf von Ruppin, Graf Wichmann, der 1524, zwanzig Jahr alt, starb (vgl. S. ...), war ihr Großneffe. Sie lebte von 1499 an, in welchem Jahre ihr Gemahl Graf Jacob starb

[*Dazu am Rand: Seine Revenüen zog dieser von dem Frühmeß-Altar in Wildberg.*], auf dem sogenannten *Grafenhofe* in Neu-Ruppin, der Pfarrkirche gegenüber. Hier starb sie 1526 und ward in der Klosterkirche beigesetzt. Sie hatte angesehene Revenüen und einen eignen Geheim-Sekretär, den Meß-Priester *Franz Reiber*. In alten Handschriften wird sie als sehr herrschsüchtig geschildert, als eine Dame, die sich gern in Regierungsangelegenheiten gemischt habe. Einige wollen sogar die Stelle in dem S. ... mitgeteilten Mönchslied: „Eine falsche Frau ließ er zu Haus“, auf sie beziehen. Aber dies ist bestimmt falsch. Eine „falsche Frau“ bedeutete damals Maitresse (die „schöne Gießerin“ wird eigens die falsche Frau Joachims II. genannt; außerdem zeigt der Schluß jenes Liedes, der sich direkt auf die alte Gräfin bezieht, daß die Mönche sehr gut von ihr und der Aufrichtigkeit ihrer Trauer dachten.

Unter *Wildberg* steht nichts Näheres über [die] *Jacobin*.

In *Bratring* heißt es S. 424 ganz kurz: *Kraatz* war der alten Gräfin *Anna Jacobina* zum Leibgeding verschrieben, wahrscheinlich von 1524 an, wo ihr Großneffe starb und Grafschaft *Ruppin* an den Kurfürsten fiel. Sie hätte dann noch 2 Jahr lang die Einnahmen von diesem Leibgedinge gehabt. Bis 1526, wo sie starb.

Bei der Übernahme (1524) wurden auf Befehl des Kurfürsten 1000 Gulden an die alte Gräfin ausgezahlt, doch machte sich's der Kurfürst bequem und befahl dem *Ruppiner Magistrat*, diese Zahlung zu leisten.

Unter *Alt-Ruppin* steht auch nichts.

Da in dem Ehepakt nur von dem *Wiesenzins* von *Kraatz* wie von dem vieler anderer Dörfer die Rede ist, später aber (unter *Kraatz*) es einfach heißt: *Kraatz* war Leibgedinge, so ist es wahrscheinlich wirklich so, daß ihr 1524 *Kraatz* als Leibgedinge zufiel.

Lüdersdorf

Das Vorwerk mit Schweizerfamilien besetzt 1691.

[*Gentz: Jetzt Oberförster von Stosch, Bruder des Marineministers. Der alte Oberförster Sonnenberg lange Jahre dort, wohnt jetzt in Ruppin, 86 Jahr alt; hat zum Kongreß von Verona den Staatskanzler von Hardenbrg begleitet, ist zweimal von Wien nach Konstantinopel als Courier geritten.*]

Menz

Das Blüchersche Corps, das am 27. früh bei *Alt-Ruppin* stand (wo es am Abend vorher von *Gantzer* eingetroffen war) marschierte an diesem Tage (27.) bis *Menz*. Der Weg dahin – namentlich bei *Lindow* – geschah unter

Plänkeln und kleinen Gefechten, in denen sich die Blücher- und die Usedom-Husaren auszeichneten.

Der Forst, ich glaube 24 000 Morgen groß, der See 1600 bis 2000 Morgen. 400 Fuß tief an den tiefsten Stellen. Wild am Tage des Lissabonner Erdbebens. Das war des Stechlin „großer Tag“. Die Sage vom großen Hahn, der wütend kräht und mit den Flügeln schlägt, wenn man die Tiefe des Sees messen oder an Stellen fischen will, die ihm nicht passen. Absolute Einöde; wir fuhren 5 Stunden im Wald, ohne einen Menschen zu sehn, das gibt der Gegend ihren Charakter, der allerdings an den größeren märkischen Seen fast ausnahmslos immer derselbe ist. Wasser, Wald, Stille – *[Ein Wort nicht entziffert.]* der Wunsch wird angeregt, hier in Wald- und See-Geheimnisse einzudringen, aber sie geben nichts heraus, weil, die wenigen Geheimnisse der Natur abgerechnet, nichts da ist.

[G e n t z: Größte Forsten im Kreise. Friedrich der Große richtete schon hierauf seine Aufmerksamkeit. Stechlin-See.]

Schönermark

(bei Gransee.)

Um 9 Uhr früh am 26. Oktober 1806 stand die Infanterie der Hohenloheschen Hauptkolonne auf dem Rendezvous Schönermarkt, unfern Gransee. Der Fürst (Hohenlohe) hielt an jedes Bataillon eine Ansprache: „Sie würden noch einige beschwerliche Tage zu bestehen haben; er fordre sie auf, auch diese mit dem gewohnten Mut und mit Beharrlichkeit durchzumachen; sowie sie über die Oder sein würden, wolle er dafür sorgen, daß sie gute Quartiere, Verpflegung und Ruhe bekämen.“ Es zeigte sich nirgends eine Spur von Mißvergnügen; einige Bataillone zeigten sogar wieder den besten Geist.

Von Schönermark, statt auf Zehdenick zu gehn, bog Hohenlohe – auf Massenbachs Rat – links aus und ging auf Fürstenberg.

Am 26. bei Dorf Schönermark im Ruppinschen war die Stimmung noch gut, zwei Tage später (am 28.), als der Fürst aus Dorf Schönermark (bei Prenzlau) herausritt, murrten die Soldaten laut. Sie erklärten, sie könnten es nicht mehr aushalten; das sei keine Kunst, wenn die Generäle auf den Schlössern säßen und sich's wohl sein ließen. Der Fürst selbst erzählt in seinem Bericht über den Feldzug von 1806, er habe beim Abmarsch von Schönermark die schreckliche Szene erlebt, daß einige Soldaten sich ums Leben brachten, weil ihnen ein augenblicklicher Tod ein geringeres Übel geschienen als die Fortdauer solcher Anstrengungen und Entbehrungen.

Bratring 303.

Henning v. Zernickow auf Schönermark wurde 1560 von Hartwig v. Bredow auf Friesack erstochen. Die Sache wurde durch gute Freunde beigelegt, und Bredow zahlte „zur Ehre Gottes“ eine Strafe von 800 Rtr.

Schweizerkolonie.

[G e n t z: Wolfsgarten. Wolfgruben zum Einfangen.

1870 Dankfest, seit 100 Jahren kein Feuer. Höfe im alten Besitz. Auskunft bei Pastor Braun.]

[V o n a n d e r e r H a n d: Sprichwörtlich in Ruppın in nicht schmeichelhafter Beziehung: „Du bist wohl aus Storbeck“, „Storbecker Segnungen“.]

[Das gesamte Konvolut der „Dörfer im Ruppinschen“ ist jetzt erstmals komplett in den Anmerkungen zu Band 6 der „Wanderungen“-Ausgabe des Aufbau-Verlags, Berlin und Weimar 1991, abgedruckt.]

LITERATURGESCHICHTE / INTERPRETATION

Bettina Plett, Köln

Tintensklaven mit Kronenorden.

Diagnose, Travestie und Kritik in Fontanes „Dichtergedichten“

Balthasar, seines Zeichens Lyriker, Feuilletonist und Novellist, hat nach längerer Zeit den Kontakt zu einem Jugendfreund wieder aufgenommen, der inzwischen zum Minister avanciert ist. Nach mehreren Besuchen, bei denen Balthasar „liebenswert“, aber doch auch „de haute en bas“ empfangen wird, stellt sich heraus, daß es keineswegs nur alte Freundschaft und Anhänglichkeit waren, die den Minister dazu veranlaßten, die gesellschaftlichen Beziehungen mit dem Dichter (etwas nachlässig) zu pflegen: Man bittet ihn, einen „Prolog zu lebenden Bildern“ zu dichten, die während der Festlichkeiten der Saison in Anwesenheit der beiden Majestäten aufgeführt werden sollen. Balthasar reagiert auf dieses Ansinnen ein wenig verdrossen, akzeptiert aber, obwohl die Bedingungen der Auftragsdichtung seinem Stande keineswegs schmeichelhaft sind: „... das Bild ist alles und der Text schmiegelt sich nur an; aber du bist nicht empfindlich und wirst uns zu Willen sein.“ Der Verlauf des anschließenden Gesprächs, nachdem sich Balthasar über wirtschaftspolitische Fragen ereifert hatte, verdeutlicht eindringlich die gesellschaftliche wie auch die weltanschauliche Kluft, die zwischen Dichter und Minister entstanden ist:

Der Minister lächelte: „Daß doch die besten Menschen sich in eine Opposition hineinreden und eine Neigung haben, von Dingen zu reden, die jenseits ihrer Sphäre liegen. Du kümmerst dich um Kunst und ähnlichen allerliebsten Stip(p)s des Daseins und hältst doch eine Kammerrede, wie wenn du mich oder Ihn aus dem Sattel werfen wolltest. Aber es ist wunderbar, die Schönwissenschaftler sind immer an der Tête... etc.“

Balthasar biß sich auf die Lippen, aber er verwand es und sagte: „Du magst recht haben.“ Und verwand es wieder. So geht es eine Zeitlang weiter, bis eine Kunstfrage herankommt, und der Minister kategorisch drein redet, es klingt alles hochmütig, selbstbewußt, besserwissend und zu gleicher Zeit voller Verachtung gegen die „Spielerei“.

Was Theodor Fontane hier in einem 1884/85 entstandenen, unausgeführt gebliebenen Novellenentwurf¹ skizziert, ist der Plan einer erzählerischen Auseinandersetzung mit einem heiklen und ambivalenten Problem, mit dem sich Fontane in den 1880er und 1890er Jahren verstärkt beschäftigte: das Selbstverständnis des Schriftstellers in seinem Verhältnis zu seinem öffentlichen

Ansehen und seiner gesellschaftlichen Stellung. Nun ist die Tatsache, daß ein Schriftsteller über die Bedingungen und Besonderheiten seines (Berufs-)Standes und seiner Stellung nachdenkt, nicht außergewöhnlich, wie zahlreiche literarische und biographische Zeugnisse vom Mittelalter bis in die Gegenwart belegen. Auch für Fontane selbst ist dies keineswegs ein neues Thema, das er erst im Alter für sich entdeckt hätte, werden doch seine Veröffentlichungen von Anfang an von selbstkritischen Überlegungen begleitet, die nicht nur die spezifische Qualität dieses Schriftsteller-Ichs und des Schriftstellers schlechthin reflektieren, sondern stets auch die – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – problematische Existenz des sogenannten freien Schriftstellers im Preußen des Nachmärz und der Nachgründerzeit in den Blick zu nehmen genötigt sind.² Verfolgt man die Entwicklung im Zusammenhang mit Fontanes „Etablierung“ als freier Schriftsteller aber genauer, so wird erkennbar, daß diese Fragestellung für ihn zunehmend an Brisanz und Dringlichkeit gewinnt und vor allem in den Jahren zwischen 1885 und 1892 in mehreren Briefen, Gedichten und theoretischen Schriften ironisch glossiert, literarisch gestaltet und kritisch erörtert wird. Hier werden jene Motive entfaltet und variiert, die bereits in aufschlußreicher Weise die Novellenskizze von 1884/85 kennzeichnen: die gesellschaftliche Diskrepanz zwischen Dichter und Minister, die materielle wie ideelle Geringschätzung der schriftstellerischen Tätigkeit und der literarischen Produktion, die ornamental-dekorative Funktion der Dichtung, die der Bildenden Kunst untergeordnet wird, das abschätzig-herablassende „Nun ja“, das das Publikum ebenso charakterisiert wie den Dichter, dem es zugehört ist. Während der 1891 anonym veröffentlichte Aufsatz *„Über die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller“* schonungslos nüchtern vor allem die soziale Problematik zur Sprache bringt, entlarven die im gleichen Jahr erschienenen Gedichte subtil und treffsicher, humorvoll und nachdrücklich das zwiespältige Verhältnis des Publikums zu „seinen“ Dichtern. Diese Thematik wird in mehreren Gedichten gestaltet; hier sollen vor allem jene betrachtet werden, die zu den „Dichtergedichten“ im engeren Sinne gezählt werden können, solche also, die die spezifischen Bedingungen schriftstellerischer Existenz im allgemeinen oder in einem besonderen Fall reflektieren. Daß die Bezeichnung „Dichtergedicht“ hier bereits in distanzierende Anführungszeichen eingekleidet erscheint, mag als erste Andeutung jener These verstanden werden, die diesen Überlegungen zugrunde liegt: Die „Dichtergedichte“ Fontanes, betrachtet im langen Traditionszusammenhang dieser Gattungsform, vor allem aber im Vergleich mit den Dichtergedichten zeitgenössischer Autoren, führen eben diese Tradition ad absurdum, indem sie tradierte Motiv- und Gestaltungselemente inhaltlich aufnehmen, um sie sprachlich und (in)formal zu konterkarieren. Das immanente Prinzip einer Gattungsform wird ebenso durchbrochen und umgewendet wie die von ihr transportierte Botschaft: die Verklärung des Dichterbildes.

Dem scheinen zunächst die 1888 entstandenen und veröffentlichten Gedichte an bzw. über Walter Scott zu widersprechen: *„Walter Scotts Einzug in Ab-*

botsford“ und *„Walter Scott in Westminster-Abtei“*.³ Beide sind Huldigungsgedichte – allerdings auf ihre besondere Weise. *„Walter Scotts Einzug in Abbotsford“* läßt in humorvoller Würdigung aus den Umzugskisten Motive und Gestalten jener Scottschen Romane erstehen, die dann in Haus Abbotsford entstanden sind. Dem schottischen Dichter widerfährt keine idealistische Verklärung, vielmehr befindet er sich – inmitten des bunten Durcheinanders seines merkwürdigen Umzugsgutes denkbar weit entfernt von Parnasß und kastalischem Quell⁴ – auf durchaus gewöhnlichem Boden, liebevoll und mit einem Anflug des Skurrilen dargestellt.

„Walter Scott in Westminster-Abtei“ inszeniert die Dichterhuldigung in einem anschaulichen und konkreten Sinne: Das Regiment der Schottischen Füsiliere, das auf dem Platz vor Westminster Abbey zu Ehren des Krönungszuges Spalier bildet und den Befehl hat, niemanden passieren zu lassen, *„präsentiert das Gewehr“* und macht *„Platz für Sir Walter Scott“*. So sehr diese szenische Episode eine besondere Ehrerbietung zum Ausdruck bringt, anders als die raum- und zeitenthobenen Huldigungen anderer Dichtergedichte des 19. Jahrhunderts, ist sie doch eingebunden in einen eindeutig fixierbaren historischen und gesellschaftlichen Zusammenhang und gebunden an eine bestimmte Person mit bestimmten Verdiensten, die geehrt wird. Bezeichnend auch, daß dieses Gedicht einen schottischen Dichter in den Mittelpunkt stellt und in England spielt – nicht in Preußen. Hatte Fontane z. B. noch in der *„Tunnel“*-Zeit vereinzelt Gedichte deutschen Schriftstellern gewidmet – *„An Georg Herwegh“* (1841/42)⁵ und den 1859 vorgetragenen *„Toast auf Schiller“*⁶ – so beteiligte er sich in späteren Jahren nicht an dem von ihm so heftig kritisierten *„Literaturheroen-Kultus“*⁷, der vor allem in der Gründerzeit eine Vielzahl euphorischer Huldigungen auf deutsche Dichter, besonders auf Goethe und Schiller, hervorbrachte.⁸

Mit Ausnahme der beiden Scott-Gedichte wendet sich die späte Lyrik ab von der Einzelperson des Dichters; Fontane richtet sein Augenmerk in Gedichten dieser Themengruppe auf die allgemeinere und zugleich speziellere Frage nach der Beschaffenheit der Spezies Schriftsteller im Spiegel der öffentlichen Meinung. Eine deutliche Zuspitzung auf die kritische Auseinandersetzung mit dem Bild des Schriftstellers, wie es sich in den Ansichten der zeitgenössischen Gesellschaft darstellt, wird erkennbar. In den Mittelpunkt rückt das Bildnis, das sich diese Gesellschaft von *„ihren“* Schriftstellern macht – oder zu machen weigert. Jene Merkmale, die einen Dichter in der verbreiteten Einschätzung charakterisieren, lassen sich keineswegs widerspruchlos zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen: Das Werk eines *„angesehenen“* Dichters kann Aufsehen erregen; das Publikum mag gar zu einer idealisierten Dichterfigur aufblicken – wie aber ist jenes *„Objekt“* der Huldigung und Verehrung mit der sozialen und bürgerlichen Existenz dessen, der dieses Werk verfaßt hat, in Einklang zu bringen? Der Dichter erscheint als eine zweideutige und zwiespältige Figur, da sich die (Vorstellung von) Poesie und die (reale Existenz der) Person offenbar kaum miteinander verknüpfen lassen. Was Fontane in Gedichten und kritischen Schriften konstatiert, ist die

keineswegs neue, aber vertiefte Diskrepanz zwischen der zum hehren Reich stilisierten Poesie, der Idealisierung des „Dichters schlechthin“ (besonders der Klassiker im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Schriftstellern) und der gesellschaftlichen Realität, die sowohl dem Berufsbild des Dichters wie auch seiner Person selbst die bürgerliche Anerkennung verweigert oder diese zumindest in Zweifel zieht.

Die Konsequenzen, die diese Konstellation zeitigt, nämlich die Interdependenz von Einwirkung und Auswirkung, von Dichter und Publikum, illustriert das 1891 entstandene Refrainlied

„Es soll der Dichter mit dem König gehn“.⁹

*„Ein Dichter will ich werden. Nur das Hohe
Sei Gegenstand für jene heil'ge Lohe,
Die mich durchglüht“, – so war des Jünglings Flehn,
Ich will nicht Staub von Akten und Pandekten,
Ich will nicht Streit von Räten, Kirchen, Sekten, –
Es soll der Dichter mit dem König gehn.*

*Und hoch auf einem quietschetön'gen Bocke
Sitzt er im 4. oder 5. Stocke
Und schreibt u. schreibt, da läßt der Wirt sich sehn.
Er kommt um Miete (leider keine Mythe),
Doch war nicht Thoas auch ein rauher Skythe? –
Es soll der Dichter mit dem König gehn.*

*Ein jeder seiner Helden trägt die Krone,
Heinrich der Finkler und die drei Ottone
Sind ihm verfallen, eh sie sich's versehn.
Und nun Mathilde, Heinrich und Canossa
Und nun der ew'ge alte Barbarossa, –
Es muß der Dichter mit dem König gehn.*

*Er schreibt und schreibt, doch [es will sich nicht] verkaufen,¹⁰
Das Glück war niemals mit den Hohenstaufen,
Auch er muß diese Wahrheit jetzt verstehn.
Nun denn, so werd ich preußisch-patriotisch,
Ich will doch sehn, und muß es sein, zelotisch, –
Es muß der Dichter mit dem König gehn.*

*Und nun geschieht's. Es rauscht in ganzen Wettern,
Auf ihn hernieder hört man's schmettern,
Er ist ein Gott, er kann gedruckt auf tausend Blättern stehn.
Ein Hofbeamter bringt ihm die Tantiemen,
Erst will er nicht, doch tut er sich bequemen, –
Es soll der Dichter mit dem König gehn.*

*Und endlich kommt der größte aller Tage,
Bei zwei Behörden schwankt die stille Waage,
Ob Titel oder Orden soll geschehn.
Hofrat ist schon zu viel für solche Masse,
Gebt ihm den Kronenorden 4ter Klasse, –
Es soll der Dichter mit dem König gehn.*

Jede der sechs Strophen skizziert eine Stufe auf der Karriereleiter eines jungen Dichters, die ihn auf die erstrebte Höhe führt, welche der Titel als sein Ziel nennt: „*Es soll der Dichter mit dem König gehn*“. Die Refrainzeilen scheinen diese Hoffnung regelmäßig wie Ansporn und Aufmunterung zu bestätigen, klingt doch die Fortsetzung des Schillerzitats immer mit: „*Drum soll der Sänger mit dem König gehen, / Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen!*“¹¹ Schiller, so darf man vermerken, war noch recht bescheiden, wenn er dem Dichter die „Höhen der Menschheit“ als den ihm angemessenen Platz zuwies. In den Dichtergedichten des nachromantischen 19. Jahrhunderts pflegt dieser sich in weit exklusivere Höhenlagen zu begeben: „... der Aufenthaltsort des Poeten hat numinosen Charakter (Berggipfel, Tempel) und ist stets hoch gelegen, manchmal direkt im Himmel; er gewährt ihm einen weiten Überblick – der dann metaphorisch auch auf die Zeit übertragen wird und Vision und Prophetie aus dem Wissen oder gar dem Besitz der Ewigkeit ermöglicht –, was den Dichter ebenso wie seine nur ihm erreichbare Höhe vor allen anderen Zeitgenossen auszeichnet.“¹² Dieser stilisierte Kontrast von Oben und Unten, von entlegenem, überragendem Standort des Dichters und profanem Getriebe des flachen Landes (in des Wortes doppelter Bedeutung), ist in einem Maße prägend für das Bild des Dichters in den einschlägigen Gedichten des 19. Jahrhunderts, daß man von einem konstitutiven Merkmal des Formtypos sprechen kann, das mit erstaunlicher Kontinuität beibehalten wird, allen stilistischen und thematischen Neuerungenstendenzen zum Trotz. Auch Fontane greift also die traditionelle, man darf sagen: konventionelle Metaphorik des erhöhten Dichterstandpunktes auf – von Numinosem ist hier allerdings nichts mehr zu spüren.¹³ In welcher Weise verwendet Fontane die Vorstellung von Höhe, und welche Begriffe und Implikationen sind mit ihr verknüpft?

Zeichnet sich bei der Verfolgung der Laufbahn des Dichters ein steter Anstieg bis zu einem Höhepunkt hin ab, so gilt für „das Hohe“, das selbstverschriebene Motto eines Berufsstandes und den Wahlspruch seines Vertreters, das genaue Gegenteil: am Ende des Gedichts und am Ziel des Erfolgsstrebens ist dieses Hohe „heruntergekommen“. Der Vorsatz des strebsamen Jünglings – *Ein Dichter will ich werden. Nur das Hohe / Sei Gegenstand für jene heil'ge Lohe, / Die mich durchglüht* – kennzeichnet den Anspruch und das Idealbild, „hohe Literatur“ zu verfassen, die sich über den Durchschnitt des Alltäglichen erhebt, den hohen Stil pflegt und somit sowohl die Abkehr von den Niederungen des Brotberufes (*Ich will nicht Staub von Akten und Pandekten*) wie auch von den „niederen“ Stoffen (*Ich will nicht Streit von Ragen, Kirchen, Sekten*) vollzieht.

Zu Beginn seiner Laufbahn in der zweiten Strophe trifft man den Hoffnungsvollen bereits an höherem Orte – jedoch in einem sehr physischen und nüchternen Sinne. Das Hohe bezeichnet hier schmählich unpoetisch die Wohnhöhe in einer oberen Etage und die Sitzhöhe auf dem *quietschetön'gen Bocke*, ist also keineswegs dazu geeignet, die Niederungen des Alltagsdaseins in Gestalt des Hauswirts, der die Miete kassiert, von ihm fernzuhalten.¹⁴ Über die Schwierigkeiten, die ihm die Unvereinbarkeit von Miete und Mythe hier noch bereiten, kann er sich bald hinwegsetzen, gewinnt doch das Höhere in seiner Dichtung nun die Oberhand. Der Entschluß, mit dem König zu gehen, wird ganz wörtlich in die Tat umgesetzt; mit der Wahl der historischen Stoffe werden das Hohe und die „hohen Persönlichkeiten“ kurzerhand für identisch erklärt, und Kaiser, Könige und Regenten sind es nun, die mit ihrer hohen Stellung für das hehre Ideal einzutreten haben. Da diese Bemühungen nicht von Erfolg gekrönt sind, wendet sich der Dichter von der historischen Vergangenheit ab und der Gegenwart zu und widmet sich jenen preußisch-patriotischen Stoffen und Themen, die die Aufmerksamkeit und das Wohlwollen der gegenwärtig Regierenden versprechen.¹⁵ Die trotzig-verbissene Entschlossenheit, mit der er sein Ziel ins Visier nimmt – *Nun denn, so werd ich preußisch-patriotisch, / Ich will doch sehn, und muß es sein, zeltisch*¹⁶ –, deutet darauf hin, daß „das Höhere“ bereits der sprachlichen und gedanklichen Inflation zum Opfer gefallen ist und manches von dem ihm ursprünglich zugeschriebenen Wert eingebüßt hat. Die dritte und vierte Strophe entlarven die Doppeldeutigkeit des zu Beginn formulierten Anspruchs, nur das Hohe dürfe *Gegenstand für jene heil'ge Lohe* sein: Sollten eigentlich nur höchste Gegenstände und hoher Stil dem Ideal gerecht werden können, so wird das Hohe jetzt „verheizt“, wie der große Verschleiß an gekrönten Häuptionern nahelegt. Der ein Dichterkönig¹⁷ werden wollte, ist ein Königsdichter geworden. Die Variation der Refrainzeile in der dritten und vierten Strophe – *Es muß der Dichter mit dem König gehn* – unterstreicht dies: der ehemals moralische Imperativ verwandelt sich in einen Imperativ des Utilitarismus und der Zweckorientierung. Mit dieser Wendung nimmt der eigentliche Aufstieg seinen Anfang: *Er ist ein Gott, er kann gedruckt auf tausend Blättern stehn*. Der Dichter hat den Höhepunkt des Ruhms, der Verehrung und der Anerkennung erreicht; das hohe Ideal aber hat seine Gestalt merklich verändert, drückt sich doch die Höhe nunmehr in der Auflagenhöhe, der Höhe der Tantiemen und der hohen äußerlichen Wertschätzung des „Gottes“ aus.

Am Schluß der hier skizzierten Laufbahn, am *größten aller Tage*, hat der Dichtergott seinen weltlichen Gipfel erreicht: man verleiht ihm den Kronenorden. Vom dichterischen Ideal ist nun längst nicht mehr die Rede, und auch die Auszeichnung nimmt sich eher bescheiden aus. Die Verleihung eines Hofrattitels wird verworfen, wäre sie doch *schon zu viel für solche Masse*; einen Orden gesteht man ihm zwar zu, aber nur den vierter Klasse. Das Ideal jedoch, das der Jüngling noch zu erreichen wünschte, hat er nun mit seinem bemühten Streben von seiner Höhe herabgeholt und zu einem Tiefpunkt ge-

führt, muß und will sich der „gereifte“ Dichter statt mit der angestrebten Qualität mit der fleißig gefertigten Quantität begnügen. Verfolgt wurden anfangs ideelle, geistige Ziele, erreicht werden materielle und gesellschaftliche: eine gesellschaftliche Anerkennung von zweifelhafter Dauer und Gültigkeit.¹⁸ Der hoffnungsvolle Dichterjüngling hat sich im Laufe seiner Karriere durch die Stoffe und verfälschten Ideale seiner literarischen Produktion in ein „geistiges Obrigkeitsverhältnis“¹⁹ hineinbegeben. Wenn K. Richter, bezogen auf den autobiographischen Gehalt des Gedichtes *Lebenswege*, feststellt, daß die „Absage an die Poesie [. . .] geradezu als Bedingung des gesellschaftlichen Aufstiegs und Erfolgs“ erscheint,²⁰ so gilt das in zugespitzter Form auch hier. Die Poesie verhalf dem Dichter zwar zum gesellschaftlichen Aufstieg, aber nur um den Preis des Abstiegs von den ursprünglich mit ihr verknüpften Idealen und Ansprüchen. In der öffentlichen Ehrung und Anerkennung glaubt er den höchsten Erfolg erreicht zu haben, obgleich er dafür seine eigentliche Substanz in der gesellschaftlichen Konformität und der Breite der literarischen Masse aufgegeben hat.

Balthasar tröstet sich nach seinen unerquicklichen Erfahrungen mit Minister und Auftragsdichtung damit, daß zwar wieder eine Illusion „hin“ ist, die Ideale aber bleiben,²¹ wenn auch nur in Gestalt einer „Beschäftigung, die nie ermattet“, wie er mit Schiller formuliert.²² Für den Königsdichter gelten die umgekehrten Vorzeichen – die Ideale sind hin, die Illusionen bleiben. Hätte Fontane es ihm gestattet, kritisch und aufrichtig über seine Situation nachzudenken, hätte er wohl auch ihn aus Schillers Gedicht zitieren lassen, allerdings eher eine andere Strophe.²³

Wenn Fontanes Dichter aus den Höhenregionen seiner geistigen Vorfahren bereits herabgestiegen ist, den idealisierten erhöhten Aufenthaltsort des Poeten mit den sehr materiell und prosaisch verstandenen vermeintlichen „Höhen der Menschheit“ vertauscht und auch Fontane selbst auf die Rhetorik und Metaphorik der hohen Stilebene, die für Dichtergedichte sonst kennzeichnend ist, nicht nur verzichtet, sondern ihr bewußt entgegenwirkt,²⁴ so bedeutet dies eine dezidierte Distanzierung von der Tradition (und Epigonalität) vieler Dichtergedichte und der von ihnen präsentierten Konzeption, die die erheblichen Differenzen zwischen „Dichtergedicht, lyrischer Produktion, Selbstverständnis und biographischer Realität“²⁵ ignorieren, ja leugnen muß, um nicht sich selbst offen in Frage zu stellen. Diese Gegenposition erweist sich in der Einschätzung des Gegenstandes wie in seiner formalen und sprachlichen Gestaltung, eine Gestaltung, die jedoch ihrerseits durchaus als Anknüpfung gelesen und verstanden sein will, zeigen doch die betonte Unfeierlichkeit, Ironie und „kritischer Lakonismus“ des späten Fontane deutliche Spuren seiner Heine-Rezeption.²⁶

An die Stelle der „steife[n], konventionelle[n] Feierlichkeit“²⁷ der metrischen Form tritt in Fontanes „Dichtergedicht“ das bewegliche und variabel gefüllte Versmaß des Endecasillabo und die Schweifreimstrophe. Der deklamatorische Charakter mit seinem „idealistischen, anspruchsvollen Wortschatz“²⁸ wird nur in der ersten Strophe dem Dichteraspiranten zugeordnet,

was gemeinsam mit dem oft ironischen Kontrast, den die Refrainzeile zur Aussage der Strophen und ihrem durchaus unpräzisen Tonfall bildet, das Präzise dieser Zielsetzung entlarvt. Die Topoi wie die gedanklichen Hintergründe des Dichtergedichtes werden der Ironie preisgegeben; das Bild des hehren Dichterkönigs wird dispensiert, der Schriftsteller ebenso unpathetisch wie energisch auf den Boden der preußischen Tatsachen gestellt. Fontanes „Dichtergedicht“, wenn man es denn noch so nennen darf, entpuppt sich als traditions- und gesellschaftskritische Travestie, so daß von einer nahezu unbrochenen Kontinuität, wie sie Schläffer für den „speziellen Traditionalismus“ des Dichtergedichtes bis in das 20. Jahrhundert hinein behauptet, nicht die Rede sein kann.²⁹

Zwar steht die Figur des Dichters im Mittelpunkt der ironischen Darstellung, doch darf man die im Gedicht implizierte Position des zeitgenössischen Publikums nicht übersehen, die jene Art der Karriere überhaupt erst ermöglichte. Die mit diesem Gedicht bezogene Gegenposition liegt wohl nicht so sehr darin begründet, daß sich die Stellung des Schriftstellers kontinuierlich und objektiv verschlechtert hätte, sondern vor allem in der aus der eigenen Einschätzung und Erfahrung heraus als dringlich empfundenen Notwendigkeit, die verlogene und verleugnete Diskrepanz zwischen Idealität und Realität aufzudecken und zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung zu machen. Dieses zwiespältige und inkonsequente Bild des Publikums von „seinem“ Dichter und die daraus resultierende gesellschaftliche (Nicht-)Einordnung reflektierten bereits Struktur und Aussage des zwischen 1885 und 1888 entstandenen Gedichtes „Rückblick“³⁰:

[...]

„Du dchtest, das ist das Wichtigste ...“

„Du dchtest, das ist das Wichtigste.“

„Wenn Dichtung uns nicht zum Himmel trüge ...“

„Phantastereien, Unsinn, Lüge.“

„Göttlicher Funke, Prometheusteuern ...“

„Zirpende Grille, leere Scheuer.“

[...]

Den fast zögernd vorgebrachten positiven Bestimmungen dichterischer Aufgaben – deutliche Anklänge an die tradierten Formeln – werden mit energischer Bestimmtheit die prosaisch desillusionierenden Urteile des zeitgenössischen Bürgers entgegengehalten, der Dichtung und Dichter so lange schätzt, wie sie im Reservat der reinen Poesie verbleiben, jedoch konsterniert reagiert, wenn der Dichter sich als Schriftsteller³¹ und damit als Teil dieser Gesellschaft bemerkbar macht und Ansprüche erhebt.³² Die „furchtbar malitiose“ und „anzügliche“³³ Variation dieses Themas in „Der echte Dichter (wie man ihn früher sich dachte)“³⁴ zielt nur an der Oberfläche auf den „schmuddligen und unerzogenen“, verlogenen Dichter, wird doch dieser „Prototyp“ durch die Brille des Publikums gesehen, dessen Vorurteile ihm diese Eigenschaften zuschreiben, wodurch das Publikum selbst zum Ziel der Verspottung wird. Das Gedicht,

angelegt als Zitat einer weit verbreiteten öffentlichen Meinung, hält dem so selbstsicher festlegenden bürgerlichen Publikum den Spiegel der eigenen Inkonsistenz vor. Der „echte“ Dichter hat, bitte sehr, in seinem angestammten Refugium zu logieren: *„Eines echten Dichters eigenste Welt | Ist der Himmel – und das Zigeunerzelt“*. Die konträre Lokalisierung des angemessenen Platzes für den Dichter kennzeichnet die Ambivalenz der ihm gegenüber eingenommenen Haltung: die überirdische, dem gewöhnlichen Sterblichen unerreichbare Region des Himmels und das Zigeunerzelt als Unterschlupf des Unbehausten, des gesellschaftlichen Außenseiters. Sobald er nämlich mit den Anzeichen bürgerlicher Wohlanständigkeit und Regelmäßigkeit – gekämmt und gewaschen, schuldenfrei, mit regelmäßigem Einkommen, gar mit einem Orden am Frack – in Erscheinung tritt, wird er zur suspekten Figur, *„so ist er gar kein Dichter mehr“*. Die zeitliche Distanzierung im Untertitel ist nur eine scheinbare, besteht doch das „Früher“ im „Jetzt“ unverändert und unvermindert weiter.

Wie sehr diese Anschauungen auch Fontane selbst betreffen und verstimmen, lassen nicht nur die hier angeführten Gedichte, sondern auch mehrere briefliche Äußerungen erkennen. Mit einer verärgerten Einschätzung der Situation, die deutlich den Hintergrund der wenig später entstehenden Gedichte erhellt, kommentiert Fontane im April 1890 die Verleihung des Kronenordens 4. Klasse an Ludwig Pietsch.³⁵

Ich habe mich drüber geärgert und dabei wieder so recht das Dürftige dieser Quincaillerie empfunden. Es ist nicht nöthig, daß ein Schriftsteller oder Journalist einen Orden kriegt, wenn der Betreffende aber ein so großes Genie ist, so vielen Millionen Menschen im Laufe von 30 Jahren Freude, Genuß, Belehrung verschafft hat, so muß man ihn durch 'was Besseres' auszuzeichnen wissen. . . . Es ist charakteristisch für die Stellung, die die Literatur bei uns einnimmt. Und dabei ist der „Staat“ noch nicht der schlimmste, das Volk denkt noch geringer darüber, ein Schriftsteller ist ein Schmierarius, ein käuflicher Lügenbold, eine verächtliche oder lächerliche Figur. Nun, es schadet nicht viel, man fällt davon nicht todt um.

Trotz der resigniert einlenkenden Schlußwendung ist die persönliche Betroffenheit und Erbitterung unverkennbar, hatte doch Fontane seit 1867, da man ihm selbst den Kronenorden 4. Klasse verliehen hatte, in hinreichendem Maße entsprechende Erfahrungen sammeln müssen.³⁶ Ein für die keineswegs reibungslosen Beziehungen zwischen Autor und Rezipienten charakteristisches Phänomen, das uns bereits aus der Balthasar-Novelle bekannt ist – die relative Geringschätzung der Literatur im Vergleich zur Bildenden Kunst – skizziert Fontane im Juni 1890 auf bezeichnende Weise. In einem Brief an seinen Sohn Friedrich schreibt er aus Bad Kissingen:³⁷

In das hiesige „Berühmtheitenbuch“ habe ich mich vor ein paar Tagen einschreiben müssen, erst Menzel mit einem Bild, dann ich mit einem Vers auf Kissingen. Das Menzelbild taxiere ich auf 500 Mk., meinen

Vers auf 50 Pf.; das kennzeichnet die Stellung der Künste untereinander; die Reimerei, auch die gute, ist immer Aschenbrödel.

Diese (selbst-)kritischen Reflexionen in den Briefen bereiten nicht nur die ironische literarische Gestaltung in den „Dichtergedichten“ vor, sondern formulieren bereits Themenaspekte und Schlüsselbegriffe, die ein Jahr später in dem Aufsatz *„Über die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller“* wieder aufgenommen werden.³⁸ Die unbefriedigende, ja miserable ökonomische und gesellschaftliche Situation des zeitgenössischen *„Tintensklaven“*, so legt Fontane dar, hat ihre Ursachen zu einem erheblichen Teile darin, daß man den von der öffentlichen Meinung propagierten Leitsatz, die Stellung eines Schriftstellers hänge von seinen eigenen Anstrengungen und Verdiensten ab, also von Talent, Erfolg, Ruhm, kaum einzulösen bereit ist. Das Publikum steht dem Schriftsteller mit formeller Distanz gegenüber; es reagiert höflich *„erfreut“*, kaum aber aufrichtig *„beglückt und geehrt“*.³⁹ Mit jener reservierten Haltung betrachtet man in der *„Furcht vor Indiskretionen“* mißtrauisch den vermuteten *„Detektivcharakter“* des Metiers;⁴⁰ vor allem aber ist sie begründet in der innersten Überzeugung, Schriftstellerei nicht nur als Kunst nicht gelten lassen zu können, sondern sie eigentlich als nutzlos und überflüssig anzusehen. Im Gegensatz zur Wertschätzung der Bildenden Kunst sind die Schriftsteller in ihrer Stellung durch das *„Aschenbrödeltum“*⁴¹ gekennzeichnet. Das Rezept, das Fontane schließlich vorschlägt, um dem Ansehen der Schriftsteller aufzuhelfen – *„Verstaatlichung, Eichung, aufgeklebter Zettel“* –, erscheint in seinem Zweckoptimismus desillusionierend; vor allem aber scheint es in eklatantem Widerspruch zu der früher ausgesprochenen Überzeugung zu stehen, eine solche Form der Auszeichnung sei eine dürftige Quincaillerie, und ein hervorragender Schriftsteller habe eigentlich *„was Besseres“* verdient. Im Kontext seiner hier angestellten Überlegungen jedoch bedeutet dieses Prinzip nichts anderes, als das Publikum respektive die Gesellschaft mit den eigenen Waffen zu schlagen. Wenn amtlichen Legitimationsbekundungen, Zeugnissen und Ehrenzeichen in der öffentlichen Meinung eine so große Akzeptanz zuteil wird, dann ist auch das öffentliche Ansehen des Schriftstellers von solchen äußerlichen und formalen Gesten abhängig. Versage das hier eher zögernd und keineswegs mit voller Überzeugung vorgeschlagene Mittel der Etikettierung im doppelten Sinne, so kann es nur das eine bessere geben: *„größere Achtung vor uns selber“*.⁴²

Die Dichtergedichte von 1891, indem sie die zwiespältige Haltung der zeitgenössischen Öffentlichkeit gegenüber Beruf und Stellung des Schriftstellers offenlegen, aber auch diesen selbst zu einer kritischen Überprüfung seines Selbstverständnisses auffordern, kennzeichnen die nicht bloß subjektive Brisanz und Vordringlichkeit einer Thematik, die im Aufsatz in den eindringlichen Appell zur konstruktiven Diskussion des status quo einmünden. Die *„Dichtergedichte“* Fontanes nehmen somit in der Form wie in ihrer Aussage auch auf der literarischen Ebene Abschied vom *„Dichturfürsten“*, der im staatlichen und gesellschaftlichen Leben längst stattgefunden hat.

Anmerkungen

- 1 *Unverändert der Deine*. Th. Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. v. Walter Keitel u. Helmut Nürnberger, München 1962 ff., I. Abt. Bd. 5, S. 828–832.
- 2 Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang v. a. die Briefe aus den 1840er und 1850er Jahren, die die existentielle und finanzielle Gratwanderung zwischen Beruf und Berufung dokumentieren. Vgl. z. B. die Briefe an Ignaz Hub vom 31. Dezember 1851, an Wilhelm Wolfsohn vom 2. Januar 1852 und vom 27. Januar 1855 sowie an Paul Heyse vom 28. November 1859. Ferner jene Äußerungen aus dem Jahre 1876, in denen Fontane die Kündigung der kurz zuvor angetretenen Stelle als Akademiesekretär rechtfertigt (z. B. die Briefe an Emilie Fontane vom 15. August 1876, an Mathilde von Rohr vom 22. August und vom 30. November 1876).
- 3 Th. Fontane: Gedichte. Hrsg. v. Joachim Krueger und Anita Golz, Berlin/Weimar 1989 (Künftig zit. als FGA), Bd. 1, S. 157 f. bzw. S. 159.
- 4 Zu den räumlichen und metaphorischen Topoi vgl. Heinz Schlaffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 10 (1966), S. 297–325.
- 5 *An Georg Herwegh*, FGA I, 271 f. Zu Fontanes selbstkritischem Rückblick auf die „*Freiheitsphrasendichter*“, „*uns Herweghianer von damals*“ vgl. *Von Zwanzig bis Dreißig* (Autobiographische Schriften. Hrsg. v. Gotthard Erler u. a., Berlin/Weimar 1982, Bd. 2, S. 101 f. und S. 167).
- 6 *Toast auf Schiller. Zum Schillerfest des „Tunnels“ am 8. November 1859*, FGA II, 90. – Die Verwendung der traditionellen Bilder und Metaphern, ihre sprachliche Einbindung und der keineswegs nur distanzlos-unkritische Ton der Verehrung erlauben es jedoch, diesen „*Toast*“ bis zu einem gewissen Grade gegen den Strich zu lesen: als abwägendes Echo auf jene Formeln patriotisch gesättigter Huldigung, wie sie im Schillerjahr 1859 meist zu vernehmen waren. Vgl. dazu Wilhelm Raabe: *Der Dräumling*. Mit Dokumenten zur Schillerfeier 1859 hrsg. v. Anneliese Klingenberg. Berlin/Weimar 1984. Ferner den Aufsatz von Rainer Noltenius: Schiller als Führer und Heiland. Das Schillerfest 1859 als nationaler Traum von der Geburt des zweiten deutschen Kaiserreichs. In: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*. Hrsg. v. Dieter Düding, Peter Friedemann und Paul Münch, Reinbek 1988, S. 237–258.
- 7 Zur Kritik Fontanes an den gründerzeitlichen Formen des Umgangs mit Klassikern vgl. die Briefe an Maximilian Ludwig vom 2. Mai 1873 und vom 3. Mai 1878, an Wilhelm Hertz vom 9. August 1880 und an Julius Rodenberg vom 18. Februar 1896. Auch das polemische Gedicht *Shakespeares Strumpf* (1841, FGA I, 392 f.) nimmt bereits die distanzlose und unkritische Dichterhuldigung aufs Korn, die sich schließlich auf „*Reliquien*“ konzentriert.
- 8 Vgl. z. B. Emanuel Geibels und Paul Heyses Huldigungsgedichte an deut-

- sche Dichter oder Ernst von Wildenbruchs *Schiller-Prolog, gesprochen am 18. Januar 1882, dem hundertjährigen Gedenktage der Räuber, am Kgl. Theater zu Hannover* (Lyrik der Gründerzeit. Ausgew. u. eingel. v. Günther Mahal, Tübingen 1973, S. 203 ff.).
- 9 FGA II, 486 f.
 - 10 Zu den unterschiedlichen Fassungen dieses Verses vgl. die von A. Golz angeführten Alternativvarianten, FGA II, 693.
 - 11 F. Schiller: *Die Jungfrau von Orleans*, I. 2. Das abgewandelte Schillerzitat kann fast als ein Leitmotiv angesehen werden, das von Fontane mehrfach in diesem Zusammenhang verwendet wird.
 - 12 Schlaffer, Dichtergedicht, S. 307.
 - 13 Vgl. das 1843 entstandene Gedicht *An Bettina (Bei Lesung ihres Königsbuches)*, FGA I, 393. Auch hier wird die traditionelle Höhenmetaphorik auf die Dichterin angewendet, jedoch um im Gegensatz zur Tradition der Dichtergedichte die Bedenklichkeiten und Gefahren des zu weit über dem Gewöhnlichen erhabenen Dichterstandpunktes zu charakterisieren.
 - 14 In einer Bleistiftkorrektur des Entwurfs wurde der Wirt noch als *ein Schlafrockmensch* gekennzeichnet (FGA II, 693), was die spießbürgerlich-prosaische Umgebung des jungen Dichters noch ein wenig deutlicher macht. – In Fontanes Romanen ist die Wohnhöhe und die Wohnlage ein wichtiges Merkmal der gesellschaftlichen Einordnung der Figuren.
 - 15 Fontanes lakonisches Anführen der historischen wie der „preußisch-patriotischen“ Stoffe wirft ein ironisches Licht auf bevorzugte Gegenstände vieler Romane und Dramen des 19. Jahrhunderts. Verwiesen sei hier nur auf Willibald Alexis' historische Romane zur brandenburgisch-preußischen Geschichte und die patriotischen Stoffe besonders der Hohenzollern-Dramen Ernst von Wildenbruchs.
 - 16 Vgl. auch die Formulierung der Varianten im Entwurf (FGA II, 693).
 - 17 Zur metaphorischen Qualität des Begriffs „Dichterkönig“ bzw. „Dichterkönig“ und seinen Auswirkungen auf bzw. seine (Um)Prägung durch das bürgerliche Bewußtsein im 19. Jahrhundert vgl. Eberhard Lämmert: *Der Dichterkönig*. In: *Sprache, Dichtung, Gesellschaft. Akten des IV. Internationalen Germanisten-Kongresses in Princeton*. Hrsg. v. Victor Lange u. Hans-Gert Roloff, Frankfurt/M. 1971, S. 439–455. Zum weiteren Umkreis der Fragestellung Karl Otto Conrady: *Gegen die Mystifikation der Dichtung und des Dichters*. In: ders., *Literatur und Germanistik als Herausforderung. Skizzen und Stellungnahmen*. Frankfurt/M. 1974. S. 97–124.
 - 18 Die Ambivalenz des „Höheren“ kennzeichnet auch die Charakterisierung der gesellschaftlichen Aufsteigerin Jenny Treibel, für die „das Höhere“ erklärtermaßen eine große Rolle spielt und die leidenschaftlich für das Poetische schwärmt. Eine genauere Betrachtung ihrer Aussagen und Urteile über Literarisches läßt allerdings offenkundig werden, daß nicht ästhetische Kriterien den Wert des „Höheren“ in der Poesie bestimmen, sondern die geflissentliche Orientierung an der „Höhe“ der gesellschaftlichen Schicht, die diese Werke rezipiert.

- 19 Lämmert, Dichterbücher, S. 446.
- 20 Karl Richter: Lyrik und geschichtliche Erfahrung in Fontanes späten Gedichten. In: Fontane-Blätter H. 39 (1985), S. 52–67, hier S. 59.
- 21 „Ach die Macht der Machtsphäre! Daß doch keiner widersteht. Eine Illusion ist wieder hin, aber was tut's? Die Ideale bleiben und vor allem das Ideal der Ideale das nach Schiller den prosaischen Namen ‚Beschäftigung‘ führt und sogar noch mit dem Zusatz ‚die nie ermattet.‘“ Unverändert der Deine, S. 831.
- 22 F. Schiller: *Die Ideale*. In: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 1, 4. Aufl. München 1965, S. 187–190. Balthasar zitiert aus der letzten Strophe.
- 23 Vgl. die 2. Strophe: „Erloschen sind die heitern Sonnen, / Die meiner Jugend Pfad erhellt, / Die Ideale sind zerronnen, / Die einst das trunkne Herz geschwellt, / Er ist dahin, der süße Glaube / An Wesen, die mein Traum gebar, / Der rauhen Wirklichkeit zum Raube, / Was einst so schön, so göttlich war.“ Ebda., S. 187 f.
- 24 Zu den sprachlichen und inhaltlichen Auswirkungen des „fehlenden Sinns für Feierlichkeit“ in Fontanes später Lyrik vgl. Karl Richters differenzierte Analysen in seinem Beitrag „Die späte Lyrik Theodor Fontanes“ (in: Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks, hrsg. v. Hugo Aust, München 1980, S. 118–142) und dem o. g. Aufsatz sowie Claudia Bickmann: „So banne dein Ich in dich zurück“. Zum gedanklichen Gehalt der Spätlyrik Fontanes“ (in: Theodor Fontane. Hrsg. v. Heinz-Ludwig Arnold, München 1989 [= Sonderband Text + Kritik], S. 203–217).
- 25 Schlaffer, Dichtergedicht, S. 308.
- 26 Die bislang aufschlußreichste und genaueste Studie stammt von Hans Otto Horch: „Das Schlechte . . . mit demselben Vergnügen wie das Gute“. Über Theodor Fontanes Beziehungen zu Heinrich Heine“. In: Heine-Jhb. 18 (1979), S. 139–176. Eine differenzierte Untersuchung, die sich dem „Vorbildcharakter“ Heines und der kritischen Anverwandlung in Fontanes Lyrik widmet, steht noch aus.
- 27 Schlaffer, Dichtergedicht, S. 313.
- 28 Schlaffer, Dichtergedicht, S. 314.
- 29 Indem Schlaffer nur diese (scheinbar?) traditionskonformen Gedichte berücksichtigt und trotz einer verallgemeinernden, aber nicht weiter ausgeführten Einschränkung Fontanes Gedichte nicht zur Kenntnis nimmt, muß ihm ihr „aufständisches Zeitgemäßes“ gegen das „mächtige Unzeitgemäße“ (S. 331) entgehen. Differenzierter, als dies bei Schlaffer geschieht, wären z. B. auch die Dichtergedichte der Droste zu betrachten.
- 30 FGA I, 33. Im Entwurf waren noch die Titel *Dichterlos* oder *Mein Dichtertum* vorgesehen (FGA I, 478).
- 31 Zu den im Wortgebrauch implizierten Wertungskategorien vgl. Klaus Schröter: Der Dichter, der Schriftsteller. Eine deutsche Genealogie. In: Akzente 20 (1973), S. 168–188.

- 32 Vgl. Conrady: *Gegen die Mystifikation . . .*, v. a. S. 108 f. und Schläffer: *Dichtergedicht*, S. 330. Allgemein dazu Benno von Wiese: *Dichtertum. Zum Selbstverständnis des deutschen Autors im 19. Jahrhundert und heute*. In: *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz*, hrsg. v. Bernd Hüppauf und Dolf Sternberger, Frankfurt/M. 1973, S. 223–242.
- 33 Fontane über „*Der echte Dichter*“ in den Briefen an Hans Hertz, 15. April 1891, und an Wilhelm Hertz, 3. Mai 1891 (Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898. Hrsg. v. Kurt Schreinert und Gerhard Hay, Stuttgart 1972, S. 496 und 498).
- 34 FGA I, 47 f. Entstanden 1890/Anfang April 1891.
- 35 Brief an Georg Friedlaender, 29. April 1890 (Briefe an Georg Friedlaender. Hrsg. v. Kurt Schreinert, Heidelberg 1954, S. 123). Der mit Fontane befreundete Ludwig Pietsch (1824–1911), Publizist und Zeichner, war ebenfalls Mitarbeiter der Vossischen Zeitung.
- 36 Vgl. auch den Brief an seine Tochter Martha vom 17. Mai 1889: „*Die Gleichgültigkeit der Menschen gegen Poetereien übersteigt alles Maß und es ist mir ein Beweis meines natürlichen Angewiesenen- und Eingeschworensens auf diese Dinge, daß ich, trotz der klaren und niederdrückenden Erkenntnis von dem Nichts dieser Beschäftigung, doch dabei ausharre, einfach weil ich nicht anders kann.*“ (Th. Fontane: Briefe. Hrsg. v. Kurt Schreinert, zu Ende geführt von Charlotte Jolles, 4 Bde. Berlin 1968–1971, Bd. 2, S. 129). Ferner den Brief an Paul Heyse vom 30. März 1890: „*Von den jeweiligen Kolossalertolgen jammervollster Dümmlinge will ich noch gar nicht mal sprechen, aber daß Personen und Schöpfungen, die wirklich den Besten ihrer Zeit genügt haben, mit einem Male Gegenstand des Angriffs, ja geradezu der Abneigung werden, das gibt mir doch zu denken und läßt mir die sogenannte ‚Huldigung der Nation‘ als etwas sehr Fragwürdiges erscheinen.*“ (Der Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Paul Heyse. Hrsg. v. Gotthard Erler, Berlin/Weimar 1972, S. 209 f.).
- 37 An den Sohn Friedrich, 29. Juni 1890 (Theodor Fontane: *Der Dichter über sein Werk*. Hrsg. v. Richard Brinkmann, München 1987, Bd. 1, S. 166). Das auf den *Johannistag 1890* datierte Gedicht *In das goldene Buch der Stadt Kissingen* ist abgedruckt in FGA III, 282 f.
- 38 Vgl. dazu auch die 1881 niedergeschriebene Disposition zu *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller in Deutschland* und den Entwurf *Dichter-aspirationen* (Hrsg. v. Joachim Krueger, *Fontane-Blätter* H. 14 [1972], S. 378–380), die beide noch andere Schwerpunkte setzten als der spätere Aufsatz. Vgl. ferner Fontanes kritische Marginalien zu diesem Thema in seiner am 7. Dezember 1886 gedruckten Besprechung der Aufführung von Putlitz' „*Die Unterschrift des Königs*“ (Sämtliche Werke. Hrsg. v. Edgar Groß, Kurt Schreinert u. a., München 1959–1975, Bd. 22.1, S. 437 f.).
- 39 Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers, *Sämtliche Werke*, Bd. 21.1, S. 492.

- 40 Die gesellschaftliche Stellung, S. 492. Vgl. dazu den Brief an Emilie Fontane vom 16. Juni 1883: „*Das kleine bisschen Respekt das man einflößt, ist nicht Achtung, sondern Furcht. Der Schriftsteller ist so zu sagen ‚Preß-Detective‘.*“ (Briefe, hrsg. v. Kurt Schreinert, Bd. 1, S. 203).
- 41 Die gesellschaftliche Stellung, S. 494. Folgendes Zitat ebda.
- 42 Die gesellschaftliche Stellung, S. 495.

Gerhard Friedrich, Heidelberg

Die Witwe Schmolke

Ein Beitrag zur Interpretation von Fontanes Roman „Frau Jenny Treibel“

Von vielen Nebenfiguren in Fontanes Romanen lassen sich Wege ins Zentrum des Werkes eröffnen, und die Interpreten haben diese Möglichkeit wiederholt genutzt, weil sich dabei auch immer Einleuchtendes zu Fontanes Arbeitsweise oder seinen künstlerischen Intentionen oder zur Konzeption seiner Romane sagen ließ. Um so mehr verwundert es, daß die ‚Schmolke‘ aus Fontanes *Frau Jenny Treibel* bisher keine besondere Würdigung erfuhr. Von den ersten Rezensionen des Romans an wurde sie zwar gerühmt als ein besonders schönes Beispiel für Fontanes liebevolle Versenkung in Details, als ein Kabinettstück seiner Charakterisierungskunst; aber es gibt auch Interpretationen, in denen jeder Hinweis auf sie fehlt. Das ist verständlich, wenn man an die überragende Rolle Jenny Treibels im Roman denkt und Fontanes Vorsatz im Auge behält, daß er „*das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeoisstandpunkts . . . zeigen*“ wolle, „*der von Schiller spricht und Gerson meint.*“ (Ha Br III/601) Eine Heraushebung der Schmolke scheint sich also zu verbieten, und dies um so mehr, als sie im Roman scheinbar nirgends als Handelnde auftritt. Sie dient als Gesprächspartnerin Corinnas, und es ist schwer zu erkennen, ob diese Plaudereien in Corinna etwas bewirken. Ihr eine wichtige Rolle zuzuweisen stößt also auf Schwierigkeiten. An Gegenspielern zu Jenny Treibel herrscht ohnehin kein Mangel. Und die wirkliche Kontrahentin Jennys ist natürlich Corinna, die, nach Fontanes einprägsamer Formulierung, „*ihre Bettlade*“ ins Treibelsche Haus „*tragen*“ will (NFA VII/130), aber daß sie Gegenspielerin auch nach ihrer Haltung und Einstellung ist, läßt sich nicht behaupten. Der Konflikt entzündet sich ja eben daran, daß Corinna unzufrieden ist mit dem, was ihr aus ihrem eigenen Umkreis an Leben, Unterhaltung und Vergnügen zuwächst, weshalb sie dem Treibelschen Haus den Vorzug geben will vor ihrem eigenen. Für sie hat das bildungs-bürgerliche Leben einen ganz und gar kleinbürgerlichen Zug. Sie will teilhaben an den Genüssen, die der Reichtum bietet. Ob sie das alles mit ganz gutem Gewissen will, darf man füglich bezweifeln. Ihr Verhalten läßt zumindest die Frage offen, ob sie in jedem

Augenblick ihres kühnen Unternehmens gewillt ist, „alle Minen springen“ (155) zu lassen. Denn daß sie, nachdem sie sich erst einmal „im Schutze einer Haselnußhecke“ (also außer Sichtweite der mißtrauischen Jenny) mit Leopold verlobt hat, auf jede weitere Initiative verzichtet und trotz ihrer angeborenen Hartnäckigkeit in stummer Passivität versinkt, ohne auch nur den geringsten Versuch zu unternehmen, Leopold zu neuem Tun zu verführen, bleibt erstaunlich. Echte Gegenspielerin Jennys ist sie jedenfalls nur für sehr kurze Zeit.

Und Professor Willibald Schmidt? Er gilt überall als der eigentliche Antipode Jennys. Den frühen Empfindungen seines Herzens ist jenes verhängnisvolle Lied entsprungen, das Jenny zu ihrem Schicksalslied gemacht hat. Fontane hat hier ein paar epigonale Verse geschrieben, die von Jenny als echte Herzenergießung eines Liebenden („Wilibald, einziger, das kommt von Gott“) (170) verstanden werden. Fontane hat Schmidt jedoch nicht nur dieses Lied vermacht, sondern so viel von seinem eigenen Wesen mitgegeben, daß die Forschung bis in unsere Tage glaubt, an ihm Züge des alten Fontane sehen zu können, obwohl man das seit Dieter Kafitz' Aufsatz: Die Kritik am Bildungsbürgertum in Fontanes Roman „Frau Jenny Treibel“ (Zeitschrift für deutsche Philologie, Band 92, Sonderheft, 1973, S. 74 ff) nur noch in sehr eingeschränktem Sinne sagen kann. Und wo es darum gehen sollte, daß die Familie ihren Willen gegen die Familie Treibel durchsetzt, verfallen Vater und Tochter in die gleiche Passivität. In der Auseinandersetzung mit Jenny überläßt Schmidt alles einer „gewissen ruhigen historischen Entwicklung“ (141). Er enthält sich jeder Einmischung und beweist im Hinblick auf Jennys Charakter eine ironisch-superiore Menschenkenntnis. Er agiert nicht gegen Jenny und nicht für oder gegen Corinna. Er glaubt zu wissen, was geschehen wird – und behält recht.

Die beiden Bewerber um Corinnas Herz aber verschwinden von der Komödienbühne, der eine, um seine Liebesgefühle in immer neuen Versicherungen seiner Festigkeit brieflich zu beteuern, während er sich in Wirklichkeit vor seiner Mutter fürchtet und Corinna noch nicht einmal heimlich zu sehen wagt, und der andere, Marcell, weil er in seinem Stolz getroffen ist und eine Abfuhr hinnimmt, wo er vielleicht kämpfen sollte.

Blicke der alte Kommerzienrat Treibel selber, der das Ridiküle am Empfinden und Handeln seiner Frau durchaus begreift und anfangs bestrebt ist, ihr zu einer gewissen Selbsterkenntnis zu verhelfen. Nachdem er sich aber schließlich in einem Selbstgespräch zu dem Satz durchgerungen hat, der in keiner Interpretation fehlt: „Wenn sie am Ende doch recht hätte!“ (132) und sich dadurch decouvriert, bleibt Jenny als einzige aktiv; und ihre hektische Aktivität führt denn auch zum Erfolg.

Das schließt nicht aus, daß der Leser, wenn er mit zureichender Unvoreingenommenheit nach den Sympathieträgern im Roman fragt, Schmidt und mit ihm Treibel in einem Atemzug nennen und in den Mittelpunkt stellen wird. Ihr Causeurtum und die Herzensgüte, die Treibel ausdrücklich zugesprochen wird und die man bei Schmidt unschwer, wenn auch unvollkommen ausgebildet, erkennen kann, machen sie zu Geistesverwandten des Dichters. Nur darf man

dabei mit den Abstrichen nicht zu sparsam sein. Nicht hinter jedem Causeur im Werke des Dichters sollte man ein Selbstporträt vermuten. Vielleicht darf man sogar annehmen, daß Fontane am Ende des Romans das Gefühl hatte, er könne Schmidt zu viel von der eigenen Menschlichkeit mitgegeben, ihn zu gut ausgestattet haben. Das würde erklären, warum er auf den letzten Seiten so gründlich mit der von ihm vermutlich nicht gewollten Vorstellung von der Geistesverwandtschaft des Professors mit der eigenen Person aufräumt. Der vor sich hinweimernde Schmidt, der den zweideutigen Anekdoten seiner Brüder(!) Treibel und Krola lauscht und in seinem sentimentalischen Gedicht nun plötzlich doch etwas wahrhaft Poetisches erkennen will, bei dem er hätte bleiben sollen, ist eine fragwürdige Gestalt. (Hugo Aust hat in seinem Aufsatz: *Anstößige Versöhnung? Zum Begriff der Versöhnung in Fontanes ‚Frau Jenny Treibel‘* (Zeitschrift für deutsche Philologie, Band 92, Sonderheft, 1973) diese Vorgänge so eindringlich interpretiert, daß diese Bemerkungen hier nur marginalen Charakter haben.)

Welche Rolle spielt nun in dieser Figurenkonstellation die Schmolke? Dient sie nur dazu, dem Roman Lokalkolorit zu geben? Hat Fontane sie nur eingeführt, um aufs neue seine Meisterschaft bei der Gestaltung von Berliner Typen zu beweisen? Oder dachte er an seine Leser und wollte, daß auch jene sich angezogen fühlen sollten, die sich am ehesten mit einer solchen Frau aus dem Volk identifizieren konnten? Richtig ist, daß die Schmolke die Sympathie des Lesers von ihrem ersten Auftreten an gewinnt, und es dient nicht zu Corinnas Ruhm, daß sie die Schmolke gelegentlich spöttisch behandelt. Was andererseits nicht heißen soll, daß die Schmolke keinerlei lächerliche Züge trüge. Schon die Tatsache, daß sie sich in allen ihr wichtigen Fragen auf ihren verstorbenen Mann beruft, als ob sie nicht den Mut zu einer eigenen Meinung besäße, läßt sie in komischem Licht erscheinen. Wer also ist die Schmolke?

Ihr selbstbewußtes Auftreten überrascht von Anfang an. Wenn der Dichter von einer *„ramassierten Frau“* spricht (8), so ist dieses bei ihm so unübliche Wort schon ein erster vorsichtiger Hinweis auf ihre Energie und Vitalität. Viel davon offenbart sie bereits in der ersten Szene. Der Bimmelton der Türglocke veranlaßt sie, zur Tür zu kommen. Daß die Glocke beim ersten Zug nicht läutet, mag aufschlußreich für das ganze Haus Schmidt sein. Eine weltoffene, besucherfreundliche Einstellung wird man darin jedenfalls nicht erkennen. In der Tat lebt der Professor in der Welt der Antike und läßt sich ungern stören, während Corinna ihren Vergnügungen außerhalb des Hauses nachgeht. Die Schmolke, die sich dadurch manchen Weg zur Tür spart, zieht natürlich besonderen Vorteil aus dem Defekt. Doch eine Jenny Treibel läßt sich davon nicht abschrecken. Auch merkt sie sofort, daß sie durch das Guckloch in der Tür beobachtet wird. Die Schmolke weiß, wer die Besucherin ist, und man sollte annehmen, daß sie mit der angemessenen Dezenz verführe, wenn sie die Tür öffnet. Das Gegenteil geschieht: *„der Türriegel“* wird *„ziemlich geräuschvoll zurückgeschoben“*, und die Schmolke erscheint *„mit einem ansehnlichen Haubenbau auf ihrem vom Herdfeuer geröteten Gesicht“*. (8) Zwei Welten treffen aufeinander: einerseits die vornehme Dame (über deren höchst kleinbürgerliche Herkunft der Leser aller-

dings schon unterrichtet wurde), sorgfältig gekleidet, etwas korpulent, zudem asthmatisch und vom Treppensteigen echauffiert, doch mit klarem Überblick über die Lage: „Also k'leine Wäsche“ (7), andererseits die Schmolke, am Herd gestört, unzugänglich, abweisend. Sie hat das gute Gewissen einer Frau, die von einer anscheinend müßig gehenden Besucherin bei der Arbeit unterbrochen wird. Dieses Bewußtsein schafft Selbstvertrauen, und dieses setzt sich um in Lärm und Vertraulichkeit. Sie begrüßt den Gast ohne Scheu und Befangenheit, ja, sie spielt förmlich eine Szene mit ihr: „Ach, Frau Treibel“ (8). Das „Ach“ ist eine Unverfrorenheit. Es soll Überraschung ausdrücken, das lärmige Auftreten entschuldigen, so als sei das Guckloch immer geschlossen geblieben und als ob sie nicht wüßte, wer vor ihrer Türe steht. Dann folgt ein spontanes „Frau Treibel“, als träfen sich zwei alte Bekannte, die über Jahre hinweg trauten Umgang pflogen. Die Schmolke spricht wie von gleich zu gleich, und als sie diese erste Einschätzung ihrer Besucherin sowohl als auch der eigenen Person wie aus einer Überraschung heraus ausgesprochen hat, scheint sie sich auf die wirklichen Verhältnisse zu besinnen und fügt, als ob sie sich nun des Ungehörigen der ersten Anrede bewußt würde, das „Frau Kommerzienrätin“ hinzu. Jetzt wird erkennbar, daß sie die Besonderheit der Situation sehr wohl begreift, und sie läßt nach kurzer Pause vernehmen: „Welche Ehre“. Wenn diese höchste Staffel so langsam erklommen wird, ahnt man viele Vorbehalte. Jenny Treibel ist zu welterfahren, als daß sie sich eine Verstimmung anmerken ließe, und es muß dahingestellt bleiben, ob sie von dem Prozeß der inneren Überwindung überhaupt etwas bemerkt hat oder ob ihr die Zwischentöne der Schmolke nicht völlig gleichgültig sind. Auch ist ihr der Ärger mit den Dienstboten längst zur Gewohnheit geworden. Warum sollte sie sich hier über Gebühr engagieren? Und so vergilt sie nicht Gleiches mit Gleichem, indem sie, wie es so häufig in dem Roman geschieht, der Schmolke die Anrede ‚Frau‘ vorenthält, sondern sie begrüßt sie ganz in der herkömmlichen Form: „Guten Tag, liebe Frau Schmolke.“ (8) Sie überfällt sie aber auch sogleich mit einer Reihe von Fragen, von denen eigentlich nur die letzte eine Antwort verlangt: „Ist das Fräulein zu Hause?“ (8) Die Schmolke hat sich mittlerweile voll in ihre Rolle zurückgefunden: „Ja, Frau Kommerzienrätin. Eben wieder nach Hause gekommen aus der Philharmonie.“ Und sie setzt verbindlich und wahrheitsgemäß (wie wenig ihr diese Wahrheit auch gefallen mag) hinzu: „Wie wird sie sich freuen.“

Dieses erste Auftreten der Schmolke könnte zu der Annahme verleiten, sie neige dazu, die ihr als Wirtschafterin gesetzten Grenzen zu überschreiten. Ganz abwegig ist dieser Gedanke auch nicht. Sie ist zwar immer wieder darum bemüht, vor sich selbst und den anderen die gegebene Rangordnung festzuhalten und zu betonen, daß sie ja nur die Wirtschaft führe und „bloß eine Dienerin“ sei (117), und sie zögert auch nicht, die Schmidts ihre Herrschaft zu nennen (114), aber so ganz reiner Ernst ist es ihr damit nicht. Vor allem deshalb, weil Schmidt, humaner Mann, der er ist, sie ohne Einschränkung als Mensch respektiert, so daß Corinna ausdrücklich zu ihr sagen kann: „Ein Glück, daß Papa das nicht hört. Sie wissen, das kann er nicht leiden, daß Sie so von Dienerin

reden' ..." (117) Zwar wird im ersten Kapitel der Name der Schmolke nur noch einmal genannt, aber unter einem sehr beachtenswerten Vorzeichen. Die Kommerzienrätin, die nach einem Vorwand für einen raschen Abschied sucht, hört ihren Kutscher mit der Peitsche knallen und sieht darin ein Mahnzeichen, den Besuch nicht länger auszudehnen, und Schmidt bestärkt sie in ihrer Vorsicht: *„An der guten Laune unserer Umgebung hängt unser Lebensglück; ein Minister bedeutet mir wenig, aber die Schmolke . . .“* (14) Wie eine Illustration zu diesem Satz wirkt die Szene beim Herrenabend Schmidts, als die Schmolke sich beim Auftragen der Oderkrebse verspätet. Schmidt wagt den kühnen Satz: *„ich dachte schon, alles wäre den Krebsgang gegangen.“* (60) Er bereut seinen Fehler sofort und *„war kluger Feldherr genug, durch einige Verbindlichkeiten die Sache wieder auszugleichen. Freilich nur mit halbem Erfolg.“* Sie tut immer ihr Bestes, niemand zweifelt daran, und so hat sie einen Anspruch darauf, daß jedermann die beim Essen eingetretene Verspätung als eine Verkettung widriger Umstände betrachtet und darüber hinwegsieht. Und wenn kurze Zeit später die Schmolke ihrer Sparsamkeit wegen von Schmidt bloßgestellt werden soll, so ist es der Schmidt-Freund Distelkamp (er besitzt die größte moralische Autorität im Kreise der ‚Sieben Waisen Griechenlands‘), der Schmidt deshalb tadelt. Er sieht darin nur eine Tugend, die mehr und mehr verlorengegangen sei. Das ist die Betrachtungsweise, auf die die Schmolke ein Anrecht hat. Sie erscheint da im hellen Glanz einer Vergangenheit, deren Licht die Gegenwart nur noch sehr unzureichend erleuchtet, und unversehens ist Schmidt auf bedenkliche Weise ein Kind seiner Zeit. Maßstab für die alten Tugenden aber ist die Schmolke, auf der Schmidt seinen Unmut abladen wollte, denn offenbar hat er die Niederlage noch nicht verschmerzt, die ihm am Anfang der Mahlzeit aus seiner Auseinandersetzung mit ihr erwuchs. Schmidt unterliegt an diesem Abend mehrere Male, oft seiner Unbelehrbarkeit wegen. Am auffallendsten zeigt sich das, als er, Egoist von Natur und kaum geneigt, sich in die Empfindungen anderer zu versetzen, Corinna, während sie sich von den Herren verabschiedet, auffordert: *„Aber bitte, Corinna, klinge!“* (63) Obwohl noch erschöpft von dem Treibel-Fest, für das sie vielfältige Vorsätze gefaßt hatte, und verstimmt von der Auseinandersetzung mit Marcell, erteilt sie dem Vater eine Lektion: *„Nein, ich gehe lieber selbst, Papa. Die Schmolke läßt sich nicht gerne klingeln; sie hat so ihre Vorstellungen von dem, was sie sich und ihrem Verstorbenen schuldig ist.“* (63) Damit ist auf einen Aspekt verwiesen, der bei der Beurteilung ihrer Lebenswelt von größter Wichtigkeit ist: ihr verstorbener Mann.

Wir erfahren von seiner Rolle in dem zentralen Gespräch, das die Schmolke mit Corinna führt und das seinen Höhepunkt hat in Corinnas Erzählung, wie sie sich mit Leopold Treibel verlobt hat. Nirgends im Roman kommt die Schmolke so ausführlich zu Wort wie hier. Kein anderes Gespräch, das im Roman zwischen zwei Personen geführt wird, nimmt so viel Raum ein wie dieses: das gesamte elfte Kapitel, das auch kompositorisch an herausgehobener Stelle steht. Es leitet das Schlußdrittel des Romans ein. Diese Tatsachen allein schon sollten genügen, dieser Unterhaltung die besondere Aufmerksamkeit des Lesers zu sichern. Es beginnt zudem unter einer Voraussetzung, die es über das Alltägliche

und Gewöhnliche hinaushebt. Die Schmolke empfängt Corinna in sonntäglichem Putz und tritt somit schon äußerlich aus der Rolle einer bloßen Dienerin heraus. Diese scheinbare Äußerlichkeit gibt ihr ein waches Gefühl ihres eigenen Werts. So wie Leopold, von der Partie nach Halensee zurückkommend, eine Unterredung mit seiner Mutter sucht, um sie von seiner Verlobung zu unterrichten und ihre Zustimmung zu erbitten, so, in völliger Parallelität, sucht Corinna die Unterhaltung mit der Schmolke, um sie zu informieren. Während sie ihrem Vater ausweicht unter dem Vorwand, sie fühle sich krank, drängt sie auf die Plauderei mit der Schmolke: „*Aber mit Ihnen, meine liebe, gute Schmolke, möchte ich wohl noch eine halbe Stunde plaudern. Sie haben ja immer so was Herzliches...*“ (116) Damit bekundet sie deutlich, was sie an ihrem Vater vermisst. In seiner aufschlußreichen Interpretation von *Frau Jenny Treibel* schreibt Hugo Aust: „Wenn der moralische Maßstab des Erzählers darin liegen sollte, inwieweit die einzelnen Figuren der Forderung des Liedes gerecht werden (gemeint ist: „Ach, nur das, nur das ist Leben; / Wo sich Herz zum Herzen find't. G. F.) dann gibt es kaum einen Unterschied zwischen all den Gestalten, mögen sie aus dem Hause Treibel oder aus dem Hause Schmidt kommen.“ (a. a. O., S. 118) So richtig das ist, die Schmolke wird davon nicht mit betroffen. Sie gehört zwar zum Hause Schmidt, aber sie ist ohne Zweifel die einzige, die von ihrem Herzen her lebt, die das Angekränkeltsein des Bürgertums nicht kennt. (Vielleicht ließe sich auch einzelnes zugunsten Marcells ins Feld führen, aber außer seinem Familiennamen hat ihm Fontane nichts wirklich Charaktervolles mitgegeben. Er bleibt am Ende ein Lückenbüßer, zu dem sich Corinna schließlich in Ermangelung eines Besseren bekennt: ihm dabei versichernd, daß sie keineswegs glücklich sei. Freundlich mildernd versucht sie ihren Zustand zu verallgemeinern: „*Aber wer ist glücklich? Kennst du wen? Ich nicht.*“ (160) Kühler kann man eine Verlobung kaum eingehen.) In ihrer Bescheidenheit will die Schmolke zwar zunächst Corinnas Bemerkung: „*Sie haben ja immer so was Herzliches*“ zurückweisen, aber sie besinnt sich doch rasch eines Besseren. Ganz zu Recht sagt Corinna von ihr, sie habe immer etwas Herzliches gehabt. Diese Herzlichkeit ist also nicht auf Sonn- und Feiertage eingeschränkt, sondern gehört zu ihrem Wesen. „*Wovon soll ich denn was Herzliches nich haben?*“ (116) fragt sie und denkt an ihre lange Anwesenheit im Hause und wie klein Corinna damals noch war, als sie zu ihr kam. Sie war für Corinna eine Art Mutter (nicht etwa eine „*mütterliche Freundin*“ (8), wie das Jenny etwas aufdringlich für sich in Anspruch nimmt), wobei nur auffällt, daß im ganzen Roman kein einziges Wort über die Ehe Schmidts fällt, über deren Anfang, Verlauf und Ende der Leser völlig im unklaren bleibt. (Inzwischen hat Peter Wruck in seiner neue Aspekte erschließenden Interpretation diesen Tatbestand ins rechte Licht gerückt. Peter Wruck: *Frau Jenny Treibel / Interpretationen / Fontanes Novellen und Romane*, Stuttgart, 1991, S. 212) Wollte Fontane seine Frau nicht porträtieren, und hat er dafür die Schmolke an ihren Platz geschoben? Oder wollte er den Roman kompakt halten und Ausuferungen vermeiden?

Das wenige jedenfalls, das Corinna an Erziehung genoß, stammt von der Schmolke, und Corinna ist sich dessen auch bewußt: „Wenn Sie nicht gewesen wären, wer hätte mir denn überhaupt was gesagt? Keiner. Ich bin ja wie wild aufgewachsen, und ist eigentlich zu verwundern, daß ich nicht noch schlimmer geworden bin als ich bin. Papa ist ein guter Professor, aber kein guter Erzieher.“

(120 f) Um so mehr verwundert es, daß der Dichter die Schmolke erst jetzt von der Tätigkeit ihres Mannes erzählen läßt, wo dieser Beruf für sie doch offensichtlich von so prägender Wirkung war und noch ist. Es können nur kompositorische Gründe sein, die Fontane veranlaßt haben, entgegen aller Wahrscheinlichkeit erst in diesem Augenblick, da Corinna von ihrer Verlobung sprechen will, die Schmolke von der besonderen Aufgabe ihres Mannes als eines Beamten bei der ‚Sitte‘ reden zu lassen. Die Bedeutung dieses Begriffs muß Fontane für den Zusammenhang seines Werkes als außergewöhnlich angesehen haben; denn solche Hinweise auf die ‚Sitte‘ sind ursprünglich sehr viel zahlreicher gewesen. Aus Fontanes Briefwechsel mit Julius Rodenberg wissen wir, daß der Dichter auf Wunsch des Herausgebers der Deutschen Rundschau eine Überarbeitung des Romans vorgenommen hat, deren Umfang uns unbekannt ist, weil das Manuskript verloren ging. Diese Umarbeitung betraf auch die ‚Sitte‘: „Selbst hinsichtlich der ‚Sitte‘ bin ich erschüttert. Sicherlich entspricht die frühere Fassung mehr der Ausdrucksweise der Schmolke, aber darin liegt doch noch nicht die Rechtfertigung, und ich räume ein, daß diesem ewigen Operieren mit Sitte und wieder Sitte mal als Moral- und mal als Lokalbezeichnung, etwas Kommißhaftes anklebt.“ (Ha Br IV/164) Fontane hat also sehr sorgfältig erwogen, wo in seinem Roman und mit welcher Intensität von der ‚Sitte‘ die Rede sein sollte. Daraus ergibt sich der klare Zusammenhang zwischen der Corinna-Handlung und Schmolkes dienstlichen Aufgaben: „Und Schmolke war bei solcher Abteilung ... Und er war gerade bei der allerschwersten, die für den Anstand und die gute Sitte zu sorgen hat ... Und wenn nu ... solch' armes und unglückliches Geschöpf ... etwas gegen den Anstand und die gute Sitte tut, dann wird sie vernommen und bestraft. Und da, wo die Vernehmung is, da gerade saß Schmolke ...“ (118) Corinna begreift sogleich, wie schwer die Aufgabe gewesen sein muß, denn wie leicht hätte Schmolke für die Halbweltdamen mehr werden können als ein strenger ‚Richter‘. Daß er dieser Versuchung nicht erlag, gereicht ihm zum Ruhme. Noch überzeugender freilich wirkt er durch die Einstellung, die er zu den Dirnen hatte. Mit Erfolg hat er seine eifersüchtige Frau beruhigt: „Rosalie, das is alles Unsinn ... ich sage dir, wer da so tagaus tagein in der Sitte sitzen muß, dem vergeht es, dem stehen die Haare zu Berge über all das Elend und all den Jammer ... wenn man das jeden Tag sehen muß, un man hat ein Herz im Leibe un hat bei's erste Garderegiment gedient un is für Proppertät und Strammheit und Gesundheit, na, ich sage dir, denn is es mit Verführung un all so was vorbei, un man möchte 'raus gehn und weinen ... und von Karessieren und ‚Fräuleinchen‘ steht nichts mehr drin ...“ (119 f)

Mit welcher schlichter, sympathisch anrührender Menschlichkeit wird hier von den Opfern der Nachtseite der Welt gesprochen. Dabei ist daran zu erinnern,

daß im Roman das Thema Polizei und Sittlichkeit schon einmal eine Rolle gespielt hat. Im Gespräch Treibels mit dem Polizeiasessor Goldammer geht es u. a. um die Frage, ob die „*Friedrichstraße sittlich gereinigt*“ wird. (39) Eine Straße, die Treibel zweideutig „*unsre pikanteste Verkehrsader*“ nennt. Damit ist das ‚Revier‘ Schmolkes angesprochen. Goldammer geht zwar darauf nicht ein, sondern berichtet von einer Soubrette als neuester gesellschaftlicher Sensation, die um so mehr Interesse auf sich zieht, als ihr Protektor der Obersphäre der Gesellschaft angehört, aber das ganze Gespräch dient nur dazu, das Skandalträchtigste aus dem Polizeibereich geschwätzig aufzubereiten. Auf welchen Widerhall Goldammer dabei stößt, wird an der Geschwindigkeit erkennbar, mit der Treibels Sohn Otto zum Herrenzimmer strebt, „*weil er von langer Zeit her die äer Erotik zugewendeten Wege kannte, die Goldammer, bei Likör und Zigarren, regelmäßig und meist sehr rasch, so daß jede Versäumnis sich strafte, zu wandeln pflegte.*“ (39) Da findet sich kein menschliches Empfinden, da ist nur die etwas schlüpfrige Freude an einer Mitwisserschaft, die ins Anstößige hinüberreicht. Wie mitfühlend spricht demgegenüber Schmolke. Treibel ist ganz der Anonymität der Friedrichstraße zugewendet, die, falls ‚gereinigt‘, „*um ein Geringes moralischer und um ein Beträchtliches langweiliger*“ werden wird. (39) Schmolke ist ganz am Jammer von manchem „*armen Wurm*“, der „*mitunter sehr merkwürdig dazu gekommen*“ (119) ist, orientiert. Eine moralische Verurteilung nimmt zwar niemand vor, aber Schmolkes persönliche Betroffenheit reicht weit über die amüsierte Neugier der Herrengesellschaft hinaus.

Nochmals: dies alles erfährt Corinna vor ihrem Verlobungsbericht, nachdem sie die Schmolke bedrängt hat, von dem Verstorbenen zu reden, weil sie ihn einen fast „*zu anständigen*“ Mann (115) genannt hat. Mit der Schmolke verweist Fontane auf eine Welt, die nicht vom Vorteil regiert wird, in der es nicht um die Ausschöpfung aller Genußmöglichkeiten geht, sondern in der Anstand und gute Sitte bestimmend sind. Vor dieser Welt der unbedingten Rechtlichkeit, der Ehrbarkeit und Uneigennützigkeit, aber auch des Mitgeföhls und des Verständnisses hat sich Corinnas Verlobung auszuweisen. Sie schneidet dabei schlecht ab. Sie hat auf überlegene Weise für sich selbst gesorgt; und Leopold Treibel, wie dessen Mutter ganz richtig erkennt, ist ihr Opfer gewesen. Es kann keine Rede davon sein, daß sie ihn liebe. Sie hat sich in ganz rigoroseigennütziger Weise ihrer Klugheit bedient und den schwachen Jungen dazu verführt, seine Furcht vor seiner Mutter zu überwinden, also weit über die ihm von der Natur gesetzten Grenzen hinauszugehen und sich mit ihr zu verloben.

Und wenn sie ihr Vorgehen im Gespräch mit Jenny auch zu verteidigen sucht, so weiß sie doch letzten Endes, wie moralisch fragwürdig ihr Verhalten war, denn als ihre Hoffnungen, daß Leopold sich vielleicht doch als Mann bewähren könnte, sich als eitel erweisen, da räumt sie ein: „*Und mit meiner Einbildung, ihn zum Helden umschaffen zu können, ist es auch vorbei. Die Niederlagen und Demütigungen werden nun wohl ihren Anfang nehmen. Verdient? Ich fürchte.*“ (148) All ihr Tun fußte auf Berechnung (146), und so ist der Konflikt, den sie heraufbeschworen hat, nicht ein Konflikt zwischen der Unbedingtheit des Geföhls und einem verabscheuenswerten Besitzdenken, nicht ein Konflikt zwi-

schen den Idealen des Bildungsbürgertums und den Geldinteressen des Besitzbürgertums, sondern der Konflikt zwischen einer materialistisch angekränkelten Schmidt und einer gesunden, echten Bourgeoise, die weiß, was sie will. Vor den Maßstäben Schmolkes kann Corinna nicht bestehen. Es mag sein, daß sie, den Geist der Zeit als Maßstab vorausgesetzt, nur unerheblich gegen Anstand und gute Sitte verstoßen hat. Vor ihrem Gewissen aber muß sie ihre Verlogenheit unverzeihlich finden. Ihre Worte: „*Ja, Leopold, ein Leben voll Glück und Liebe liegt vor uns, aber es hat deinen Mut und deine Festigkeit zur Voraussetzung, und hier unter diesem Waldesdom, drin es geheimnisvoll rauscht und dämmert, hier, Leopold, mußt du mir schwören, ausharren zu wollen in deiner Liebe*“ (113), mit denen sie, wie man zu Recht festgestellt hat, das poetische Pathos Jennys erreicht oder übertrifft, sollten den armen Leopold binden. Sie selber aber denkt nicht an Liebe, sondern an Riviera, Pleasure Yacht (160) und Brillanten im Ohr. (49)

Natürlich versteht die Schmolke Corinnas Abneigung gegen den kleinbürgerlichen Zuschnitt ihres Lebens nicht, wie sollte sie auch. Die Schmolke ruht in sich selbst und kennt die begehrliehen Blicke nicht, mit denen Corinna über den Zaun ihres eng begrenzten Daseins schaut. Wenn sie Marcell von den abendlichen Bettkantengesprächen mit der Schmolke erzählt (49), so schwingt darin ebensoviel Unzufriedenheit mit ihrer sozialen Lage mit wie ein von Spott und Mitleid grundiertes Überlegenheitsgefühl mit der ‚guten‘, ‚lieben‘ Schmolke, die ihr Bestes tut, dem Haushalt des Professors ein wenig gutbürgerlichen Glanz zu verleihen, während Corinna das Leben einer unterbeschäftigten jungen Dame aus besserem Hause führt. In Wirklichkeit weiß die Schmolke den Charakter und die Lebensmöglichkeiten Corinnas wesentlich besser abzuschätzen als diese selbst. Zunächst könnte man zwar meinen, sie wolle sich nur den Anschein der Allwissenheit geben, wenn sie Corinna gegenüber feststellt: „*du denkst, ich seh es nicht. Aber ich sehe alles und seh noch viel mehr . . .*“ (115) Aber wie gut sie Corinna kennt und wie scharf sie sie im Auge behält, das beweisen ihre Versuche, mit Corinna über deren Lage nach der Verlobung ins Gespräch zu kommen; Versuche, die Corinna redeunwillig abblockt, bis dann endlich der Augenblick für eine Mitteilung da ist.

Freilich wird man zugeben müssen, daß die Schmolke an dem Dilemma, in dem Corinna steckt, nicht ganz unschuldig ist, denn für eine Weile hat sie selber ihre Geradlinigkeit verloren. Sie ist, bei all ihren kleinen menschlichen Schwächen, angelegt als eine Vertreterin strenger Moralität, als eine strikte Verfechterin der bestehenden Ordnung. Aber durchweg hat sie ihre klare Linie doch nicht festgehalten. Als Corinna vor ihrem Verlobungsgeständnis über die pädagogischen Fähigkeiten ihres Vaters reflektiert, zeigt sich, daß die Schmolke wenig Sinn für die erzieherischen Bemühungen des Professors hat: „*mitunter ist eine Maulschelle besser.*“ (121) Eine Lebensweisheit, die heute umstritten ist, zu der sich Fontane aber ohne Zweifel bekannt hat, denn wer mit der Peitsche erzogen worden ist, den dünkt eine Maulschelle als eine seelenvolle Handreichung aus der pädagogischen Provinz. Corinna reagiert erstaunlich: „*Um Gotteswillen, liebe Schmolke, sagen Sie doch so was nicht. Das*

ängstigt mich.“ Noch kann die Schmolke nicht wissen, daß sie den Nagel auf den Kopf getroffen hat, denn mit ihrem Verhalten gegenüber Leopold hat Corinna in der Tat eine ‚Maulschelle‘ verdient, und vermutlich erschrickt sie deshalb bei der Bemerkung der Schmolke (Die moralischen Maulschellen bleiben ihr ja auch nicht erspart.) Erheiternd ist, daß die Schmolke und Jenny Treibel auf die Verlobungsnachricht fast gleich reagieren. Die Schmolke „verfiert“ sich (übrigens noch ehe sie weiß, wer der Auserkorene ist), und Jenny überkommt eine jener vom Bewußtsein gesteuerten Ohnmachten, die dem Betroffenen die volle Übersicht über sein Tun belassen. Während sich Jenny aber vom ersten Augenblick an treu bleibt und keine Sekunde daran zweifelt, daß aus dieser Verlobung nichts werden darf, gibt die Schmolke zunächst das Steuer aus der Hand. Obwohl sie vom Unsinn dieser Verbindung durchdrungen ist, bestärkt sie Corinna doch in deren Haltung. Sie ist bereit, sich mit dem Gegebenen abzufinden. Ihr Motiv dafür, den Dingen ihren Lauf zu lassen, ist nicht ihre Liebe zu Corinna, sondern allein ihre Abneigung gegen Jenny. Sie hat nichts gegen die Treibels: „*die sind alle gut un sehr proppre Leute*“ (121). Nur Leopold erscheint ihr ein wenig „spitz“, so daß nur die Erinnerung an einen Satz Schmolkes („*Höre, Rosalie, das laß gut sein, so was täuscht, da kann man sich irren; die Dünnen un die so schwach aussehn, die sind oft gar nich so schwach*“) (121 f) sie von ihren Bedenken befreit, Leopold könne gerade als Ehemann das Glück Corinnas nicht garantieren. Aber Jenny ist ihr ganz und gar zuwider. Sie traut ihr keine echte Gemütsbewegung zu; sie sieht vielmehr ihr ganzes Verhalten bestimmt von Heuchelei. Wenn sich aber Corinna entschlossen zu Leopold bekennt, denn „*ich habe sein Wort, und das andere muß sich finden.*“ (123), so nimmt sie, angesichts der günstigen Ausgangslage für Corinna einerseits und in Verkennung der Schwäche Leopolds und der Stärke der Kommerzienrätin andererseits, Corinnas Partei. Ihre Abneigung gegen Jenny äußert sich in rigorosen Sätzen: „*Un da du nu mal den Treibelschen hast, na, so hast du'n, un da hilft kein Prätzelbacken, un er muß still halten und die Alte auch. Ja, die Alte erst recht. Der gönn' ich's.*“ (123) In diesen Sätzen lehnt sich die Schmolke auf gegen den Anspruch Jennys, über ihre Umgebung zu bestimmen und den einzelnen vorzuschreiben, welche Gefühle gestattet sind und welche nicht, wobei die gegebenen Vermögensverhältnisse die selbstverständliche Voraussetzung für ihre Entscheidungen sind. Die Schmolke bestreitet ihr das Verfügungsrecht über andere. Ihr Gerechtigkeitsempfinden bäumt sich auf gegen die Anmaßung, mit der Jenny verfährt, und indem sie Corinna in ihrer provozierenden Haltung unterstützt, wird sie, ohne aus ihrer Bescheidenheit her auszutreten, für kurze Zeit zur Gegenspielerin Jennys. Sie greift dabei allerdings ihre eigene Substanz an. Daß Corinna im Begriff ist, eine der Grundtugenden des Menschen zu verraten, die Treue, hat ihr schon Marcell auf dem Heimweg vom Treibelschen Fest vorgeworfen. Corinna hat sich heftig dagegen verwahrt, obwohl sie spürt, daß Marcell recht hat. Alan Bance schreibt dazu: „He is accusing her principally of treason to her better self, of capitulation to the mores of Gründerzeit Prussia. In so far as she, a Schmidt, stands for the old German virtues of loyalty, . . . she is betraying the old Germany in favour

of the new ...“ (Alan Bance, Theodor Fontane, The major novels, Cambridge, 1982, S. 141) Die Schmolke aber galt im Hause Schmidt bisher als Fürsprecherin eines treuen Verhaltens. Als Friedeberg zum Abend der ‚Sieben Waisen‘ seinen Pudel mitbringt, der ihm aus Anhänglichkeit gefolgt ist, sagt Schmidt von seiner Haushälterin: Sie „*hat eine Vorliebe für Pudel, und wenn sie nun gar von seiner Treue hört ...*“ (59) (Übrigens benutzt Schmidt die Gelegenheit, Friedeberg wegen seiner ehelichen Untreue zu bespötteln und bloßzustellen: „*darin stimme ich meiner guten Schmolke von Herzen bei. Denn die Treue, von der heutzutage jeder red't, wird in Wahrheit immer rarer, und Fips (der Pudel) predigt in seiner Stadtgegend, soviel ich weiß, umsonst.*“ (59) Das ist zwar dem Gast gegenüber nicht gerade fein, aber auch Fontane konnte sich gelegentlich über das Liebesleben seines Freundes Lepel entrüsten: Er nennt ihn „*einen Mann, der nie recht wußte, was er wollte, der immer Heimlichkeiten hatte und eine instinktive Vorliebe für unerlaubte, ja strafwürdige Verhältnisse besaß.*“ (Th. Fontane, Briefe III/219, Frankfurt/Berlin, 1971)

So verwundert es nicht, daß die Schmolke nicht auf Dauer Corinnas „Abfall“ zustimmt. Während diese in ihrer Entschlossenheit und ihrem Trotz verharret, besinnt sich die Schmolke auf die Grundsätze, nach denen sie gelebt hat. Corinna hat sich zu ihren Berechnungen verleiten lassen durch ihren Hang zum Wohlleben, den sie noch in ihrem Verlobungsgespräch mit Marcell nicht bestreitet. Die Schmolke hat sich zu ihrer Zustimmung verführen lassen durch ihren Haß auf Jenny. Wenige Tage genügen indessen, sie zu ihren alten Einsichten zurückkehren zu lassen: „*Man soll seinen Mitmenschen nicht ärgern, auch wenn man ihn nicht leiden kann.*“ (151) Klassischer formuliert in der Trauredede des alten Pastors Thomas: „*Liebet euch untereinander, denn der Mensch soll sein Leben nicht auf den Haß, sondern auf die Liebe stellen.*“ (151)

Diese Sätze tun ihre Wirkung auf Corinna. Das Gespräch zeigt ihr, wie ausgehöhlt alle ihre Positionen sind. Ihre Umkehr ist besiegelt; sie umarmt die Schmolke, und diese weiß, daß Corinna auf dem rechten Wege ist. Wenn man sich über die entscheidende Rolle, die die Schmolke bei dieser Peripetie spielt, Klarheit verschaffen will, ist ein Rückblick auf den Anfang des Gesprächs notwendig. Dieser Einsatz, dem jeder Leser auf den ersten Blick nur den Charakter der Beiläufigkeit zubilligen wird, ist von ironischer Doppelbödigkeit. Vordergründig geht es um die Schrulligkeit des alten Schmidt. Was aber steckt dahinter?

Wenn die Schmolke zeigt, wie befremdet sie von des Professors Eigenheit ist, die Kochbirnen zum Semmelpudding mit Schale und dem ganzen „*Kriepsch mit Kerne*“ (149) zu essen, so entschuldigt Corinna den Vater damit, daß der Stengel und die grüne Schale das Adstringens, das Zusammenziehende, enthalten. Die Erfahrung hat Schmidt gelehrt, daß er eines solchen Adstringens durchaus bedarf. Was hier in abgefemter Weise auf seine Körperlichkeit bezogen ist und dort seine Wirksamkeit beweist, das fehlt ihm am Ende beim reichlichen Alkoholgenuß. Da gibt es das Adstringens nicht, dessen er bedarf, und er verliert auf eine bedenkliche Weise seine Form. Das Gespräch über

das Adstringens ist damit aber nicht ausreichend erläutert. Wenn etwas in Ordnung gebracht und vor Schaden bewahrt werden muß, so ist es vor allem Corinna selber. Sie will den ihr durch Herkunft und Intellekt vorgezeichneten Weg verlassen und um materieller Güter willen eine ihrer unwürdige Liaison eingehen. Niemand hat die Rückbesinnung auf sein eigentliches Ich nötiger als sie. Hat man sich diesen Tatbestand bewußt gemacht, wird die Rolle der Schmolke erst in das richtige Licht gerückt. Wenn nämlich überhaupt irgend jemand, so ist sie es, die Corinna auf den Weg zu sich selbst zurückführt. Nicht ohne Grund wird auf sie verwiesen, wenn Corinna tiefer und tiefer in die Krise gerät und sie weder an ihrem Vater noch an Marcell und noch viel weniger an Leopold eine Stütze hat: *„Sie hatte zum Troste nichts als die Schmolke, deren gesunde Gegenwart ihr wirklich wohltat, wenn sie's auch immer noch vermied, mit ihr zu sprechen.“* (148) Die Schmolke drängt auf Mitteilung. Sie hält nichts davon, Kümernisse im eigenen Herzen zu bewältigen. Sie glaubt an die heilende Kraft des Gesprächs. Was ausgesprochen ist, kann den Aufschwung der Seele nicht mehr hemmen. Dumpfes Brüten behindert die Aufhellung des Denkens und fördert die Verstocktheit und Verdüsterung der Seele. Das Schweigen entwickelt eine lähmende Kraft, in dem Zweifel und Melancholie sich ausdehnen. Das Gespräch dagegen schafft die Voraussetzung für freie Entscheidungen. Bei aller ihr angeborenen Leichtigkeit des Seins verfällt Corinna einer gewissen Schwere, die die Beweglichkeit ihres Denkens mindert.

„Die gesunde Gegenwart“ der Schmolke, das ist ein Schlüsselbegriff für den Roman. In der Tat läßt sich nicht erkennen, welcher Figur sonst mit so viel Berechtigung *„Gesundheit“* zugesprochen werden könnte. Auffällig ist vor allem, daß diese Gesundheit nicht einfach der Schmolke zum Vorteil gereicht, sondern etwas Ausstrahlendes ist, das wohltuende Wirkung hat. Die Schmolke ist nicht, wie wir nachgewiesen haben, ein Fels in der Brandung, dafür ist sie dem Allzumenschlichen gelegentlich zu sehr ausgeliefert. Aber es geht von ihr keine Beunruhigung oder Verunsicherung aus, sondern das Bewußtsein gesunder Kraft, die das Vertrauen wachsen läßt, daß man das Leben meistern könne. So kann man der schlichten Frau zwar erklären, was ein Adstringens ist, aber man muß deshalb noch lange nicht verstehen, daß die Schmolke selbst die formbewahrende Eigenschaft eines Adstringens hat. Jetzt ist es Corinna, die die Kochbirnen ungeschält und mit *„Kriepsch und Kerne“* hinunterschlucken muß und der *„die Hacheln in die Kehle kommen“* und die sich *„verschluckert“* und die sich nun *„ordentlich ins Kreuz“* *„kloppen“* lassen muß (149), damit sie ihren Normalzustand zurückgewinnt.

Die Bilderwelt wird im folgenden sehr *„stringent“* weitergeführt. Corinna beginnt, einen Berg alter Semmeln mit Hilfe des Reibeisens zu zerkleinern. Der Heftigkeit wegen, mit der sie arbeitet, fragt die Schmolke scheinheilig: *„Wen zerreibst du denn eigentlich?“* (150) Corinna gesteht, daß sich ihr Zorn vor allem gegen sich selber richtet: *„Mich zuerst.“* (150) Die Antwort der Schmolke deutet voraus auf den inneren Umschwung: *„Das is recht. Denn wenn du nur erst recht zerrieben un recht mürbe bist, dann wirst du wohl*

wieder zu Verstande kommen.“ Hier wird mit den bescheidenen sprachlichen Mitteln der Schmolke aufgewiesen, welchen Weg Corinna gehen muß. Ehe sie nicht dem eigenen Versagen, der eigenen Schwäche bis in die letzten Falten ihres Herzens nachgegangen ist, kann sie zu keiner echten inneren Erneuerung kommen. Es geht nicht an, etwas von der alten Haltung noch mit in das neue Leben hinüberzuretten, sondern es geht um einen radikalen Neuanfang. „Mürbe“, „zerrieben“: die beinahe lustvolle Vernichtung des eigenen Ich, der Durchgang durch einen Zustand der völligen Amorphie ist die Voraussetzung für eine Wiedergeburt.

Es ist ein Triumph der verwandelnden Kraft der Schmolke. Sie führt die Lösung nicht herbei, indem sie intrigiert, nicht, indem sie Handlungen veranlaßt oder begeht, die Corinnas Selbstverständnis fördern müßten. Aber sie hält in Corinna das Bewußtsein wach, daß man sein Handeln nicht nur von den eigenen Wünschen bestimmen lassen darf, sondern daß es sittliche Forderungen gibt, die zu respektieren sind, auch wenn sie die ungehinderte „Selbstentfaltung“ stören. Mit ihrer bloßen Existenz ist die Schmolke für Corinna ein stummer Vorwurf. Sie hat ihr zwar einmal nachgegeben und sie in ihrem Irrtum bestärkt, aber seitdem hat sie längst erkennen lassen, daß sie ihre Zustimmung revidiert hat und Corinnas Eigensinn das Zutrauen entgegengesetzt, daß diese wieder zu sich selber finden wird. Ohne die still wirkende Kraft der Schmolke ist eine Lösung nicht denkbar.

In einem Satz, den wohl nur Fontane formulieren konnte, hat die Schmolke Corinna belehrt: „*Eifersucht ist sehr stark, viel stärker als Liebe. Mit Liebe is es nicht so schlimm.*“ (119) Dieser Satz gibt einen wichtigen Einblick in ihr Denken frei. Sie ist ein durchaus auf das Vernünftige, das Praktische gerichteter Kopf. Ihre Lebenserfahrung hat sie gelehrt, von großen Worten so wenig zu erwarten wie von großen Gefühlen. Das macht auch ihre Einschätzung des Verhältnisses von Corinna zu Marcell durchsichtiger. Sie glaubt ja keineswegs an eine leidenschaftliche, überschwengliche Liebe Corinnas. Wenn also Corinna ihren Verlobten Leopold gegen Marcell auswechselt, dann unterstützt die Schmolke sie nur, weil sie glaubt, daß Marcell besser zu ihr passen werde. (123) Es geht ihr nicht um eine Liebesheirat, sondern um eine mit Vernunft und Augenmaß geschlossene Ehe. Die Partner müssen zueinander passen. In diesem „passen“ liegen für sie die höchsten Möglichkeiten beschlossen. Natürlich bleibt dieses Wort weit hinter dem zurück, was in Liebesromanen herkömmlicherweise an Bekenntnissen ausgetauscht wird. Für die Schmolke aber ist der darin liegende praktische Ansatz das Höchste. Auch er enthält freilich noch einen imponderablen, irrationalen Rest. Aber die Liebe findet sich dann schon. So ist denn auch ihre Begründung, warum Corinna Marcell heiraten müsse und Leopold nicht heiraten dürfe, von einleuchtender Logik: „*un was mir zuerst kam, der Schreck über deine Verlobung, das war doch das richtige. Du mußt einen klugen Mann haben, einen, der eigentlich klüger ist, als du – du bist übrigens gar nich mal so klug – un der was Männliches hat, so wie Schmolke, un vor dem du Respekt hast. Un vor Leopold kannst du keinen Respekt haben!*“ (151) Verständiger, mit

einem klareren Blick für die Wirklichkeit kann man vor einer Eheschließung nicht argumentieren. Wenn Fontane sagen konnte, er habe zu den großen Leidenschaften nicht den rechten Fiduz gehabt, so läßt sich schließen, daß die Schmolke Geist von seinem Geist besitzt.

Hinzuweisen ist noch auf ein Motiv, das im Roman mehrfach auftaucht. Es geht um die Tränen der beteiligten Personen. Die Schmolke räumt von sich ein: „*mir sitzen sie auch man lose*“ (122) Und sie sagt das zu ihrer Verteidigung, denn sie hat Jenny eben ihrer Tränen wegen attackiert und sucht nach einer Rechtfertigung für ihren eigenen Tränenfluß. Deshalb erzählt sie Corinna von ihren Theaterbesuchen mit Schmolke, wobei ihr eine Aufführung der *Maria Stuart* besonders in Erinnerung geblieben ist, weil sie dort „*manche schöne Träne vergossen*“ habe. (122) Als sich Maria („*Die hieß die Erhartan, die nachher einen Grafen geheiratet*“) vor der Hinrichtung von ihren Dienerinnen verabschiedet habe, da „*war denn doch eine Schnauberei, daß man gar nichts mehr verstehn konnte*“ (122) Das Motiv wird nicht entwertet, weil statt von der eigenen Rührung von einer allgemeinen Tränenseligkeit gesprochen wird, denn es bleibt doch sicher, daß diese Tränen einer wirklichen Betroffenheit entspringen und daß sie ihr Herz erleichtern. (Man vergleiche die Theaterkritik Fontanes zur Abschiedsvorstellung der Schauspielerin Luise Erhardt am 31. 5. 1878 [NFA XX/1, S. 689] wo von „*aufrichtigen Tränen*“ gesprochen wird.) Echte Tränen stammen aus einem gerührten Herzen. Wenn Schmolke also selber vom Elend jener Straßenmädchen berichtet und gesteht, daß er angesichts der dort erfahrenen Not „*'raus gehn und weinen*“ (120) mußte, so wird ausdrücklich vorausgeschickt, daß man „*ein Herz im Leibe*“ haben müsse, um das Elend so tief empfinden zu können. Und als sich die Wulsten bei Corinnas Hochzeit wegen ihres Fernbleibens entschuldigt, „*weil sie Lizzi, das süße Kind, doch nicht allein lassen könne*“ (163), da findet sich auf ihrem Briefbogen ein Fleck, den Marcell so deutet: „*Ein Träne, und ich glaube, eine echte.*“ (163) Die Wulsten, von der sonst im Roman kaum die Rede ist, erfährt in diesem Satz eine Aufwertung. Für sie ist das „*süße Kind*“ nicht eine Floskel, sondern ein Herzensanliegen. Und Jenny? Der entscheidende Einwand der Schmolke gegen sie lautet, daß sie nicht zu weinen vermag. Sie gibt sich zwar den Anschein, von allem Poetisch-Schönen, von allem menschlich Bewegenden („*von einem Pudel, der ein Kind aus dem Kanal gezogen*“ 122) zu Tränen gerührt zu sein, aber ihr Weinen ist von besonderer Art. Ihr steigen Tränen in die Augen, doch diese Tränen sind „*Stehtränen, die gar nich 'runterwoll'n.*“ (122) Das ist nicht ein Zeichen von Selbstbeherrschung, sondern ein Hinweis darauf, daß ihren Tränen etwas Elementares fehlt. Ein kaltes Bewußtsein bremst jede Rührung und verhindert jede Spontaneität. Ihre Tränen korrespondieren mit ihren Ohnmachten. Wenn sie wirklich einmal weinen sollte, was der Text nicht ganz ausschließt, sind die Tränen gewollt und deshalb blanke Heuchelei. Welcher Abstand liegt zwischen den Kunsttränen Jennys und jenen Tränen der Schmolke, von denen sie sagt: sie „*stürzten mir denn... man so pimperlings 'raus*“ (119)

Der Roman ist so angelegt, daß niemand auf aggressive Aktionen setzt, die eine Lösung erzwingen. Eine Atmosphäre der freien Selbstbestimmung macht sich geltend. Deshalb verliert die Handlung auch ihre irdische Schwere, und alles löst sich in heiterem Zueinanderfinden auf. Corinnas Verlegenheit beim Wiedersehen mit Marcell ist alles, was an vergangene Schwierigkeiten und Irrtümer erinnert. So wird der Roman im Geist Corinnas zu Ende geführt: „so wenig tragisch wie möglich.“ (160) Man fährt zwar nach Verona ans Grab der Julia, aber die ist ja schon lange tot, und eigentlich ist die ägyptische Sargkiste, in der sie geruht haben soll, interessanter als sie selbst; zudem hat Julia sich durch ihre Exaltation um Corinnas Lebensweisheit gebracht: „Ich gehe davon aus, der Mensch in einem guten Bett und in guter Pflege kann eigentlich viel vertragen.“ (161) Dies ist das letzte Wort, das wir von ihr in diesem Roman vernehmen. Verstrickungen, die das „Lebensglück“ (man scheut sich ein wenig, nach Corinnas Bemerkung zum „Glück“ das Wort leichtfertig zu gebrauchen) der jungen Leute zu bedrohen schienen, werden en passant behandelt, und Corinna und Marcell feiern ihre Hochzeitsnacht im Schnellzug von Berlin nach München, wobei sich der Leser der Gewißheit freuen darf, daß Corinna die Erfahrungen erspart bleiben, die Melusine im Apenninentunnel zwischen Florenz und Bologna sammeln mußte.

Die bei der Hochzeit auftauchenden sittlichen Bedenken werden behende beiseite gewischt: Daß Schmidt über das Problem reflektiert, ob eine Hochzeitsnacht im Schnellzug sittlich oder unsittlich, natürlich oder unnatürlich sei, liegt auf der Linie seiner sonstigen Reflexionen; daß er Jenny ausgerechnet in diesem Fall zur Entscheidung über Natur und Sittlichkeit berufen glaubt, entspringt einem Denken, das schließlich in einer allgemeinen Unsinnserklärung gipfelt. Die Einwände der Schmolke sind da schon erdnäher. Die Verlobungszeit der beiden ist ihr zu kurz: „Bis dahin sei ja bloß noch drei Wochen, also nur gerade noch Zeit, um dreimal von der Kanzel zu fallen“. Daß sie sich schließlich über diesen Einwand mit der Feststellung hinwegsetzt: „geredet wird doch“, zeigt, wie wenig ihr bloße Konvention bedeutet und – das Gerede der Leute. Das Glück Corinnas steht für sie über allem. Diese Leichtigkeit in der Behandlung des Ernstes erstreckt sich im letzten Kapitel auch auf jenen Pindar-Satz, der die Bildungsvorstellungen und Ideale des alten Schmidt am vollkommensten ausdrückt und sie in die Form einer Forderung faßt: „Werde, der du bist.“ Schmidt wendet ihn zunächst auf seine Tochter an, die durch ihr Bekenntnis zu Marcell zu sich selbst zurückgefunden habe und damit auf dem richtigen Wege sei, schließt aber sogleich auch Marcell ein, der nun, als Archäologe, zeigen müsse, was in ihm stecke. Er müsse hinaus an „die großen Stätten, und besonders an die ganz alten. Die ganz alten, das ist immer wie das heilige Grab; dahin gehen die Kreuzzüge der Wissenschaft...“ (159) Er selber hat diesen Weg nie gehen können. Aber Marcell soll nun nachholen, was ihm das Leben versagte. Er soll Mykenae, Messenien und Taygetos kennenlernen. Ihm ist die reine Verwirklichung seines Selbst aufgetragen: „Werde, der du bist!“ Jenes Wort, das allen Griechenland-Schwärmern Ansporn war, soll ihm höchste Verpflichtung

tung werden. Er, Schmidt, würde sich schon damit begnügen, wenn ihm Marcell, gleichsam als Beweis- und Erinnerungsstück seines Strebens, einen Kopf des Zeus mitbrächte, der einen Platz auf seinem Ofen bekäme. Zeus auf dem Ofen „als dem einzigen für Zeus noch leeren Platz“ (153): nicht gerade ein Ehrenplatz für den Vater der Götter und der Menschen. Der erste der Götter thront nicht mehr auf dem Olymp, sondern auf dem Ofen eines deutschen Altphilologen. Damit wären die „Sieben Waisen Griechenlands“ wahrhaft Waisen, von allen guten Göttern und Geistern verlassen, und was als Selbstironie gemeint war, enthüllt sich als eigentliche Wirklichkeit. Das Haupt des Zeus auf einem germanischen Ofen in Berlin. Deutet sich damit schon ein Absturz in die niederen Sphären des Alltags an, so wird dies noch offener, wenn die großen Bildungsziele plötzlich sozial gefaßt werden: als nächste Etappen werden der Privatdozent oder der Extraordinarius genannt, und es ist mehr als zweifelhaft, daß dies die Ziele sind, an die Pindar und seine Nachfolger gedacht haben. Wie hier bürgerliches Bildungsdenken mit der Erwartung einer bürgerlichen Karriere und der mit ihr wenigstens teilweise verbundenen Wohlhabenheit verknüpft wird, das hat in der Tat Enthüllungscharakter. Aber dabei bleibt es nicht.

Es ist die Schmolke, die diesem Gerede von wissenschaftlichen Kreuzzügen ihre eigenen Erfahrungen entgegenstellt. Der Gedankenakrobatik Schmidts, der von Marcells und Corinnas Zukunft auf den Höhen der Wissenschaft träumt („die Schliemann ist auch immer dabei“ 159), stellt sie ihr schlichtes Lebensbekenntnis entgegen. Sie hat zu viele Menschen sich abstrampeln und sich abmühen sehen, hat bemerkt, wie sie gegen ihre Natur angekämpft haben und ihren kühnsten Phantasien nachjagten wie, auf seiner Ebene, der arme Leopold, aber am Ende hat sich nur immer wieder bestätigt: „er hat sich ja nicht selber gemacht, un der Mensch is am Ende wie er is. Nein Corinna, nu wollen wir ernsthaft werden.“ (159) In der Realität liegt immer auch die Beschränkung, der Welt der Ideale steht die Wirklichkeit gegenüber, in der es sich zu bewähren gilt: „der Mensch is am Ende wie er is“; das ist das Leben in seiner natürlichen Enge, seiner selbstverständlichen Begrenztheit und der Widrigkeit aller seiner Umstände. Und das ist nicht eine niedere Schmolkek Welt, es ist die Welt, wie sie sich dem gesunden, aufs Praktische gerichteten Menschenverstand tagtäglich präsentiert. Wir deuteten es schon an: der alte Professor am Ausgang des Romans „is am Ende wie er is.“

Es ist ein Satz von beeindruckender resignativer Kraft. Er könnte am Ende des Romans stehen, denn er trifft in bemerkenswerter Weise auf die Menschen zu, die hier agieren. Unter ihnen ist keiner, dem Pindars Satz in die Seele geschrieben wäre. Sie sind alle längst mit der gemeinen Wirklichkeit Kompromisse eingegangen. Die Unbedingtheit ihres Strebens, der Absolutheitsanspruch, der ihr Denken und Handeln auszeichnete, ist längst verlorengegangen. Sie haben sich, in ihren besten Vertretern, abgefunden mit dem, was Goethe seinem Wilhelm Meister als den adäquaten Weg wies: er tut gut daran, sich einer der Gesellschaft nützlichen Tätigkeit zu verschreiben, sich in die Gemeinschaft mit andern zu schicken, kurz, sich zu beschränken. Mag

sein, daß der eine oder andere das halb verschüttete Bewußtsein in sich trägt, zu Höherem berufen gewesen zu sein; die Wirklichkeit hat längst alle zur Strecke gebracht.

Eine Sonderstellung unter all den Figuren nimmt die Schmolke ein. Glück hat für sie nichts zu tun mit egozentrischer Selbstverwirklichung. Das Glück in ihrem Leben gründet darauf, andere glücklich zu sehen und zu ihrem Glück beizutragen: „*Du kannst doch nich die ganze Welt auf den Kopp stellen un dein un andrer Leute Glück, worunter auch dein Vater un deine alte Schmolke is, verschütten un verderben wollen, bloß um der alten Kommerzienrätin . . . einen Tort anzutun.*“ (151) Dem raschen Leser mag es scheinen, als ginge es hier allein um ihr eigenes Glück, aber dieses Glück stellt sich doch nur her, wenn Corinna glücklich wird. Es ist ein fast selbstloses Glück, nach dem sie verlangt. Ihre eigene Erfüllung findet sie in der Arbeit, im Einsatz für andere. Nichts, was sie tut, tut sie halbherzig. Sie arbeitet mit Fleiß und Hingabe und lebt für die Familie.

Natürlich ist der Mensch, wie er ist. (Fontane hat diese Redewendung auch sonst gebraucht. Was die Schmolke sagt, entspricht also seiner Einstellung. So heißt es in einem Brief an Mathilde von Rohr über die zweite Frau Bernhard von Lepels: „*Sie ist doch nun mal wie sie ist*“, und er fügt hinzu: „*und zu meinen kleinen Tugenden zählt die, die Menschen nicht ändern zu wollen.*“ [Ha Br III//58] Wie schwierig das ist, erfährt Corinna am Beispiel Leopolds.) Aber was die Schmolke da über Leopold, auch aus Gutherzigkeit, sagte, um ihn der Forderung zu entheben, sich selbst überwinden zu müssen, das läßt sie für sich keineswegs gelten. Für sich selbst hält sie dafür, daß sie ihr Leben auszufüllen hat bis an seine äußersten Grenzen. Und innerhalb dieser Grenzen gibt es nichts Unmögliches, nichts, was nicht durch äußersten Einsatz zu leisten wäre.

Wenn man sich erinnert, was Fontane an Jenny Treibel bloßstellen wollte, nämlich das „*Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige*“ ihres bourgeoisen Charakters, so wird einsichtig, daß die Schmolke von allen diesen Eigenschaften nicht eine einzige besitzt, ja noch nicht einmal eine Andeutung davon. Selbst wenn sie Schiller sagt, meint sie Schiller und nicht Gerson. Sie ist in allem das vollkommene Gegenteil von Jenny, deren soziale Überlegenheit sie ausgleicht durch ihre Superiorität in der menschlichen Substanz, die ihr auch das Recht gibt zu entschiedenen Urteilen über ihre Mitmenschen. Ihre Verlässlichkeit und Treue machen sie zu einer unentbehrlichen Hilfe, die auch in Kleinigkeiten eine angemessene Nachsicht genießt. Wie sehr beeindruckt es den Leser, wenn sie während des Gesprächs mit Corinna, als ihr die Tränen kommen, mit der größten Selbstverständlichkeit an Corinnas Wäscheschrank geht, um sich ein Taschentuch zu holen. Solche kleinen Zeichen offenbaren ein Vertrautsein, das die Grenzen der bürgerlichen Konvention weit hinter sich läßt.

Allerdings kann sie auch den „*denkbar höchsten Standpunkt, den der Selbstironie*“ (51), nicht einnehmen. Sie ist aber auch die einzige, die nicht gewinnen würde dadurch, daß sie sich selbst in Frage stellte. An ihr ist alles

echt; sie hat Herz und gesunden Menschenverstand, zupackende Energie und die Fähigkeit zum Mitgefühl. Was soll da die Selbstironie? Die bewundern wir an Wilibald Schmidt und Dubslav von Stechlin; sie ist ein erlesenes Spiel des Geistes. Aber warum sollte die Schmolke spielen?

Was die Schmolke allerdings erst zur runden Figur macht, ist, daß sie nicht einfach in purem Altruismus aufgeht und als Hausheilige erscheint, sondern eine Fülle von Eigenschaften und Eigenheiten aufweist, die ihrem Charakter erst wirkliche Dichte geben. Viele Züge streifen dabei das Komische. So bekennt sie sich „grundsätzlich nie zur Unvertrautheit mit Fremdwörtern“. (153) Einen solchen Mangel ohne Not einzugestehen, scheint ihr offenbar mit ihrer Würde nicht vereinbar. Sie geht wohl davon aus, daß, wer im Hause eines Professors arbeitet, notwendigerweise verstehen müsse, was gesagt wird. So vertritt sie als Person entschieden ihre Meinung und hält mit ihrem Urteil nie zurück, selbst wenn es ihren Liebling Corinna betrifft, der sie beschämt, Marcell und Leopold gegenüber „schauderöse gehandelt“ zu haben (159), was Corinna übrigens auch nicht bestreitet. Angesichts dieser Umstände mag es den heutigen Leser vielleicht ein wenig verwundern, daß die Schmolke beim Hochzeitsfest fehlt. Sie ist seit frühester Kindheit Corinnas deren Vertraute, Ratgeberin und auch Erzieherin und bleibt doch ausgeschlossen, während selbst „die Honig und die Wulsten... auf Corinnas dringenden Wunsch eingeladen worden“ waren. (163) Offenbar hat Fontane ihr Erscheinen beim Fest noch nicht einmal erwogen. Ein Beweis dafür, wie festgefügt die gesellschaftliche Welt zu dieser Zeit war. Mag der Professor auch dagegen protestieren, daß die Schmolke sich als Dienerin bezeichnet, im Ernst spricht sie nur aus, was auch Schmidt empfindet: die Schmolke gehört, ungeachtet ihrer völligen Ausnahmestellung, nicht in den „illustren“ Kreis. Wie unangefochten ihre Stellung in der Familie auch ist, wie sehr man sie um ihrer Verdienste willen auch respektiert, als bloß dienstbarer Geist, der beschränkt ist auf Küche und Haus, verbietet sich ihre Anwesenheit. Ob sie das als ungerecht empfindet, ob es sie schmerzt? So wie Fontane die Figur angelegt hat, ist das kaum denkbar. Sie ißt nicht an des Professors Tisch, was ihr selbstverständlich ist. Wie sollte sie Anstoß nehmen, wenn sie zur Hochzeitsfeier nicht eingeladen ist? Oder ist ihr Fehlen ein Fingerknips Fontanes gegen die Gesellschaft, die solche Unterscheidungen für angemessen hält? Sicher auch das nicht. Er ist ein Kind seiner Zeit wie die Schmolke. Wenn Schmidt auch im eigenen Haus in Angst vor ihrer schlechten Laune leben mag, weil sie ihm die Annehmlichkeiten seines Daseins verkürzt, im gesellschaftlichen Raum ist ganz selbstverständlich: die Schmolke bleibt vor der Tür.

Paul Irving Anderson, Aalen

Der Durchbruch mit Grete Minde.

Ein Probekapitel aus Fontanes Biographie*

1. Eine unpassende Bemerkung

Da der Tod so ziemlich das Ernsteste ist, was einem Menschen passieren kann, ziemt es sich, bei Totenfeiern überall Zurückhaltung zu üben – wenigstens bis zum Leichenschmaus, wo man dann die Gelegenheit bekommt, den Kontakt mit all denen aufzufrischen, die man leider so lange nicht mehr gesehen hat. Aber was macht man bei einer öffentlichen Totenfeier, auf die kein Leichenschmaus folgt? Nun, da kann man sich sagen, das sei sowieso keine private Angelegenheit; Gefühle werden ohnehin nicht verletzt, also „nur keine Hemmungen.“ So war es denn doch kein „mangelnder Sinn für Feierlichkeit“, der Fontane packte, als er am Sonntag, dem 23. Februar 1879, bei der vom Verein Berliner Presse gegebenen Gedächtnisfeier für George Hiltl, A. E. Brachvogel und Karl Gutzkow sich den Weg zum Schauspieler Maximilian Ludwig bahnte, mit dem er gelegentlich Briefe zum Thema Theater wechselte, und ihm gegenüber eine Bemerkung machte, die weder dem Inhalt noch dem Tone nach in die Gedächtnisfeier hineinpaßte, die hauptsächlich dem spektakulären Selbstmord Gutzkows galt. Eine unwichtige Momentaufnahme, die nicht einmal eine Fußnote verdient? oder doch mehr, ein vielsagendes Detail, das eine ganze Geschichte in nuce enthält? Für letzteres spricht, daß Fontane selbst sein fragwürdiges Verhalten unterstrichen hat – er hat sich nämlich dafür schriftlich . . . , nun „entschuldigt“ wäre nicht das richtige Wort, weshalb wir diese an Ludwig gerichtete Notiz erst einmal zitieren und dann erklären.

Hoffentlich ist mein kleines, Ihnen zugerautes Wort nicht anders genommen worden, als es gemeint war. Es sollte – vielleicht im Zeitpunkt verfehlt – weiter nichts sein als ein scherzhafter Hinweis auf unsre alte Gutzkow- und Uriel-Acosta-Fehde, nicht aber ein Hieb oder Stich gegen die eben vernommene Rodenberg'sche Rede. Diese war ganz ausgezeichnet, maaf-, takt- und gefühlvoll.¹

Wie kommt denn einer unpassenden Bemerkung soviel Bedeutung zu, daß Fontane sie mit einem kurzen Brief in einen Verweiszusammenhang bringt, dazu noch in Beziehung zu einem schon sechs Jahre zurückliegenden Meinungsaustausch, der als „Fehde“ gekennzeichnet wird? Ist das nicht viel Lärm um

* Über Theodor Fontane gibt es keine psychologisierende, erst recht keine wissenschaftlich literaturpsychologische Biographie. Diesem Manko ein Ende zu setzen, ist die Absicht des Verfassers, der in der Psychologie allerdings ein Eklektiker und Autodidakt ist. Möge diese Studie also nicht als eine wissenschaftliche Darstellung von historischen Fakten verstanden werden, sondern als der wissenschaftlich disziplinierte Versuch, aus dem zähen Nebel, der Fontanes Entwicklung umgibt, einen zwar mehrdeutigen, dafür aber nachvollziehbaren Zusammenhang erkennbar werden zu lassen. Und weil das Leben mehrdeutig und widersprüchlich ist, darf nicht verwundern, daß diese Studie nicht frei von Widersprüchen bleibt. Sonst wäre sie keine Biographie, sondern entweder eine trockene Chronik oder eine eindeutige, eigentlich hermetische Darstellung, also eine Monographie.

nichts? Freilich könnte man entgegnen, wir müssen Fontane beim Wort nehmen, er habe im Nachhinein verhindern wollen, daß Ludwig, der seine öffentliche Rolle durchaus ernst nahm, vielleicht den falschen Eindruck gehabt hatte, er wolle sich über den Gedenkredner Rodenberg beschweren oder gar lustig machen. Aber dann verlöre der Hinweis auf die angebliche Fehde jedes Gewicht, wäre nur Floskel, nur übertriebener Entschuldigungseifer. Andere Menschen würden vielleicht so denken, aber bei Fontane sucht man lieber erst nach dem angedeuteten Zusammenhang.

Daß Fontane das Gutzkowsche Drama *Uriel Acosta* für schwach hielt, kann man in seinen *Causerien*, seinen gesammelten Theaterrezensionen nachlesen.² Pickt man sie und die „Fehde-Briefe“ sowie Briefäußerungen aus der Zeit gleich nach Gutzkows Selbstmord im Dezember 1878 heraus, so findet man in allen Zeugnissen die Meinung vom 29. April 1873 wieder, „*Alle Gutzkowschen Helden sind er selbst, d. h. moderne, von krankhaftem Ehrgeiz verzehrte, große Worte machende Menschen.*“³ Fontane ging der Sinn für Feierlichkeiten nicht nur ab, er mochte ihn bei anderen Zeitgenossen auch nicht recht leiden.

Diese Meinung über Gutzkow äußert er so oft, als sei die Fehde vielmehr mit Gutzkow selbst gewesen. Und sollte Ludwig noch nach sechs Jahren, und ausgerechnet bei Gutzkows Totenfeier, daran erinnert werden? Dies ist schon merkwürdig, doch nicht ganz so nachtragend, wie es klingen mag, weil erst ein halbes Jahr vergangen war, seit Fontanes letzter „Fehde“ mit Ludwig, und zwar über Schillers Erstlingsdrama *Die Räuber*. Darüber hatte Fontanes Kritik auch ganz ähnlich geklungen wie über *Uriel Acosta*. Welcher Zufall, daß in dem zitierten Brief von 1873 *Die Räuber* miterwähnt wurden. „*Meine Empfindung verwirrt Uriel Acosta und ist umgekehrt nicht nur durch alles Shakespearsche hingerissen, sondern sogar auch durch die Räuber.*“⁴ Trotz des ersten Anscheins ist dies kein Widerspruch zum Vorhergesagten, sondern Beleg für Fontanes innere Weiterentwicklung, wie aus dem Brief an Ludwig vom 2. Mai 1878 zu entnehmen ist. Da schreibt er über Schillers Protagonisten, den wegen brüderlicher Intrigen enterbten Karl Moor, der zur Selbstjustiz greift:

*Das Wesen der Dinge bleibt dasselbe, aber die Form wechselt. Im letzten empfinde ich (gerade ich) genau so wie Karl Moor, aber alles was er sagt und thut, erscheint mir unsinnig und lächerlich. Die Form von damals ist nicht die Form von heute und die ganze Karl-Moor-Stattheit, die vor hundert Jahren die Stattheit eines Helden war, ist heute die Stattheit eines Wassersüchtigen. Alles geschwollen und aufgetrieben*⁵.

Wenn Fontanes Bemerkung bei der Feier an diese Worte, ob gewollt oder ungewollt, erinnern konnte, dann bestünde vielleicht Grund für Klarstellungen. Da fragt man sich, weshalb es ihn förmlich gedrängt hat, sich womöglich zu blamieren, indem er dem Gedächtnis des Schauspielers einen derartigen Anstoß gab.

Der langen Rede kurzer Sinn lautet: Fontane dachte weder an Gutzkow, noch an Schiller direkt, sondern an ein Drittes, Verwandtes, das ihm auf den Nägeln brannte. Seit genau acht Tagen lag seine neue Novelle, *Grete Minde*, bei

der Redaktion der Zeitschrift Nord und Süd vor und sollte, so nahm er an, in weiteren fünf Wochen im April-Heft erscheinen. Zwar war er bitter enttäuscht (Durfte man damals wirklich mit solcher Schnelligkeit in der Veröffentlichung rechnen?), als man ihm mitteilte, vor dem Mai-Heft könne seine Novelle nicht, sondern vorerst müsse die eines anderen erscheinen⁶. Das Maß seiner Ungeduld kann man daran messen, daß die Fahnenkorrektur erst am 28. März fertig war⁷. Doch diese Ungeduld bestätigt nur die Annahme, daß er Ende Februar aufgeregt genug war, um der Versuchung nicht widerstehen zu können, jenen Menschen anzustoßen, der ihm – unbewußt – Entscheidungshilfe geleistet hatte, diese Novelle zu diesem Zeitpunkt zu schreiben. Und schließlich ruhten auf ihr seine ganzen Hoffnungen, seiner Schriftstellerkarriere eine bessere Wendung zu geben.

Wenn es also stimmt, daß Fontane an jenem Februar-Sonntag 1879 darauf hoffte, sein bald erscheinendes Werk würde ihm den Weg zum Erfolg als Erzähler bahnen, dann reicht das vollkommen, um sein unpassendes Verhalten zu begründen. Doch um den Beweis dafür zu erbringen, müssen wir die Krisensituation in seinem Leben erläutern und dann auf die Behauptung eingehen, die „Räuber-Fehde“ habe überhaupt den Anstoß gegeben, aus der angelegten Stoffsammlung ausgerechnet *Grete Minde* als erstes auszuwählen.

2. Der Karriereknick und seine Wende

Freie Schriftsteller haben es nie leicht gehabt. Entweder mußten sie voll und ganz um ihr Publikum werben, also auf jeden diesem Werben widersprechenden Ehrgeiz weitgehend verzichten, oder, bei gleichzeitigem Hinweis auf höhere Werte, sich wenigstens teilweise mit dem öffentlich unterstützten Kulturbetrieb liieren. Bisher hatte Fontane letztere Taktik recht erfolgreich angewandt, wobei seine Frau ihn allerdings am liebsten in einer Beamtenstelle gesehen hätte. Die Beamtenstelle war Mitte der siebziger Jahre schon deswegen ein Thema geworden, weil Fontane mit seinen großen Büchern über den Deutsch-Französischen Krieg viel zu wenig um die Gunst des offiziellen wie auch des breiten Publikums geworben hatte. Viel zu stark hatten eigene Einsicht und überzeitliche Wertvorstellungen sein Schreiben beeinflusst. Zwar hat er damit erreicht, daß sein Buch sich – eigentlich erst in unserer Zeit – unter Wissenschaftlern behaupten kann, aber die erhofften Belohnungen für seine jahrelange Arbeit entfielen dadurch. So gesehen sieht seine Bereitschaft, im Frühjahr 1876 den Sekretärsposten bei der Akademie der Künste zu übernehmen, wie sein privater Canossagang aus. Hätte er sich mit den Arbeitsbedingungen dort abgefunden, so könnte man von der Resignation eines Schriftstellers sprechen. Doch stattdessen „resignierte“ der frischgebackene Beamte, gab die Stelle bald wieder zurück, schnallte den Gürtel enger und versuchte, mit dem lange gehegten Plan eines vaterländischen Romans, der *Vor dem Sturm* heißen sollte, den Erfolg und die Anerkennung als Schriftsteller zu verdienen, die ihm als halb-offizieller Berichterstatte eine innere Unmöglichkeit geworden war.

Ja, wo war er denn vom „richtigen“ Weg abgekommen? Hatte es nicht damit angefangen, daß er wie sein *Sturm*-Held, Lewin von Vitzewitz, in französische Gefangenschaft geraten war? Und hatte die Reihe der publikumsstörenden Eigenwilligkeiten nicht ausgerechnet mit jener Rezension von *Der Gefangene von Metz*, jenem hurrapatriotischen, den Feind lächerlich machenden Stück von Karl Gutzkow angefangen⁸? War dieser nicht damals so erbost, daß er verlangte, auf die Rezension eine Erwiderung veröffentlichen zu dürfen, ohne diese allerdings jemals abgeliefert zu haben? Im Sommer 1878 war für Fontane das Kapitel Gutzkow, das vielleicht als Fehde mehr Beachtung verdient, als ihm bisher zuteil wurde, noch nicht abgeschlossen.

War es dann Sentimentalität, war es Zufall, daß Fontane sich zur Hundertjahresfeier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung vom 4. Juli 1776 selbständig machte? Jedenfalls schien die erste Schlacht in seinem Unabhängigkeitskampf, sein Roman *Vor dem Sturm*, der seit dem 1. 1. 1878 in Fortsetzungen in der Leipziger Zeitschrift *Daheim* erschien, schon vor der letzten Fortsetzung im April-Heft verloren. Das liebevoll und fleißig ausgeführte Werk über den preußischen Aufstand im Winter 1812 auf 13 gegen die napoleonische Herrschaft kam beim Publikum nicht recht an und mußte bald mit der deutschen Übersetzung von Tolstois *Krieg und Frieden* konkurrieren.

Wie war Fontane zumute im Frühling 1878? Sicher kam bei ihm der Verdacht auf, alles falsch gemacht zu haben. Selbst bei der Rezensionsfrage hat er sich kräftig eingemischt, aber wenn ihm niemand so recht die Meinung zu sagen wagte – denn einem führenden Zeitungskritiker begegnete man auch damals mit vorsichtigem Respekt –, so unterdrückte er nicht die Feststellung, solche Besprechungen würden ihm keine Bücher verkaufen. Und darin hatte er ganz recht, denn selbst der Redakteur, von dem er sich für die Zukunft das meiste erhoffte, Julius Rodenberg von der Deutschen Rundschau, vertraute – Fontane natürlich unbekannt – seinem Tagebuch eine Aversion gegen solch langweilige Lektüre an. Vom *Daheim*-Redakteur Koenig vernahm er den schwachen Trost, „daß es, wenn alles wie der Schlußband wäre, ein ‚Durchschläger‘ geworden sein würde.“⁹ Später, als Fontane sein Tagebuch auf den neuesten Stand brachte, erinnerte er sich noch deutlich an dieses „neue Wort“¹⁰. Ja, das Tagebuch enthält herzlich wenig über seine schriftstellerischen Projekte in diesen Monaten, eigentlich nur Koenigs „Durchschläger“-Bemerkung und den eingeklebten Handzettel von der oben erwähnten Gedächtnisfeier. Selbst wenn es veröffentlicht würde, müßte man ein Detektiv sein, um handfeste Auskünfte aus ihm herauszubekommen.

Den Hintergrund des Handzettels aufzuklären, wird viel Raum kosten. Was die einzige klare Stellungnahme Koenigs angeht, so wird dem Militärschriftsteller Fontane bei „Durchschläger“ vielleicht „Querschläger“ oder „Durchschuß“ eingefallen sein. Wahrscheinlich hat er jedoch eher über die Implikationen nachgedacht, anstatt schulmeisterlich an dem Modeausdruck herumzukritteln. Vielmehr begriff er den „blutigen Ernst“ dahinter, nämlich daß er bald einen durchschlagenden Erfolg erzielen, daß er nächstes Mal das Unterhaltungsbedürfnis seiner Leser besser befriedigen mußte. Diese Forderung blieb für ihn

immer mehr oder weniger eine Zumutung, denn er hegte den unter deutschen Künstlern üblichen Narzissmus, für jenes Große geliebt zu werden, das er eigentlich erst zu leisten hatte.

Weil *Grete Minde*, was oft völlig übersehen wird, in der Tat ein „Durchschläger“ wurde, der den Herausgebern bewies, daß Fontanes Erzählungen sich auf ihre Auflage positiv auswirken konnten, muß eine psychologische Fontane-Biographie die Gründe für diese Erfolgswende ermitteln. Daß die Wende sich bald bemerkbar machte, zeigt ein Brief an seine Frau Emilie vom 6. Juni 1879, gleich nach Erscheinen der zweiten Fortsetzung:

Heute vormittag war ein Klingeln ohne Ende ... Natürlich alles Folge von Grete Minde, ... So erfreulich dies nun alles ist, so traurig ist es doch auch. Vor allem aber ist es nicht im Geringsten schmeichelhaft. Denn man bilde sich doch nicht ein, daß diese Huldigungen dem Talente gölten, daß dahinter die klare und freudige Erkenntniß steckte: ‚dies ist wirklich ein Poet.‘ Gott bewahre. Die Huldigung gilt nur dem kleinen Erfolg, und um allerhand dumme Weiber, die mit Hülfe von Keil, Dummheit und Compagnie ganz andre Erfolge haben wie ich, reißt man sich auch noch ganz anders. Es ist alles allergrößtstes Geschäft.¹¹

Noch nach fünf Tagen schreibt er im selben Sinne weiter, wobei wir gerne wissen möchten, worauf genau dieser Erfolg, dieser Besucherstrom zurückzuführen war. Fontanes Unzufriedenheit mit den genannten oder angedeuteten Gründen mag berechtigt gewesen sein, aber die bloße Feststellung bringt uns nicht weiter, sondern dreht sich im Kreise, wie die meisten Kommentare und Kritiken aus späterer Zeit.¹² Dabei hing doch so viel von diesem Erfolg ab. Sonst hätte Fontane es sehr schwer gehabt, seine nächsten erzählerischen Versuche unterzubringen. Eine ähnliche entscheidende, obwohl rein persönliche, jedoch ungleich gefährlichere Krise würde er dreizehn Jahre später erleben, als er das drohende Ende seiner produktiven Zeit durch das Schreiben seiner Kindheitserinnerungen überwand.

Worin bestehen die Erfolgsfaktoren eines Dichter? Manche liegen beim Publikum und lassen sich z. T. historisch erforschen; manche liegen beim Dichter und müssen u. a. literaturpsychologisch herausgearbeitet werden; aber noch andere ergeben sich innerhalb der literarischen Umwelt, unter Kollegen sozusagen, wo manchmal schon Vergleiche, manchmal erst Nachlaßveröffentlichungen die Zusammenhänge erklären können. Im folgenden sollen alle drei Erfahrungswelten im Hinblick auf die Entstehung von *Grete Minde* untersucht werden, wobei es schwerfällt, sie sauber von einander zu trennen, denn die eine Erfahrungsart beeinflusst die andere und läßt sich wiederum in verschiedene Aspekte aufteilen. Als erste untersuchen wir Fontanes Gefühlswelt, teilweise weil die Zeugnisse dies nahelegen. Es liegt aber auch nahe, daß sich der äußere Erfolg erst dann einstellt, wenn der Schriftsteller bei sich selber Erfolg gehabt hat, d. h., wenn es ihm gelungen ist, seine Phantasien auf den zu bearbeitenden Stoff einzustimmen, oder, um Fontanes Bildersprache zu bemühen, seinen Psycho-

graphen¹³ zum Sprechen zu bringen. Im Alltagsleben sind solche Vorgänge privat und uninteressant; in der Dichtung sind sie nicht nur mitbestimmend, sondern hinterlassen u. a. deutliche Spuren, die fundierte Schlußfolgerungen erlauben.

3. Tagträume eines Theaterkritikers

Bis die letzte Folge von *Vor dem Sturm* im April erschienen war, hatte Fontane bereits eine stattliche Sammlung von möglichen Stoffen angelegt. Aus einem Brief an seine Frau wissen wir, daß er sich spätestens am 6. Mai entschloß, als ersten den Stoff zu *Grete Minde* in Angriff zu nehmen. Leider läßt er sich über die Gründe für diese Entscheidung nirgends aus. Da es sich jedoch um Literatur handelt, auch in Anbetracht der psychologischen Allerweltsweisheit, wonach des die Feder überläuft, wes das Herz voll ist, so bestehen bei einem täglich briefe- und spaltenschreibenden Autor wie Fontane keine großen Schwierigkeiten, untereinander vergleichbare Spuren zu sichern. Am leichtesten zu besprechen sind mögliche literarische Querverbindungen. In dieser Hinsicht hatten schon Fontanes zeitgenössische Rezensenten auf Ähnlichkeiten mit Kleists *Michael Kohlhaas*¹⁴ hingewiesen. Obwohl ein solcher Vergleich keineswegs abwegig ist, belegen Fontanes Briefe und Theaterarbeiten ein anderes, noch treffenderes literarisches Vorbild: Schillers Erstling, *Die Räuber*. Wir haben bereits gezeigt, wie Fontane damals zu diesem Stück stand, aber es fehlt noch das unmittelbare Erlebnis, die Spuren der Tagträume, die zu einer realisierbaren Opus-Phantasie führten.¹⁵

Die Arbeit eines Theaterrezensenten mag sehr angenehm scheinen, aber sie hat auch ihre Strapazen, zum Beispiel dann, wenn der Kritiker innerhalb von sieben Tagen dasselbe Stück, das ihm schon lange mißfällt, dreimal ansehen und dreimal referieren muß – doch genau das verlangte Fontanes Amt von ihm am 27. April, 1. und 3. Mai 1878, *Die Räuber*, jedesmal freilich bei anderer Besetzung. Allein dieses dreimalige Ansehenmüssen kurz vor der Ankündigung des Entschlusses, *Grete Minde* zu schreiben, empfiehlt uns, nach Vergleichsmomenten zwischen beiden Werken zu suchen. Auch der oben zitierte Brief an Karl-Moor-Darsteller Maximilian Ludwig vom 2. Mai mit der Versicherung, „Im letzten empfinde ich (gerade ich) genau so wie Karl Moor“, unterstreicht die Notwendigkeit, nicht nur das nachzuprüfen, was die Handlungen der beiden Stücke gemeinsam haben, sondern in diesen Gemeinsamkeiten Anhaltspunkte dafür zu suchen, wie Fontane sich gleichzeitig in die Rolle des Karl Moor, bzw. der Grete Minde einfühlen konnte.

Müssen Fontanes Tagträume bei diesen drei Aufführungen nicht besonders gereizt sein? Wenn er von der „*Stattlichkeit eines Wassersüchtigen, alles geschwollen und aufgetrieben*“ schreiben konnte, dann mußten es auch ärgerliche Phantasien gewesen sein, die provoziert wurden. Und wenn er daran dachte – was kaum ausbleiben konnte –, daß der noch sehr junge Schiller mit diesem Stück den großen Durchbruch geschafft hat, dann wird er wohl auch an den

jungen Fontane und seinen immer noch ausbleibenden Durchbruch als Erzähler gedacht haben.

Woran kann sich Fontanes Gefühl so heftig entzündet haben, daß er hinter Karl Moor sich selbst und Grete Minde auch erblicken konnte? Einen böartigen Bruder wie Franz Moor oder Gerdt Minde hatte Fontane nicht gehabt. Sein eigener „Aufstand“ fand nicht jung und privat, sondern mit Ende zwanzig während der 48er Revolution statt. Er ging auch nicht – wie bei Karl Moor – mit der Selbstausslieferung an die Justiz, noch wie bei Gretes wahnsinniger Brandstiftung selbstmörderisch zu Ende, sondern mit dem Schritt in die Ehe und Karriere als regierungsamtlicher Journalist. Diese Fragestellung scheint also zunächst unergiebig.

Die Räuber und *Grete Minde* sind aber auch Liebesgeschichten, die für die bzw. den Geliebten tragisch ausgehen. Fontanes erste erlebte Liebesgeschichte ging zwar nicht tatsächlich, dafür aber emotionell „tragisch“ aus, d. h. im Sinne Heines, „sie hat einen anderen erwählt.“ Und hier beginnen unsere Sensoren, starke Impulse zu registrieren: ist das Verstecksuchen, das für Grete und Valtin die eigentliche Kindheitsidylle bildet, nicht die süßeste Erinnerung Fontanes an die eigene Spielzeit, wie uns *Meine Kinderjahre* verrät, das ganz besondere Gefühlserlebnis, das er beim Erzählen sein Leben lang verspürte? Das sind literaturpsychologische Parameter erster Güte, da läßt sich tage- und nächtelang phantasieren.

Fontanes erste Liebe in seiner Swinemünder Zeit hieß offiziell Dorothea, mit Rufnamen Minna Krause. Mit Karl Moors Amalia ist sie kaum zu vergleichen, aber wenn Valtin beim Anblick der dreizehnjährigen Grete unerwiderte Herzschmerzen empfindet, dann klingt das wie Fontanes Erinnerungen an Minna in seinem Brief an Lepel vom 21. August 1851. Ja, und wie war das mit Professor Wilibald Schmidt? War er nicht wegen eines Anfalls von Sentimentalität von einer Soirée bei seiner Jenny plötzlich fortgelaufen, die sie an einem 14. Februar, also einem Valentinstag inszeniert hatte? Vernunft hin, Ärger her, wenn er an Minna zurückdachte, hat es ihn immer gepackt; er konnte sich dann selbst zwar nicht mehr ausstehen, aber er konnte auch nichts dafür. Es nutzt auch nichts, dagegen einzuwenden, daß der junge Theodor schon 1832, mit zwölf Jahren also, in die ferne Schule geschickt wurde, zuerst nach Neuruppin und dann nach Berlin; denn bis zum Sommer 1836 war er in den Ferien an der Ostsee mit ihr zusammen. Da war er 16 $\frac{1}{2}$, sie schon 15. Mit etwas Phantasie und Begabung ließe sich ein schönes Drehbuch daraus machen. Auch die von seiner Mutter gesammelte lange Reihe Liebesgedichte an sie beweist, daß er ihr lange nachhing. Dasselbe gilt auch für seine pubertäre Erstveröffentlichung, die Erzählung *Geschwisterliebe* – mit den *Räubern* kaum zu vergleichen –, die die gewaltige Eifersuchtskrise gestaltet, die ihn heimsuchte, als Minna an ihrem 19. Geburtstag den Sohn seines Schullektors von Klöden – kein Franz-Moor-Typ – heiratete. Aber woran erkennen wir, daß ihn diese Erinnerungen bereits bei der *Räuber*-Vorführung quälten? So oberflächlich der Auslöser erscheinen mag, so wirksam war er doch, wahrscheinlich weil er in der Gestalt des alten Moor einherging:

Das Erscheinen des alten Moor, . . . in modrig gewordenen und an ihren Rändern halb weggefaulten Staatskleidern ist von großer Wirkung, aber man stecke in diese Staatskleider eine künstlerische Null hinein und warte dann ab, was von dieser „großen Wirkung“ noch übrigbleibt. Sie wird bald ins Komische umschlagen.¹⁶

Bei Fontane selbst schlug die Wirkung noch ganz anders um, denn diese „künstlerische Null“ hieß ausgerechnet K r a u s e.

Stellen wir uns mal vor, Fontane müßte bei solcher Gestalt unwillkürlich an Minnas Vater, Kommerzienrat Krause denken. Liest man die respektvolle Erinnerung in den *Kinderjahren*, so muß es das reinste Vexierbild gewesen sein. Er, der mit Karl Moor mitfühlte, hätte beim alten Moor an den eigenen Vater denken müssen, der in seinen letzten Jahren tatsächlich einen heruntergekommenen Eindruck gemacht hatte. Aber diese Figur hieß wie der respekteinflößende Mann, dessen Schwiegersohn er so gern geworden wäre! Somit schmolzen schmerzhaft Erinnerungen zusammen, die das alte Gefühl wieder wachriefen, daß sein Vater ihn eigentlich um seine Erbschaft gebracht habe.¹⁷

Diese Erbschaft bestand beileibe nicht nur aus Geld, obwohl Vater Fontane anfangs und lange noch als mäßig wohlhabend angesehen werden konnte, sondern vor allem im Ansehen. Darum muß das Blickfeld auf Fontanes Großvater ausgeweitet werden, denn er, der es im Leben wirklich weit gebracht hatte – zum Zeichenlehrer der preußischen Königskinder und zum Privatsekretär ihrer Mutter, der Königin Luise, er – und natürlich auch dessen Bruder, der Chausseebaumeister – hatten in den Augen seines Enkels sehr, sehr großes Ansehen erlangt. Für einen in der Landesgeschichte früh bewanderten Jungen war das großväterliche Erbe ein beneidenswertes – das der Vater wegen dem ewig verlustreichen Kartenspiel verspielt hatte!

Die Spuren dieses Vererbungskomplexes begegnen uns dann in Gretes Familie verkleidet wieder. Mit dem alten Minde, von dem Gretes Erbe stammt, teilte Großvater Fontane das Schicksal, drei Ehefrauen überlebt zu haben; aber er ist nicht ihr Großvater, sondern ihr Vater. So begeht der Dichter eine Art Erbschleicherei, indem er das Ehepaar Gerdt und Trud, das Grete die Erbschaft aberkennt, an die Stelle seiner Eltern setzt, diese also ihrer Autorität beraubt und zu seinen Geschwistern deklassiert. Damit rückt er, als Mädchen verkleidet, zum Kind seines Großvaters auf und darf sich mit Minna ebenbürtig fühlen.

Bestimmt war es ein verwegener Ehrgeiz, Schwiegersohn von Kommerzienrat Krause werden zu wollen, aber das wäre seine Rettung gewesen. Damals war das einzige Mittel, das dem Jungen zu Gebote stand, das Versemachen: waren die Krauses nicht als Kunstmäzen bekannt? 1878 brauchte Fontane auch einen Retter, und anscheinend ist ihm dieser in der Form einer alten Enttäuschung erschienen. Grete ist nicht mehr Minna, sondern die Retterin überhaupt, die rebellische, gefährliche Muse. Das Rezept, womit er dreizehn Jahre später seine Dämonen bannen würde, hatte er also schon 1878 in verkleideter Form und mit fühlbarem Erfolg ausprobiert. Hinter dem *Grete Minde*-Stoff versteckte er die gleichen Jugenderinnerungen und spielte eine wilde Variante davon auf phantastische Weise durch.

Ob Minna von Klöden die Novelle gelesen und ihre gemeinsame Erinnerung darin erkannt hat? Eine klare Bestätigung gibt es nicht. Tatsache ist jedoch, daß das Ehepaar von Klöden ein erstes Treffen nach vierzig Jahren am 10. Dezember 1879 bei Fontanes älterer Schwester Jenny arrangierte. Worüber gesprochen wurde, verriet Fontane nicht, sondern betonte seiner jüngeren Schwester gegenüber Minnas Runzeln und Hautfarbe.

Aus diesen Hinweisen kann nun folgender persönlicher Untertext hypothesiert werden: der alte Minde entspricht Großvater Fontane und Minna Krauses Vater zugleich. Die Herkunft von Gretes spanisch-belgischer Mutter deutet in Richtung Frankreich. Weil ihr die Umgebung diese Erbschaft in Abrechnung stellt, gewinnt Fontanes emotionelle Identifikation mit Gretes Enterbung auch gesellschaftskritische Relevanz.

Wie konnte Theodor aber als Liebhaber aus seiner Haut? Er mußte zugeben, seine Minna ziemlich kampflös aufgegeben zu haben. Also stattete er sie – wie es später sein Leopold Treibel mit Corinna Schmidt gern getan hätte – mit dem ihm fremden Kampfgeist aus. Anders als beim erzwungenen Rückzug der Fontanes aus Swinemünde, zieht sie erobert ihren Valtin aus Tangermünde mit sich fort. Diesmal in der Phantasie kann er, wenn auch nur passiv, mit Minna durchbrennen, mit ihr in und gegen die Welt hinaus. Doch es kommt, was kommen muß; für alle Beteiligten geht es schief, denn der Träumer bestätigt die Handlungsweise des Lebenden. Die Novelle stellt einen tragischen Aufschrei gegen die Gesellschaft dar, aber im Untertext söhnt sich der Dichter mit ihr wieder aus. Was kann als Fazit der privatpsychologischen Aspekte von *Grete Minde* gelten? Zunächst deuten diese auf ein starkes Bedürfnis nach Flucht in die Vergangenheit, das sich jedoch durch Umlenken auf einen geeigneten Stoff umfunktionieren ließ, d. h., da der krisenbewußte Dichter sich bestimmter Phantasien nicht erwehren konnte, verband er das eigene „Wähnen“ – um Wagners Modewort zu bemühen – das ihn noch in späteren Jahren heimsuchen würde, mit dem seiner gewählten Protagonistin. Es ist ein geradezu klassischer Fall der Sublimierung.

Ob nun seine Tagträume genauso aussahen, wie sie hier aus seinen Andeutungen heraus synthetisiert wurden, ist einerseits zweifelhaft, andererseits nicht sehr wichtig. Es sind weniger die menschlichen, vielmehr die dichterischen Tagträume, die unser Interesse rechtfertigen, d. h., das, was wir aus seinen Dichtungen und relevanten Überlegungen ermitteln können, ist das Eigentliche. Dabei muß man konstatieren, wie allzumenschlich, ja gelegentlich lächerlich diese synthetisierten Tagträume auf uns wirken können. (Der Leser möge dem Verfasser allerdings verzeihen, falls er zu denen gehört, die immer wieder daran denken müssen, warum sie einen gewissen Jemand nicht geheiratet haben.) Unedierte narzisstische Vorstellungen, auch die eines großen Dichters, erwecken selten die Bewunderung anderer, im Gegenteil. Vergessen wir auch nicht, daß Fontane noch ein Mensch des 19. Jahrhunderts war, der das Herauskehren des Narziß für schwach, krankhaft und egoistisch hielt. Die Anzeichen davon in der Dichtung, etwa bei Wagners Wotan oder bei Gutzkows Helden,

lehnte er höhnisch ab. Wir sind heute mit Narzifischem derart überhäuft, daß es geradezu erfrischend wirkt, wenn er ähnliches bei sich beobachtet und sich daraufhin selbst ein Schaf nennt.

Eigentlich begründet wird diese Untersuchung, wenn ihre Ergebnisse der Entstehungsgeschichte zugute kommen. Darum sei angemerkt, daß die Psychologie, gleichgültig wie unübersehbar die Spuren sind, nicht von der Chronik der Entwicklung abgekoppelt werden darf. In dieser tagträumerischen Phase im Sommer 1878 hat Fontane keine großen Fortschritte mit einer Niederschrift gemacht. Noch Mitte August klagt er darüber, wenn er seiner Frau eine Reise an die Stätte seiner Kindheit, auch seiner Minna-Zeit, vorschlägt, offenbar in dem Glauben, der Anblick der entsprechenden Szenerie werde ihm die nötige Inspiration geben.¹⁸ Daher müssen wir feststellen, diese Tagträume reichen nicht aus, weder die Novelle noch ihre Entstehung hinreichend, sondern nur teilweise zu erklären. Hier wirkt sich wohl der Mangel an eigener Tragik aus, daß sein Phantasieren allein die Novellenhandlung doch nicht zu tragen vermochte. Die Ankündigung am 11. September 1878, er habe seine erste Niederschrift fertig,¹⁹ offenbart jedoch einen weiteren psychologischen Anstoß, nämlich die Aufregungen, die seine damals 18-jährige Tochter Martha verursacht hat. In der Novelle selbst sucht man wahrscheinlich vergebens nach den Spuren der Verlegenheit, die sie ihren Eltern Mitte August bereitete, als sie eine Einladung zu der befreundeten Familie Stockhausen platzten ließ, um den häuslichen Frieden dort nicht zu stören, weil sie zu Herrn Stockhausen „eine so starke Zuneigung“ entwickelt hatte.²⁰ Die Auswirkungen dieser Verlegenheiten sind vielmehr erst in *L'Adultera* deutlich zu erkennen. Trotzdem könnte man vortastend wenigstens die Hypothese anbieten, Fontane habe erst dann seine Jugendphantasien in Dichtung umsetzen können, als die Wirklichkeit ihn daran erinnerte, daß er kein leidender Jüngling mehr war, sondern Vater einer verwirrten Tochter. Überhaupt zeigt gleich der folgende Abschnitt, daß es zeitgenössische, reale Einflüsse waren, die *Grete Minde* die zum „Durchschläger“ nötige Vitalität und Relevanz verliehen.

Dennoch leidet die Novelle keineswegs an ihren biographischen Elementen; vielmehr liefern die Spuren privater Tagträume Einblick in die zeitlos jugendliche Erotik, mit der der Leser eingefangen wird. Sie schaffen somit erst die Stimmung, mit der Fontane ein tragisch-gefährliches Schicksal begründet. Vielleicht kann man diese Tragik das Scheitern vor der Aufgabe des Erwachsenwerdens nennen. Diese Untersuchung zeigt, wie Fontane die gleiche Veranlagung bei sich begriff und bekämpfte, zeigt, wie ein bald Sechzigjähriger immer noch an seinem inneren Jüngling leiden – und dann noch die Kraft daraus zu einem großartigen Neuanfang schöpfen kann.

4. Wenn die Zeitgeschichte mitschreibt

Ohne die psychologische Abstimmung des Dichters auf seinen Stoff wäre *Grete Minde* bestimmt nicht der Dauererfolg geworden, der sie trotz vieler ablehnender Kritikerstimmen nicht nur in Deutschland selbst, sondern dank ihrer

Beliebtheit im Deutschunterricht auch im Ausland geblieben ist. Aber ihren durchschlagenden Erfolg verdankt sie – das wollen wir jetzt ausführen – dem Umstand, daß die Leser von 1879 die aufregenden politischen Ereignisse des Vorjahres dahinter verspürten. Trotz einiger Ansätze ist dieser Hintergrund bis heute nicht ausreichend gewürdigt worden.²¹ Statt dessen wurde betont, wie sorgfältig Fontane die Stadt Tangermünde am Anfang des 17. Jahrhunderts dargestellt hat und daß die Handlung auf unwesentlich geänderten historischen Tatsachen basiert. Man betonte auch den Fontaneschen Hang zu poetischer Kleinmalerei, diesmal in einem nachempfundenen Alte-Chronik-Stil.

Die für ihn ungewöhnlich gewalttätige Entwicklung der Handlung vom bedrohten Kindheitsidyll zur höllischen Brandstiftung ist geradezu opernreif: wäre das nicht ein Stoff gewesen für, sagen wir, Anton Bruckner? Daß die Novelle den Geschmack der Zeit auf den Kopf traf, hat ihr Peter Demetz ausdrücklich zum Vorwurf gemacht, aber das war auch bestimmt der Grund, weshalb Paul Heyse sie in seine Novellensammlung aufnahm und somit den Dauererfolg garantierte. Das sind faszinierende künstlerische Aspekte, und doch hatten sie keinen Anteil an der ursprünglichen Entscheidung, die Novelle überhaupt zu schreiben oder an den mit ihr verbundenen Absichten. Letztere verraten dieselben Zeugnisse, die Fontanes persönlichen Untertext belegen, wie vor allem der bereits zitierte Brief an Ludwig vom 2. Mai 1878:

Ich schrieb in meiner Kritik: „wer den K. Moor spielen wolle, müsse noch an ihn glauben.“ Aus ihrem Briefe erseh ich, daß Sie dies thun, aber zugleich auch daß Sie zu sehr und zu tief an ihn glauben. Und das ist, meines Erachtens, wieder ein Fehler, ja, sogar ein gefährlicher. Denn es steigert das Element, mit dem wir uns 1878 nicht mehr versöhnen können.²²

Wer auf deutsch die Wörter „Fehler“ und „Element“ und die Jahreszahl so verwendet, der meint das Gesagte erfahrungsgemäß politisch und aktuell. So bezieht man unter vier Augen Stellung. Da er aber auch behauptet hat, „genau so wie Karl Moor“ zu empfinden, sollten wir neben seinem sentimental persönlichen Mitempfinden auch sein zeitgenössisch-politisches zu ermitteln versuchen, das ebenfalls auf die Novelle eingewirkt hat. Es klingt, als ob er mit *Grete Minde* den ewig jungen, rebellischen und Gerechtigkeit fordernden Impuls, den Karl Moor verkörpert, den Gegebenheiten und Bedürfnissen seiner Gegenwart anpassen wollte. Wenn man sieht, was sich ab Mai 1878 auf der politischen Bühne abspielte, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als hätten auch diese Ereignisse Fontane in seinem Entschluß bestätigt, ja, als hätte die Zeitgeschichte selbst seinen Psychographen geführt.

Keine Woche war nach seiner Entscheidung vergangen, als am 11. Mai der verstörte Schustergeselle Hoedel ein Attentat auf den Kaiser verübte. Und schon am 2. Juni folgte das beinahe erfolgreiche des Dr. Karl Nobiling. Obwohl beiden Attentätern keine Verbindung zur Sozialdemokratie nachzuweisen war, nutzte Reichskanzler Bismarck die Welle der Empörung schamlos aus, um seinen Wechsel von der liberalen zur konservativen Koalition zu begründen und in den Augustwahlen zu besiegeln.

Weil diese Ereignisse noch 1879 allen frisch in Erinnerung waren, und wenn wir davon ausgehen, daß etwas vom Geiste Karl Moors an *Grete Minde* haften blieb, dann können wir relativ leicht ihre Wirkung auf das zeitgenössische Publikum nachempfinden. Sie ließ genau die Saiten anklingen, die bei den Attentaten und dem Wahlkampf so laut getönt hatten. Und dennoch lehrt die Verstiegtheit der Heldin und ihre selbstzerstörerische Wahnsinnstat die Notwendigkeit einer Versöhnung nach allen Richtungen. Zwar steigert die Novelle jenes Element, mit dem man sich 1878 angeblich nicht mehr versöhnen konnte, aber sie begründet es auf eine Weise, die ihm jede Nachahmung verbietet, während sie ihm, wenigstens im Tode, Gerechtigkeit widerfahren läßt.

Diese differenzierte Haltung gegenüber angeblichen Staatsfeinden zeigen auch die Briefe gleich nach dem Nobiling-Attentat:

*Alle diese Leute sind uns vollkommen ebenbürtig und deshalb ist ihnen weder der Beweis zu führen, „daß es mit ihnen nichts sei“, noch ist ihnen mit der Waffe in der Hand beizukommen. Sie vertreten nicht blos Unordnung und Aufstand, sie vertreten I d e e n, die zum Theil ihre Berechtigung haben und die man nicht todtschlagen oder durch Einkerkung aus der Welt schaffen kann. Man muß sie geistig bekämpfen, und das ist, wie die Dinge liegen, sehr, sehr schwer.*²³

Natürlich fallen solche Briefäußerungen nicht so aus, wie wir sie gerne hätten, aber es ist offenbar, daß der bisherige Bismarck-Anhänger Fontane nicht gewillt ist, in den demagogischen Chor einzustimmen. Am gleichen Tag schreibt er seiner Tochter Martha, die ja nicht beruhigt werden muß, weil sie die Skepsis des Vaters teilt:

*Ueber Dr. Nobiling verbreit ich mich nicht; die Zeitungen bringen alles was sie wissen und nicht wissen. Von letztem am meisten. So die rührende Geschichte von der Confrontation von Mutter und Sohn, die, schlecht gerechnet, eine Million Thränen hervorgerufen hat, denn Rührseligkeit und Thränendrüse sind auch der entarteten Menschheit treugeblieben. Ich traute übrigens der Geschichte gleich nicht. Es sind ja doch alles gebildete Menschen, und da fand ich den Anfang des Dialogs: „Karl, hast Du Geld genommen?“ etwas unterm Stand. Die Frage, so conspicuously [= auffällig – Verf.] in den Vordergrund gestellt, kann nur von einem Reporter herrühren, der keins hat.*²⁴

Durch Fontanes Augen betrachten wir die politische Aufregung in der Hauptstadt ähnlich wie seine Reaktion auf *Die Räuber*, als lebendiges „Theater“.

Ist nicht auch die Tatsache, daß er gerade diesen reißerischen – erfundenen, denn Nobiling hat sich selbst angeschossen und ist nie wieder zu Bewußtsein gekommen – Zeitungsbericht weitergibt, ein Zeichen für sein Bemühen, mit der neuen Novelle die Karl-Moor-Wahrheit in seine Gegenwart zu transponieren? Denn hier fällt wieder ein Detail ins Auge, nämlich, daß der Attentäter „Karl“ hieß. So wäre Fontanes Sarkasmus doch nicht so unangemessen, wie es zunächst scheint. Und wenn wir bei Nobiling an Karl Moor denken, sollte sich uns da nicht die Frage aufdrängen, wer hier wohl die Rolle vom intriganten Bru-

der Franz spielt? Wer erzählt in diesem „Boulevard“-Stück dem Vaterland Lügen und Halbwahrheiten zum eigenen Vorteil? Wer außer Otto von Bismarck? Solche psychologisierenden Überlegungen lassen es fruchtbar erscheinen, *Grete Minde* nach Spuren der politischen Auseinandersetzung zu untersuchen, also trotz all ihres vordergründigen Historismus als aktuelle politische Allegorie zu interpretieren. Die eindeutigste Bestätigung für beabsichtigte politische Relevanz bietet die Entstehungszeit der ersten Fassung. Am 11. August schreibt er, „*Meine Novelle hab' ich angefangen und sehe wenigstens, daß es geht.*“²⁵ Am 10. September schreibt er, „*Seit gestern Abend aber hat nun ‚Grete Minde‘, meine neue Heldin, Ruhe, ruht, selber Asche, unter der Asche der von ihr aus Haß und Liebe zerstörten Stadt.*“²⁶ Ungefähr in der Mitte dieser 30 Tage, am 29. August hatten die Reichstagswahlen stattgefunden. *Grete Minde* ist also nachweislich in der „heißen Phase“ und in den „Nachwehen“ einer der aufregendsten Wahlkämpfe, die das Kaiserreich je erlebt hat, entstanden. Obwohl Fontane sich öfters über Wahlausgänge desinteressiert geäußert hat, war er sich der Wichtigkeit dieses Ausgangs wohl bewußt und schrieb seiner Frau, „*am 29. (Wahltag) muß man ohnehin hier sein. Diesmal gilt es.*“²⁷ Es wäre auch natürlich schön zu wissen, wie er gestimmt hat, aber die Novelle verrät uns eigentlich noch Wichtigeres.

Betrachten wir zuerst Fontanes Verhältnis zu den aktuellen Entwicklungen. Nach dem Scheitern der 48er Revolution verlief seine persönliche Versöhnung mit der Gesellschaft anfangs schmerzhaft, später vorteilhaft. Der Patriot nahm gern die Gelegenheit zur Mitarbeit an, während der innerlich um sein verspieltes Erbe Kämpfende erst nach Jahren die angenehmen Seiten des Konservatismus kennen und schätzen lernte, erst „auf der Wanderung“ sozusagen. Und als er 1864 berufen wurde, über den Krieg gegen Dänemark zu schreiben und somit ins Bismarcksche Lager hinüberzuwechseln, das bald auch das nationalliberale Lager wurde, da wuchs sein Ehrgeiz mit der Aufgabe, denn das war ja nun wirklich nach seinem Geschmack. Also war er seit vierzehn Jahren dem Bismarckschen Kurs zwar nicht unkritisch, jedoch als engagierter Bundesgenosse gefolgt; von der erzkonservativen Kreuzzeitung war er 1870 zu der liberalen Vossischen Zeitung übergewechselt; in *Vor dem Sturm* hatte er dem Nationalliberalismus ein Epos, ja einen Mythos wie auf den Leib zugeschnitten. Allerdings ließ der Kanzler seit Jahren seine liberale Hausmacht immer wieder im Regen stehen, wann immer er einen Sinneswandel erfuhr. Aber jetzt wollte er sogar die Pferde wechseln und verbreitete zu diesem Zwecke die hinterhältigsten Lügen über seine auserkorenen Gegner, die Sozialisten.

Eigentlich kamen Bismarck, so zynisch es klingt, die beiden Attentate sehr zupafß. Auf die Binsenweisheit, daß in jedem sich seiner Lage bewußten Unterdrückten und Verzweifelten ein potentieller Attentäter steckt, hat Bismarck zur Durchsetzung der Sozialistengesetze und zur Erklärung seines Entschlusses, die Konservativen zu seiner Hausmacht zu machen, gesetzt. In der allgemeinen Aufregung siegte also das Vorurteil klar vor den Fakten. Da bemerkte kaum jemand, daß ein geschätzter Mitarbeiter die scharfe Rechtskurve nicht mitkriegte, vielleicht nicht kriegem konnte oder wollte.

Betrachtet man Fontanes Entwicklung und die beiden Stränge seiner Identifikation mit seinem Stoff, so scheint *Grete Minde* nicht nur als Liebesgeschichte die Antigeschichte seiner Versöhnung mit der Gesellschaft, sondern als Milieuschilderung auch seine aktuellen politischen Sorgen zu verstecken. Lauert in ihrem Rachedurst vielleicht ein bißchen Fontanesche Rage über die politische Entwicklung?

Wie könnten also politisch-allegorische Lesarten der Novelle aussehen? Sicher sind Handlung und Figuren nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, sondern bieten mehrere Möglichkeiten der Zuordnung an, denn Fontanes Versteckspiel zielt auf Mehrdeutigkeit ab.

Wenn wir es mit den Figuren und ihren Taten versuchen, so könnte der meineidige Halbbruder Gerdt – der Bismarckianer Innstetten heißt Geert – leicht den Part des Kanzlers einnehmen, wobei die enterbte Grete die Rolle der abservierten Liberalen bekäme. Doch eine solche Lesart muß wegen Gretes Diskriminierung auf Grund ihrer katholischen Herkunft widersprüchlich wirken, weil ausgerechnet die Liberalen den sogenannten Kulturkampf²⁸ gegen die politische Macht der katholischen Kirche vorangetrieben hatten. Zur Ernsthaftigkeit dieses Motivs sei angemerkt, daß die Novellenhandlung in der Zeit kurz vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges stattfindet.

Wenn wir aber nicht die Liberalen allgemein, sondern den Liberalen Fontane dahinter begreifen, dann wird dank seiner besonderen Persönlichkeit, Einstellungen und Herkunft aus dem Widerspruch wieder eine Logik. Zwar stammte er von hugenottischen Emigranten ab, doch die Herkunft war ihm ins Gesicht geschrieben. Und an der Politik der siebziger Jahre ging Fontane nichts so sehr gegen den Strich wie der antikatholische Kulturkampf. Seine Kritik am Freund Lepel zeigt, daß er den Antikatholizismus für den Widerspruch der Liberalen hielt. Und Gretes Vereinsamung hängt auch zu sehr mit ihrer Herkunft und ihrem Aussehen zusammen, als daß Kulturkampf und Franzosenhaß bei einer politischen Lesart unterschätzt werden dürfen.

Gretes verstorbene Mutter war nicht nur katholisch, sondern über ihre Heimatstadt, das von den Spaniern besetzte Brügge, eigentliche spanischer Herkunft; kurz, sie war Besatzungskind, und jeder Deutsche weiß, was das für sie bedeutet. Bedauerlicherweise sehen die Kommentatoren in Fontanes Hinweis auf die Hinrichtung des belgischen Helden Egmont nur einen Irrtum, weil diese nicht in Brügge, wie es in der Novelle heißt, sondern in Brüssel stattfand, doch das ändert nichts an der Aussage. Grete ist die Saat von den Schergen der Inquisition, die gerade bei den hauptsächlich protestantisch-liberalen Kulturkämpfern das Blut zum Sieden brachte. Solche Vorurteile, die zwar auf liberale Grundsätze zurückgingen, schlugen leicht in Selbst- und Ungerechtigkeit um und wurden in der Diskriminierung Gretes thematisiert.

Lesen wir aber die Handlung als Fontanes Auseinandersetzung mit den Folgen des Kulturkampfes, liest man die Diskriminierung Gretes als Chiffre für die Diskriminierung der Katholiken, so muß sich auch die Frage aufdrängen, wie ihr Wahn und ihre Rache, die Brandstiftung, einzuordnen sind. Könnte man ihren Racheakt nicht parallel dazu lesen, wie mancher katholische Politiker auf

die diskriminierende Politik reagiert hat? Es ist zwar nicht allgemein bekannt, aber anstatt sich frontal gegen den sich in dieser Politik äußernden Druck zur Wehr zu setzen – man war ja an die parlamentarische Demokratie nicht gewöhnt und sollte es auch nicht werden –, machten findige Agitatoren eine antisemitische Gegenkampagne daraus, denn im Vorstand der liberalen Regierungsparteien saßen überproportional viele Juden oder Protestanten jüdischer Herkunft.²⁹ Diese Taktik, die auf mittelalterliche Weise den Anschein der Loyalität gegenüber dem Kaiser wahrte, war so erfolgreich, daß um 1878 der Funke auf norddeutsche protestantische Agitatoren übersprang, die sie ihrerseits nicht nur auf die Liberalen, sondern auch auf die ähnlich angreifbaren Sozialisten anwandten.³⁰ Die Langzeitfolgen jener Entwicklung sind hinlänglich bekannt.

Natürlich bleibt die Frage offen, ob zeitgenössische Leser – es müssen lange nicht alle sein – eine solche politische Allegorie hinter der Novelle gesehen oder geahnt haben. Obwohl eine solche Lesart nirgends Verbreitung gefunden hat, ist die Frage berechtigt, ob die verkleidete bleibende Relevanz der Novelle nicht auch der Hauptgrund für ihren dauernden Erfolg gewesen ist.

Der Verfasser bekennt, schon bei der erstmaligen Lektüre von *Grete Minde* vor vielen Jahren und ohne große historische Kenntnisse das Gefühl gehabt zu haben, dieses Werk setze sich weniger mit der Vergangenheit als mit Dauerproblemen der deutschen Gesellschaft auseinander. Inwiefern die oben angebotenen allegorischen Lesarten allen Andeutungen des Textes tatsächlich gerecht werden, wird noch zu prüfen sein. Auf jeden Fall müßte jetzt feststehen, daß es Fontanes Sorgen um die politische Entwicklung waren, die die Durchführung eines anfänglich persönlichen Anliegens ermöglichten. Denn die zeitgleiche historische Betrachtung weist nicht nur eine thematische Relevanz, sondern auch eine emotionelle, ja extremistische Intensität auf, die ohne weiteres die Thematik und extreme Handlung der Novelle zu tragen vermögen.

5. Kritische Konsequenzen

Die literarisch-künstlerische Komponente bei der Entstehung von *Grete Minde* behandeln wir zuletzt. Was ist damals passiert, daß diese Novelle eine so auffällige und bleibende Wende in Fontanes Erzählstil eingeleitet hat, daß er nach wenigen Jahren gestehen mußte, er könne sich kaum noch an seinen Roman erinnern?³¹ Mit *Vor dem Sturm* war es Fontanes verkündeter Ehrgeiz gewesen, der preussische Walter Scott zu werden. Das fing an bei einem zeitlichen Abstand zum Thema von sechzig Jahren und schlug sich auf jeder Seite in einem ausladenden, kommentarreichen Erzählfluß nieder, der mit der typisch Scottschen Wendung „unser Held“ markiert wurde. (M. E. könnte man vom ersten Roman als Fontanes Doktorarbeit sprechen.)

In *Grete Minde* bleibt kaum eine Spur davon übrig. Erstens ist es ein Büchlein, das nirgends vom Thema abschweift, sondern stramm bei der Novellenform bleibt – auch wenn Experten ein Zuviel an Psychologie bemäkeln – und zum Verschlingen einlädt. Zweitens ist der Stoff schon 250 Jahre alt, während seine

Behandlung die Gegenwart suggeriert. Und drittens bietet es der Gegenwart keinen aufbauenden Mythos, sondern ein grimmiges allegorisches Spiegelbild mit oppositioneller Tendenz an. Doch das beschreibt das Werk nur; die Gründe für die Unterschiede erklärt es nicht.

Vielmehr fragt es sich, wie Fontane dazu kam – wo er doch offenbar provozieren wollte – auf die Kommentare zu verzichten, und statt dessen eine weitgehend auf Grete eingeschränkte Erzählperspektive einzunehmen. Er läßt die Charaktere alle ihre beschränkten Kommentare scheinbar unwidersprochen abgeben; höchstens indirekt teilt er dem Leser mit, wie er selber denkt.

Obwohl Fontane diese Wende kaum begründet hat, liegt es nahe, diese Unterschiede als Folge der laufenden Diskussion über *Vor dem Sturm* zu betrachten. Von solchen Zeugnissen, wie die oft zitierte Nachschrift vom 14. Januar 1879 an den Romanverleger Hertz, könnte man den Eindruck gewinnen, er sei zu keinen Zugeständnissen an seine Kritiker bereit.

Die Besprechung des Romans in „Mehr Licht“ (durch Eugen Zabel – Verf.) hab ich erst heute, durch Ihre Zeilen darauf aufmerksam gemacht, gelesen. Es ist „toll genug“. Nur die Stelle, daß der Erzähler nicht mitsprechen darf, weil es gegen das „epische Stilgesetz“ sei, erscheint mir als reine Quackelei. Gerade die besten, berühmtesten, entzückendsten Erzähler, besonders unter den Engländern, haben es immer gethan. Dies beständige Vorspringen des Puppenspielers in Person, hat für mich einen außerordentlichen Reiz und ist recht eigentlich das, was jene Ruhe und Behaglichkeit schafft, die sich beim Epischen einstellen soll. Die jetzt modische „dramatische“ Behandlung der Dinge hat zum Sensationellen geführt.³²

So klar, so überzeugend wie Fontane dies sagt: Tatsache ist, er wird jetzt nur noch die „dramatische Behandlung“ praktizieren bis zum Schluß und zwar konsequenter als jeder andere Zeitgenosse. Wie ist denn diese Nachschrift mit der dreißig Tage später abgelieferten Novelle in Einklang zu bringen? Im Briefkorpus verkündet er sogar, sie werde in drei Tagen fertig sein. Diese Fragen können wir nicht befriedigend beantworten, weil die Handschrift beinahe vollends verschollen ist, aber es ist, als ob diese Rechtfertigung die Grabinschrift über seinem bisherigen Schaffen wäre, als ob er über diesen kritischen Punkt sein Erzählgenie entdeckt hätte. Nicht als ob er mit fliegenden Fahnen die künstlerische Position gewechselt hätte, denn er ärgert sich ein halbes Jahr später darüber, daß die „Sensation“ der Novelle mehr zum Erfolg verholfen hat als seine Kunst.

Was die Unterschätzung der für die Fertigstellung der Novelle benötigten Zeit angeht, so kommen solche Bemerkungen in den Briefen Fontanes häufig vor. Vielfach sind solche Mitteilungen als Hinhaltenaktik zu bewerten, die er als Produzent brauchte, um über eine starke Auftragslage verfügen zu können. Aber diese Briefstelle ist so entschieden formuliert, daß man glauben könnte, die Urfassung der Novelle sei noch weitgehend im gleichen Erzählstil verfaßt gewesen wie *Vor dem Sturm*. Läßt sich dieser Eindruck bestätigen, daß er

sich deswegen verschätzt hat, weil er demnächst eine radikale Umarbeitung nach jenem „epischen Stilgesetz“ vornehmen wird, das er zuerst als „reine Quackelei“ abgetan hatte? Oder redet er seinem Verleger nach dem Mund, während seine Praxis bereits anders aussieht? Um seine Kehrtwendung besser begreifen zu können, ist es nicht unwichtig, daß diese Kritik aus der Feder eines Rezensenten kommt, den er sonst schätzt, dem er auch schon einmal recht freundlich begegnet ist. Eigentlich reagiert er auf Zabels Belehrungen wie die Theaterleute, die aus seinen Initialen „Theater fremdling“ herauslesen. Also was oder wer hat ihn bekehrt? War es der Tenor aller Rezensionen zusammen? War es vielleicht Emilie, die „immer dem Gegner sekundierte“?

Zwei Wochen später schreibt er an Rodenberg, Redakteur der Deutschen Rundschau, wo er gern veröffentlichen möchte:

Sie lösen die Gentleman-Aufgabe, w o h l t u e n d zu loben und zu tadeln (jenes ebenso schwer wie dieses) [...] „Wir vermessen nicht den äußeren Zusammenhang, wohl aber fehlt zuweilen der organische, der künstlerische“ – durch diese wenigen Worte haben Sie mich in meinem bisherigen Widerstande besiegt. Denn im Vertrauen gesagt, ich nahm bis dahin das „Schwach in der Komposition“ für eine bloße Schablonenbemerkung; selbst Heyse, auf den ich begreiflicherweise viel gebe, hatte mich nicht bekehren können. I h n e n ist es geglückt. [...]: eine bessere, wahrere Zeit bricht auch in literarischen Dingen an. Viel werd ich davon nicht mehr sehn; aber es ist schon ein Vorzug, in dem Glauben an sie sein Tagewerk beschließen zu können.³³

Nun muß man von den Briefen an Rodenberg wegen der beabsichtigten Werbewirkung ein paar Striche abziehen, aber Fontane steht hier wirklich noch unter einem Gutzkow-Schock und ist daher geneigt, sich von seinen Kritikern belehren zu lassen.

Rodenberg hat aber auch gerade einen Nachruf auf Gutzkow in der Rundschau veröffentlicht und wird am 22. Februar im Schriftstellerverein die Nachrede halten. Unversehens finden wir uns wieder am Ausgangspunkt, wo Fontane bei Gutzkows Totenfeier dem Impuls nachgab, Schauspieler Ludwig an alte Diskussionen zu erinnern. Zu den bedeutendsten Kritikern hatte Karl Gutzkow gehört; allein die Vorahnung von dessen Kritik hatte Fontane kurze Zeit davor noch ängstigen können, wie eine Stelle an Hertz vom 6. Dezember 1878 verrät:

Das „G.“ der Augsburgerin kann nur Gutzkow sein, mein geschwornener Feind. Und ich kann es ihm nicht verdenken, denn ich habe ihn schwer gekränkt. Er wird sich revanchieren. [...] So bin ich denn auf Abschlachten gefaßt. Ist es s e h r schlimm, so les' ich es jetzt, wo ich inmitten einer Novelle stecke, und zwar an der wichtigsten Stelle, lieber n i c h t.³⁴

Schon als er Ende April 78 die Aufführung von Schillers *Räuber* verriß, hatte er sich dabei auf Gutzkows Kritik am Klassikerkult berufen.

*Schiller ist sakrosankt. Gutzkow hat ganz recht, wenn er gegen diese schöne Kritiklosigkeit, die sich hundert hohe Namen gibt und im Grunde nichts ist als Nachplapperei, Feigheit und Ungerechtigkeit, protestiert.*³⁵

Sollte das ein Versuch gewesen sein, den Gefürchteten gnädig zu stimmen? Jedenfalls beweist jene ängstliche Reaktion, wieviel Gewicht er Gutzkows Meinung beimaf, und wie stark die bereits erschienenen ihn enttäuscht hatten. Demgegenüber ist es Nebensache, daß es doch kein „G.“ war, sondern das „Q“ seines Bekannten Otto Roquette – und auch kein Verrif.

Von einem „heiteren Darüberstehen“ ist hier nichts zu spüren. Er fürchtet sich vor den Rezensionen, die jetzt alle paar Tage erscheinen, vor ihrem Inhalt und wohl auch vor ihren Auswirkungen auf den Verkauf seines Romans. Warum er sich ausgerechnet vor der Reaktion Gutzkows besonders zu ängstigen scheint, mag damit zusammenhängen, daß er zu den anderen relativ freundliche Beziehungen pflegt. Ob Gutzkow *Vor dem Sturm* überhaupt gelesen hat, ist unbekannt; von ihm kommt auch keine Rezension mehr, sondern eine Nachricht, bei der es Fontane „ganz graulich“ (an Hertz, 17. 12. 1878) wird.

*Halbblind und von Wahnvorstellungen gehetzt, tötet sich Gutzkow zuletzt durch Gift und Feuer; in der Nacht vom 15. auf den 16. Dezember 1878 nahm der Siebenundsechzigjährige eine starke Dosis Chloral, stieß die Nachtlampe um und verbrannte, bei betäubtem Bewußtsein, im Bett.*³⁶

Statt einer Rezension bekommt Fontane etwas zu hören, das ihm, dem in solchen Situationen ziemlich Abergläubischen, wie die Vorwegnahme des Novellenschlusses wirken . . . könnte. Dieser Tod hat ihn tief erschüttert; aber wir bekommen nur sehr indirekte Hinweise, ob und wie seine Arbeit dadurch beeinflusst wurde. Weiter schreibt er Hertz am 17. 12.,

*Er war ein brillanter Journalist, der sich das Dichten angewöhnt hatte und es ähnlich betrieb wie Correspondenzen und Tages-Artikel schreiben; das hält aber die Dichtung nicht aus. Die bedarf mehr Pflege und Liebe. Auerbach sagte mir mal: „die ganze Gutzkowsche Produktion drehe sich um Gutzkow selbst“ – ich glaube, dies ist richtig, und damit ist ihr Todesurteil ausgesprochen.*³⁷

Eben diesen Kampf hat Fontane wieder einmal hinter sich, den Kampf mit dem eigenen Ego – aber die Charakterisierung von Gutzkow macht diese Stelle zum ungewollten Bekenntnis. Zwar ist diese Nachschrift wahrscheinlich ohne viel Nachdenken entstanden, aber gerade das macht ihren psychologischen Wert aus, denn auch der Journalist Fontane ist dabei, „sich das (Roman-)dichten anzugewöhnen“. Somit schreibt Fontane hier über sich selber, hat seine Ängste in den gefürchteten Kritiker hineinprojiziert. Wir können nicht bestimmen, zu welchem Grade diese Nachricht auf die Endfassung von *Grete Minde* eingewirkt hat, obwohl sich in zwei Monaten einiges ändern läßt. Vielleicht wirkte sie nur wie die Attentate, d. h., als unverhoffte Bestätigung, den rechten Stoff zur rechten Zeit angepackt zu haben. Aber sein Verhalten bei der Todesfeier zeigt, daß er seinen Zeitgenossen durchaus zutraute – oder zumutete? –, hinter der

sich im Kirchturm verbarrikadierenden Brandstifterin den betäubten Selbstmörder Gutzkow zu sehen. Da er auch wußte, wie ernst Ludwig solche Auseinandersetzung nahm (und wohl seine Korrespondenz für den Nachlaß aufbewahrte), hat Fontane nicht nur ihm, sondern auch uns zugeflüstert, daß seine *Grete Minde* in kritischem Andenken an Schillers Erstlingsdrama und Gutzkows Ausgang entstanden ist.

Somit ist zwar unsere Ausgangsfrage, jedoch die formkünstlerische noch nicht ausreichend beantwortet. Betrachtet man die Zeugnisse samt der Aufregungen über Gutzkow – zuerst die Frage, wie seine Rezension ausfallen wird, dann die aufwühlende Nachricht über dessen Tod –, so sieht man kein Anzeichen eines Nachgebens in formkünstlerischen Fragen bei einer äußerst gereizten Erwartungshaltung. – Diese empfindliche Unnachgiebigkeit ergibt sich vermutlich aus der Zwangslage, gleichzeitig das aktuelle Produkt verteidigen zu müssen, während seine Lösungen bereits überwunden werden, um eine bessere zukünftige Rezeption zu sichern. Daß die Anerkennung für diese gelungene Leistung länger auf sich warten ließ als die geschäftliche Anerkennung, mußte die Erfolgsmeldungen so unmutig ausfallen lassen. Die Rezensionen zu *Grete Minde* fielen dann tatsächlich viel wärmer aus als die zu *Vor dem Sturm*.³⁸ Trotzdem zeigt unsere literaturpsychologische Analyse³⁹ im Vergleich zu beinahe allen bisher erschienenen Interpretationen, daß Fontanes neuartige künstlerische Behandlung nicht nur den Weg zurück zu seiner Biographie, sondern auch das rechte Verständnis für seine Leistung und seinen Erfolg eher erschwert als erleichtert hat. Dafür mußte die Novelle manch unverdiente Schelte hinnehmen. Der Einwand unschlüssiger Psychologie hat m. E. keine Begründung in der Charakterdarstellung, sondern eher in der Identifikation des Lesers mit der Heldin, da er in seinen Sympathien völlig auseinandergerissen wird. Selbst wer klammheimlich mitbrandstiften möchte, wird bei der Vorstellung abgeschreckt, auch die Kinder sollen mitsterben. Wir sahen, wie Kindheitsidylle und eigentliche Handlung schon in Fontanes begleitenden Opus-Phantasien auseinanderklaffen: einerseits Jünglingsträume, andererseits aktuelle Betroffenheit. Aber möglicherweise ist es diese Schocktherapie, die das Buch unter Durchschnittslesern so beliebt, dagegen unter Bildungsbeamten so suspekt gemacht hat.

Auf einen Nenner ist die Novelle, wenn man die autorenpsychologischen Hintergründe kennt, erst recht nicht zu bringen. Allerdings müßte der Vorwurf des Historismus als oberflächliche Lesart erledigt sein. Zeitgeschmack und Gehalt können seltsame Ehen eingehen. Betrachten wir bei Kenntnis der Zusammenhänge *Grete Minde* vielmehr als eine Vorahnung von *Effi Briest* und als fulminante dichterische Erklärung, in die loyale Opposition gegangen zu sein.

Fußnoten

- 1 HB III, 12 (= Sämtliche Werke Abt. IV, Briefe – Hrsg. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger – München: Hanser Verlag, seit 1976).
- 2 *Uriel Acosta* wurde durch Fontane rezensiert am 3. 9. 1872 (ohne Bewertung des Stückes), 30. 1. 1879 (kritische Auseinandersetzung), 14. 2. 1879, 20. 5. 1879, 1. 3. 1886.

- 3 HB II, 430.
- 4 HB II, 431 f.
- 5 HB II, 567.
- 6 Vgl. an Grosser, 6. 3. 1879.
- 7 Vgl. an Grosser, 28. 3. 1879.
- 8 Am 10. 1. 1871.
- 9 HB II, 572.
- 10 Tagebuch, Fontane-Archiv Potsdam
- 11 DüiD II, 250 (= Dichter über ihre Dichtung / Theodor Fontane – Hrsg. Richard Brinkmann und Waltraud Wiethölter. – München: Heimeran, 1973. (6. 5. 79)
- 12 Wahrhaft atemberaubend ist die Übereinstimmung in der Ablehnung von *Grete Minde* durch solch gegensätzliche Autoren wie Peter Demetz und Hans-Heinrich Reuter, wobei jener wenigstens die Motivik gelten ließ. Die bedeutendsten Ausnahmen sind Otto Pniowers Quellenstudie in Dichtungen und Dichter – Berlin, 1912 – und Eckart Pastors „Das Hänflingsnest: zu Th. Fs. „Grete Minde““ – Revue des Langues Vivantes – 44 (1978) – S. 99–110 – die bezeichnenderweise in Belgien erschienen ist. Pastor analysiert nicht nur konsequent die Motivik, sondern geht auf Gretes herkunftsbezogene Diskriminierung ein, was wohl als Tabuverletzung gilt.
- 13 Vgl. Verf. – „Psychographie und Korrektur, usw.“ – Fontane-Blätter, H. 43 (1987/1) – S. 516–526. Trotz des Nachweises, daß Fontane mit dem bekannten spiritistischen Schreibgerät ein Gleichnis für sein Dichtererlebnis meinte, wird dieser Begriff weiterhin von manchen Autoren ganz anders auf Fontane angewendet. Die beliebteste Variante, die Psychographie, ist aber ein ästhetischer, während Fontanes Gleichnis ein psychologischer Begriff ist.
- 14 Vgl. Erläuterungen und Dokumente – Hrsg. Frederick Betz – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986 – S. 54 f. („ein Seitenstück zu *Michael Kohlhaas*“) und 58 („Der Stoff von *Grete Minde* ist das *Kohlhaas*motiv“). Auch Joachim Biener – „Zur Diskussion“ (in Anschluß an Globig, s. u.) – Fontane-Blätter, H. 33 (1982/1) – S. 80–82 – spricht von „*Kohlhaas-Rezeption*“, ohne sich eigentlich darauf festzulegen.
- 15 Dieser von Peter von Matt gemünzte Begriff bezeichnet m. E. nichts anderes als das, was dem Dichter bei der Arbeit vorgeschwebt hat. Somit kann man diesem Etwas einen Namen geben, von dem jeder bisher ausging, ohne es aber beim Namen nennen zu können.
- 16 NFA XXII/1, 677 (= Sämtliche Werke – Hrsg. Kurt Schreinert und Edgar Gross – München; Nymphenburger Verlagshandlung, 1964).
- 17 Vgl. Verf. – „Der Ibykuskomplex. Fontanes Verhältnis zum Vater“ – Fontane-Blätter, H. 50 (1990) – S. 120–136.
- 18 Vgl. HB II, 615 f. (an Emilie Fontane, 15. 8. 1878):
Nach Metes Aufbruch hab' ich vor, noch 14 Tage mit Dir nach Heringsdorf oder Swinemünde zu gehn; ich bedarf noch solcher Erfrischung, denn dieser August hat von dem wundervollen Juli wieder Abzüge gemacht. Voller

Dankbarkeit erinnere ich mich noch der schönen Wernigeroder Tage, die fast ohne Störung vergingen und ein rechter Lichtblick waren. Ich sehne mich noch nach einem Dessert dieses, um Falks und der Wahl willen unterbrochenen Gastmahles, und glaube, Heringsdorf ist der rechte Platz.*

Wir möchten gerne wissen, was in der Fußnote zu Heringsdorf gesagt wird, denn es gilt natürlich, alle Beweise aufzuführen, die belegen können, daß Erinnerungen an die Zeit mit Minna dort Fontanes Grete-Phantasien inspierten, aber leider geht es nicht. Jemand hat fein säuberlich und wohl in voller Absicht die untere Hälfte der Briefseite abgerissen. Anscheinend sollte die Nachwelt nicht mehr erfahren, was Fontane zu diesem Reiseziel weiter zu sagen hatte. Angesichts des Umstandes, daß der wohl bedeutendste Brief über Minnas Erinnerung (an Martha Fontane vom 28. 8. 1889) nachweislich entstellend ediert wurde, läßt es sich kaum von der Hand weisen, daß dieselbe Logik auch hier das Anlegen des Lineals diktiert hat.

19 HB II, 619.

20 Vgl. an Clara Stockhausen vom 20. 8. 1878.

21 Klaus Globig – „Th. Fs. *Grete Minde*: Psychologische Studie, Ausdruck des Historismus oder soziopolitischer Appell?“ Fontane-Blätter, H. 32 (1981) – S. 706–713 – setzte bei den Ereignissen des Jahres 1878 an, führte sein neues Konzept aber nicht konsequent durch, sondern blieb an einseitigen soziologischen Gemeinplätzen und – man höre und staune – Bismarcks verlogenen Mißbrauch der Attentate hängen, d. h., er glaubt noch an die Lüge von Nobiling dem Sozialisten.

Erwidert wurde Globigs Versuch von Biener (s. Fn. 14) und im Heft 33 von Volker Giel (S. 68–73), der den abgehobenen Soziologismus nur verschärfte, und Hans Ester (S. 73–78), der zwar das einseitige Entweder-Oder widerlegte, jedoch auf die Zeitgeschichte nicht einging, sondern an Globigs Hermeneutik herumkorrigierte.

22 HB II, 567.

23 HB II, 581 f.

24 HB II, 582.

25 DüiD II, 246 (11. 8. 1878).

26 HB II, 619.

27 HB II, 602.

28 Die erste ernstzunehmende Arbeit über die Relevanz des Kulturkampfes für Fontanes Prosadichtung veröffentlichte Gudrun Loster-Schneider – Der Erzähler Fontane. Seine politischen Positionen in den Jahren 1864–1898 und ihre ästhetische Vermittlung – Tübingen; G. Narr, 1986, bes. S. 216–231.

29 S. Hermann Greive – Geschichte des modernen Antisemitismus – Darmstadt; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983 – 224 Seiten – bes. „Kulturkampf und Börsenkrach“ (S. 50–57) sowie „Die politische Wende der ausgehenden siebziger Jahre“ (S. 58–72).

30 Vgl. Verf. – „*Der Stechlin*: eine Quellenanalyse“ – Interpretationen. Fs. Novellen und Romane – Hrsg. Christian Grawe – Stuttgart; Philipp Reclam jun., 1991 – S. 243–274, denn Fontanes Versuch, mit seinem letzten Roman

das Problem Antisemitismus in den Griff zu bekommen, illustriert noch viel besser, wie sehr und wie folgenschwer die Behandlung dieses Themas in deutschen Kulturkreisen tabuisiert worden ist.

- 31 S. an Emilie Fontane, 16. 6. 1883.
- 32 HB III, 7 f.
- 33 HB III, 9 f.
- 34 HB II, 638.
- 35 NFA XXII/1, 674.
- 36 Karl Gutzkow. Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften – Hrsg. Peter Demetz – Frankfurt a./M.; Ullstein, 1974 – S. 12.
- 37 HB II, 643.
- 38 Auf diese lohnt es nicht hier, sondern erst in bezug auf spätere Werke einzugehen. Das Dilemma der Rezeptionsforschung besteht darin, entscheiden zu müssen, ob sie über die zeitgenössischen Rezensenten oder über deren Einfluß auf die Autoren ermitteln will. Es ist leichter und scheint objektiver, ersteres zu versuchen, aber wirklich interessant ist nach all der Zeit eigentlich nur das schwierigere zweite.
- 39 U. a. behält sich der Verf. alle kommerziellen Rechte auf diese Darstellung und ihr zugrundeliegendes Konzept vor.

Michael Masanetz, Leipzig

„Awer de Floth, de is dull!“¹

Fontanes „Unwiederbringlich“ – das Weltuntergangsspiel eines postmodernen Realisten (Teil 1)

Als Fontane im November des geschichtsträchtigen Jahres 1888 Julius Rodenberg, dem Redakteur der Deutschen Rundschau seinen Roman *Unwiederbringlich* offeriert, erzählt er dem Journal-Zerberus eine etwas hyperbolisch anmutende „Transponierungsgeschichte“ des Stoffes, in der der triumphierende Ton unüberhörbar ist: „Solche Transponierung ist nicht leicht. Ich ging sämtliche deutsche Höte durch, nichts paßte mir, als ich aber Nordschleswig und Kopenhagen gefunden hatte, ‚war ich raus‘.“² Die hervorgehobene Formel des geglückten Entkommens bringt auf originäre Weise die Freude über ein neues Meisterstück literarischer Versteckspielkunst zum Ausdruck. Fontane war es gelungen, ein realistisches Ambiente für die ihm überlieferte Fabel vom Ehebruch des Barons Plessen zu finden, das mit seinem Anspielungspotential besser als „sämtliche deutsche Höte“ geeignet schien, der Ehegeschichte ihre gleichnishafte Tiefendimension zu verleihen. Das Private wird in eine Reihe von z. T. wenig bekannten, aber höchst brisanten historischen Modellanekdoten „eingeordnet“,

die der Interpret sich ebenso genau ansehen sollte, wie er auf die – das „Archetypische“ des Erzählten markierenden – gelegentlich durchschimmernden mythologischen Versatzstücke zu achten hätte. Aufeinander bezogen und kunstvoll-harmlos in das Geschehen verwoben dienen sie nie nur dem Kolorit – oder stellen gar „Füllsel“³ dar, wie selbst der im dänischen Spiel-Raum am besten bewanderte Kommentator des Romans behauptet. Folgerichtig ist denn auch noch niemand ernsthaft der Frage nachgegangen, was Fontanes Bemerkung, es klänge „nordisch Romantisches mit durch“, so recht eigentlich meint.⁴ Der ganze Aufwand an Geschichte und Mythologie (antiker, nordischer, christlicher – und ihrer Umbildung im Volksaberglauben) dient allerdings auch nicht der schlichten Verdoppelung und bloß quantitativen Vertiefung des „Stoffes“ im Sinne einer wiederholten Spiegelung. Vielmehr baut der Autor besonders geschliffene Spiegel um die Fabel und ihre Akteure herum auf: Sie verzerren (oder entzerren – je nach Standpunkt) die rührende Story bis zur Kenntlichkeit. Nur muß man das Vorwissen Fontanes mühsam rekonstruieren, um annäherungsweise mit seinen Augen in die Spiegel zu schauen und damit der Überzeugung des Dichters Rechnung zu tragen, daß sich Literatur keineswegs in der gedankenarmen Variation des Themas „Grete liebte Hans, aber Peter war dreister, und so hatte Hans das Nachsehen“⁵ zu erschöpfen brauche. Selbst noch so akribisches Auflisten von „Stellen“ bleibt bei einem derartigen Vorhaben unergiebig, verfehlt man die persönliche „Tiefengrammatik“ Fontanes, die internen Relationen des Gebrauchs der Kenntnisse mannigfaltigster Art, die sich der Polyhistor im Laufe seines langen Lebens von überall her „eingesaugt“ hatte. Schließlich dürfen deshalb keineswegs die kontemporären, die hochaktuellen Deutungsmuster des Zeitgeistes – samt ihren exponiertesten und kritischsten Ausprägungen (etwa Nietzsche) – ausgeblendet werden; – gerade dann nicht, wenn es sich vorgeblich um einen „historischen“ Roman handelt: *Unwiederbringlich* ist zugleich ein politischer Zeitroman, der „ewige“ ethisch-moralische Normen ebenso in den intertextuellen Malstrom seiner radikalen Destruktion zieht wie die im Kaiserreich aufpolierten alten Mythen der Herrschaftslegitimation. Fontane macht in dieser so raffiniert „transponierten“, d. h. auch der deutschen Gegenwart – mit ihren Majestätsbeleidigungs- und Literaturprozessen – entrückten Geschichte vor nichts halt. – Vor allem nicht vor den „heiligsten Gütern der deutschen Nation“, vor Thron und Altar. Wie lautet doch der auktoriale Kommentar zu Arnes Vergleich des Holkschen Neubaus mit dem „Tempel zu Pästum“ (S. 7)? „Natürlich alles ironisch.“ Die Ellipse, die auf das Gegenteil als das Gegenteil des Gesagten zielt, soll uns bei der Ausmessung des dunklen Grundes von *Unwiederbringlich* ein Leitsatz sein. Sie ist der rote Faden des Textes.

Jede Interpretation erweist sich objektiv als der Interpretationsgeschichte des betreffenden Werkes verpflichtet. Wir bekennen uns daher zur dankbaren Ausbeutung der Resultate vorgängiger Arbeiten, die für uns zumeist wichtige Bausteine erbrachten; das daraus errichtete Deutungs-Gebäude jedoch ist eine wirkliche Innovation. Allein Renate Böschenstein-Schäfer, die als Ausnahme unter den „älteren“ FontanephilologInnen gleichfalls nicht an das zur

Zeit beliebte Diktum glauben mag, Fontane sei kein verschlüsselter Schriftsteller, die Suche nach komplexen Symbolen sei bei ihm fehl am Platz etc.⁶, hat uns mit entsprechenden Bemerkungen eines neueren Aufsatzes⁷ in der Annahme bestärkt, daß der eingeschlagene Weg, die Gestaltungsidee von *Unwiederbringlich* aufzuspüren, ein gangbarer ist. Wir laden den Leser nun ein, uns auf ihm zu folgen; die „Methode“ dürfte nachvollziehbar sein, besteht sie doch zunächst nur darin, nichts im Text Aufscheinendes unhinterfragt links (oder rechts) liegen zu lassen.

I. Das Großzeichen der Landschaft. Holkenäs als „heimlicher Heuboden“⁸ des Romans

Bei Fontane hat geschwätzige Beliebigkeit ihren Platz nicht. Selbst noch das lockerste Gesellschaftsgespräch ist in das Sinngefüge des Ganzen streng eingebunden – je harmloser es sich geriert, desto größere Bedeutung kommt ihm gewöhnlich zu –, kaum ein Detail, Datum oder Name trägt keine Zeichenfunktion. Während der märkische Wanderer seine poetisierende Kraft darauf verwendet, daß *„in Zukunft jeder Märker, wenn er einen... Orts- oder Geschlechtsnamen hört, sofort ein bestimmtes Bild mit diesem Namen verknüpft“*⁹, setzt der Romancier beim Aufruf von Namen und Orten ein *„bestimmtes Bild“* reichlich anspruchsvoll voraus – und überfordert so den konventionellen Bildbestand der bürgerlichen Durchschnittsleser. Er führt sie auf den sanften Pfaden ihrer Halbbildung in die Irre und verschafft sich als immer unter vermeintlicher Mißachtung leidender Nichtakademiker ein lebenswichtiges Erfolgserlebnis narzißtischer Provenienz.¹⁰ Es ist dies ein aggressives „kryptisches“ Verfahren, das vom „klaren Zur-Schau-tragen seiner Intelligenz“¹¹ weit entfernt scheint. Fontanes virtuoses Spiel mit entlegenen Bedeutungsinhalten ließ allerdings die Chance des Entdecktwerdens immer zu, – falls sich der Leser bis zur Höhe der Konventionen des exklusiven „Lexikons“, welches der Autor für sich selbst erstellt hatte, erhob. Von den Zeitgenossen war das jedoch von einem Mann, der sub specie aeternitatis schrieb, nie wirklich erwartet worden.

Die Wahl des geographischen Raumes für *Unwiederbringlich* ist ein beeindruckendes Beispiel einer derartigen Bedeutungszuschreibung. Dem Teil der Landschaft *Angeln* nämlich, in dem Fontane sein fiktives Holkenäs ansiedelt, ist in der Bild-Welt des Autors jene Doppelbödigkeit des Vertrauten, jene Fragwürdigkeit der „angelischen“ Oberfläche schon eigen, die zum Umwertungs-Prinzip des gesamten Romans gehört. Was mag der Autor im Blick gehabt haben, als er festlegte: *„Die Geschichte spielt in der Nähe von Glücksburg oder in der Nähe von Gravenstein, jedenfalls in jener Gegend an einer Förde. Der Hof ist dann der Kopenhagener.“*¹² Das kaum bekannte Notat bestimmt erst einmal die Reihen- und Rangfolge der Schauplätze, auf Holkenäs in Angeln vollzieht sich das Schicksal des gräflichen Paares. Schwingt nicht aber im rückverweisenden Pronomen „jener“ auch ein Hinweis auf etwas der Gegend Eigentümliches mit? Der Interpret erhält hierüber nur dann Aus-

kunft, wenn er in einem sehr umfangreichen Sinne „auf der Bank des Erzählers“¹³ Platz genommen, also den Vorstellungsinhalt, den der reale Erzähler mit dieser Fördenlandschaft verbindet, näherungsweise rekonstruiert hat. Dabei stellt sich heraus, daß Holkenäs in seiner seltsamen Lage – „eine Meile südlich von Glücksburg“, fernab der Küste, wäre ein Schloß auf den Dünen unmöglich – zum Umfeld der Kämpfe um die Düppelner Schanzen und des Übergangs nach Alsen gehört, die den Ausgang des Krieges von 1864 entschieden. An der historischen Oberfläche des Textes – die aber dennoch nicht leicht einzusehen ist – setzt das einen Blick über den Horizont der erzählten Zeit voraus, haben wir es doch mit der „Tatsache“ zu tun, daß der Hauptschauplatz des Romans zum Umfeld desjenigen preußischen Sieges gehört, der die von den Holkenäs-Bewohnern einhellig abgelehnte Einverleibung Schleswig-Holsteins durch Preußen zur Folge haben würde. Holks ironisch gemeinte Prognose von 1859: „Und wir werden preußisch werden, und eine Pickelhaube wird auf eine Stange gesteckt werden wie Geflurs Hut, und wir werden davor niederknien und anbeten“ (S. 30), war dreißig Jahre später mehr oder weniger im ganzen Reich Wirklichkeit geworden. „Alldeutschland“¹⁴ hatte für seine Aufrichtung den Preis der Verpreußung gezahlt. „Deutsch, aber nicht preußisch, so soll es sein“ (S. 32) –, der fromme Wunsch Christines, – der auf einem Ausspruch Friedrich Wilhelms IV. (und einer Forderung des 1848er Publizisten Fontane) beruht¹⁵ – wird sich nicht erfüllen; im Todesjahr des „Romantikers auf dem Thron“ stirbt auch die Gräfin Holk. Es hieße aber die bewegte Entstehungszeit von *Unwiederbringlich* als Wertungspol des Geschehens „abzuklemmen“, betrachtete man es nur aus der Perspektive von 1864. Die Jahre 1887–1890, in denen Fontane am Text arbeitete, markieren das Ende der Ära Wilhelms I. und Bismarcks, wie die Jahre 1859–1861 deren Anfang. Aus dieser Spannung erwächst u. E. die politische Dimension des Romans. Das Dänemark „vor dem Niedergang“¹⁶ interessierte Fontane in erster Linie als beziehungsreich mit dem Aufstieg Preußens verbundener Fall von nationaler Hybris. Georg Brandes, der Propagandist Ibsens und Nietzsches – vom Autor wohl nicht zufällig zum Gutachter des Lokalkolorits bestellt – beschrieb die dänische Befindlichkeit zwischen den Kriegen in der Deutschen Rundschau mit Worten, die auch die herrschende Mentalität Deutschlands nach Versailles fassen könnten: „Man sehe schließlich das ganze dänische Volk . . . gewohnt, so hoch und so groß von sich selbst zu denken, schwellend vor Selbstgefühl nach dem siegreichen Ausgange des dreijährigen Kampfes um Schleswig 1848–1850. Die zwölf Jahre zwischen den zwei . . . Kriegen gehen hin in einem Traum von Glück und Kraft. Sorglos . . . sah die dänische Nation nicht die drohende Gefahr.“¹⁷ Diese „Sorglosigkeit“ durchweht den Text von *Unwiederbringlich* als „après-nous-le-déluge“-Stimmung, deren Ergänzung Christines apokalyptische Ahnungen sind. Wenn sowohl dem schleswigschen Grafen als auch dem dänischen König (dem letzten seines Stammes!) ausdrücklich „Nach-uns-die-Sündflut“-Verhalten bescheinigt wird (S. 37, 129), gehen privates und politisches, deutsches und dänisches Schicksal ineinander über. Fontane gelingt es bereits durch Figurenkonstellationen und -charakteristik (hierher gehören auch

die später aufzuklärenden höchst pikanten genealogischen Zusammenhänge), die im Roman virulente Gesellschaftskritik über das vordergründig anvisierte „Sündenbabel“ Kopenhagen hinaus auf die eigene gegenwärtige Gesellschaft zu beziehen. Der Vorahnung einer Zeitenwende für Preußen-Deutschland hat Fontane damals des öfteren Ausdruck gegeben¹⁸, er stand mit solchen Prophezeiungen bei weitem nicht allein. Angesichts drohender Kriegsgefahr malte z. B. Friedrich Engels erwartungsvoll – und die Sündflutmetapher aufgreifend – den revolutionären Umsturz an die Wand: der Krieg führe zu einem „vollständigen Zusammenbruch des Klassenstaates, politisch, militärisch, ökonomisch . . . und moralisch . . . Es ist der Ruf des Klassenstaates: après nous le déluge; aber nach der Sündflut kommen wir und nur wir.“¹⁹ Ähnliches läßt sich – freilich sehr gut versteckt – in *Unwiederbringlich* auffinden.

Wie wäre aber die These von der Kritik am Wilhelminischen Deutschland am Text zu begründen? Viel Greifbares kann er ja – der Chronologie wegen – nicht bieten. Allerdings: im Jahre 1859 erblickt nicht nur der spätere Wilhelm II. das Licht der Welt, sondern in Angeln und in der Familie eines Augustenburger Herzogs auch – die spätere deutsche Kaiserin! Sehen wir vor diesem Hintergrund die Seeland-Handlung nicht mehr vorrangig als Erzählung des die Katastrophe auslösenden Ehebruchs, dann merken wir, daß sie Aufklärung keineswegs durch die Fabel betreibt, daß sie vielmehr einen Kommentar zu den – berichteten und nicht berichteten – Geschehnissen auf Angeln liefert und somit gegen die Erzählrichtung immer wieder auf das Holkenäser Idyll deutet. Diesem wollen wir uns im folgenden genauer widmen, ist es doch ein äußerst fragwürdiges deutsche s Idyll.

„Laß uns den Untergang hier abwarten.“ Holkenäs – Apokalypse ohne Offenbarung

Das Spiel mit der Etymologie des Landschaftsnamens „Angeln“ (von Angelus – Engel) betrieb schon Fontane im Kriegsbuch, wo er einen Spruch des Papstes Gregor anführt: „Non sunt Angli“, behauptet der Papst über die Bewohner der Gegend, „sunt Angeli“²⁰. Im Roman dann bezieht er in der an Christine gerichteten Lobrede der Dobschütz Landschaft, „Nationaleigenschaften“ und Figurencharakteristik genau berechnet aufeinander: „Du bist ein Engel . . . Aber gleich nach dir kommt dein Mann . . . Wenn ich einem Fremden zeigen sollte, was ein deutsches Haus und deutsche Sitte sei, so . . . brächte ich ihn einfach hierher . . .“ (S. 68) Was hat es nun mit den „Engeln“ bei Fontane zumeist auf sich? Aus seinem Werk wissen wir, daß es bevorzugt die „angelischen“ Frauengestalten – von Grete Minde bis Effi Briest – sind, denen eine ausgeprägte infernale Kehrseite eigen ist. Nirgends wird das Bündiger formuliert als in *Grete Minde*, wo der späteren Brandstifterin, der eine ganze Stadt zum Opfer fällt, die Rolle des Engels im volkstümlichen Mysterienspiel vom „Sündfall“ zugeordnet ist. Denn: „A ‚Sündfall‘ ohn a Engel? Das geht halt nit.“²¹ – Ein Schelm wer – für *Unwiederbringlich* – Arges dabei denkt? Uns scheint ein

solcher philologischer Einwand die Kontinuität und Konstanz des Fontaneschen Bilddenkens gefährlich zu unterschätzen.

„*Deutsches Haus und deutsche Sitte*“ . . . Wie steht es jedoch um das „*deutsche Haus*“ wirklich? Daß dessen Segen reichlich schief hängt, ist offenkundig, liegt es vielleicht an . . . der „*deutschen Sitte*“? Aber der Reihe nach. Der Reise- und Kriegsreporter Fontane hatte 1864 bei der Besichtigung schleswigscher Herren-Häuser einen Eindruck gewonnen, der „*jene Gegend*“ gleichsam als doppelbödigen Tummelplatz des Dämonischen erscheinen ließ: „*All die Schlösser dieses Landes haben einen verwandten Charakter . . . Alles so glau, so unschuldig, und dabei ist doch etwas unheimlich Märchenhaftes um diese weißen, sonnenbeschienenen Wände her, daß man denken möchte, hier sehen Gespenster zu Mittag aus allen Fenstern heraus.*“²² Das schrieb der Berichterstatter anlässlich einer Visite Gravensteins – der Alternative zum dann gewählten Glücksburg, das in jeder Beziehung den sprechenderen Namen trug. Ist das nicht die Atmosphäre des von Christine so geliebten „*alten Steinhauses*“ der Holks „*mit seinem Spuk*“, für das die Gräfin eine „*nicht zu bannende (!) Vorliebe*“ hegt? (S. 8, 10) Asta und Elisabeth erleben bei ihrem Besuch auf dem benachbarten Friedhof die Gespenster des Mittags in wahrhaft panischem Schrecken. Ihr – gleich zweimal erzählter Aufenthalt (S. 53 f., 63) – fällt nämlich in die „*hohe Zeit*“ (S. 58) der mittäglichen Geisterstunde, in jene „*schlechte Stunde von elf bis zwölf*“, in der „*Spuk sichtbar, oder, was zumeist der Fall ist, bloß hörbar wird*“, vor allem „*auf Kreuzwegen und Friedhöfen.*“²³ Und der Spuk meldet sich prompt mit dem herabpolternden Gruftstein – gerade an dem „*unheimlichen Platz*“ (S. 54), dem Christine „*nahe sein*“ wollte (S. 10), weil er die Ruhestätte ihres dritten Kindes war. – Es steht zu vermuten, daß der Friedhof am Schloß noch ein größeres Geheimnis birgt als „*Kruses Grab*“ und daß auch hinter der „*weißen, glauen, unschuldigen Fassade*“ der Gräfin Holk das Infernale am Werke ist. Sie wäre dann nicht die „*Antithese*“ zu Ebba, dem gefallenem Engel (S. 180), sondern nur ihr „*in der Wolle gefärbtes*“ Gegenstück. Zwar scheint sie zunächst jenen von Heine beschriebenen „*trübsinnigen, mageren, sinnenfeindlichen . . . Judäismus der Nazarener*“²⁴ zu vertreten, gegen den – und hierin läge dann der Konflikt – die „*hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust*“, die auf sehr gemäßigte Weise Holk verkörpert, von Anfang an keine Chance haben. Aber schon Heine sprach vom „*Reiz des geheimen Unterschleifs, der moralischen Konterbande*“ bei den „*Sklaven der nazarenischen Abstinenz*“; und Christines Betroffenheit von der ersten Strophe des durchaus „*unchristlichen*“ Waiblingergedichts „*Der Kirchhof*“ gewährt einen Blick hinter die Maske des Nazarenertums. „*Wer haßt, ist zu bedauern, / Und mehr noch fast, wer liebt.*“ . . . Der Gräfin Reaktionen (S. 33, 51) auf diesen und den folgenden Vers sind als Eingeständnis zu begreifen, wie wenig die aufgebotenen Abwehrmechanismen gegen ihre Leidenschaft auszurichten vermochten. Christines Begehren geht deshalb jene dunkle masochistische Verbindung mit dem Selbsthaß ein, die als melancholische Todessehnsucht ihren Weg unbeeinflussbar bestimmt: „*Die Ruh ist wohl das Beste / Von allem Glück der Welt.*“ Das

Gespräch über den hier beschriebenen Zusammenhang der Verse, das ihr sogar „eine Träne“ abzwingt (S. 51), findet zur gleichen Stunde statt, wie der Besuch der Mädchen auf dem Friedhof! Mutter und Tochter werden gleichzeitig von den Wirkungen eines Geheimnisses eingeholt, um das nur die Mutter weiß; – es geschieht dies am Tag des Seelenführers und Erzengels Michael – im Volksaberglauben zu einem ausgesprochenen Hexentag umfunktioniert –, und auch Holk hat seine „Hexenbotschaft“, den Brief des Seelen(ver)führers Pentz, der ihn mit Sündflutanspielungen u. ä. ins Sündenbabel Kopenhagen lockt, an jenem 29. September 1859 schon erhalten . . .

Warum aber hat es die Gräfin nötig, gegen ihre Leidenschaft einen – aussichtslosen – Kampf zu führen? Im Verhältnis zum Grafen jedenfalls war ihr die Stillstellung der Leidenschaft längst gelungen. „Christine hat mich von sich weg erkältet . . . Eine Frau soll eine Temperatur haben, ein Temperament und Leben und Sinne. Aber was soll ich mit einem Eisberg?“ (S. 223) Das drastische Zeugnis des „hautnah“ Betroffenen wird durch ihre Beschreibung der Gefühle für ihn – sie freut sich „über sein gutes, liebes Gesicht und möchte auf ihn zufliegen und ihm sagen: ‚Bester Holk . . .‘“ (S. 69) – eher bestätigt als widerlegt. Ein Liebesleben des ungleichen Paares hat es seit geraumer Zeit nicht mehr gegeben. Nun ist es denkbar, daß Fontane, den das Phänomen ehelicher Frigidität stets interessierte, in der Figur der Christine einen solchen Fall – nach der Geburt der Kinder sind „Spiel und Tanz“²⁵ vorbei – zu zeichnen beabsichtigte. Doch schon die „Verlobungsszene“ (S. 70) gemahnt sehr stark an die der Effi Briest, und die verklärten ersten Jahre der Ehe werden gar durch einen einzigen verräterischen Nebensatz entzaubert (S. 12 f.). Es scheint uns deshalb wenig plausibel, den Konflikt darin zu sehen, die Gräfin leide an ihrer einst großen, nun aber biologisch-psychologisch nicht mehr „realisierbaren“ Liebe zum Gatten. Das, worunter sie im Hinblick auf ihn leidet, ist lediglich das schlechte Gewissen.

W. Seibt hat unlängst den vom Autor veranstalteten „Lemurentanz von Zerr- und Gegenbildern der Ehe“²⁶ als für *Unwiederbringlich* strukturgebend nachgewiesen. Wir möchten – im Gegensatz zu ihm – die erste Ehe der Holks zum wichtigsten dieser Zerrbilder erklären: Sowohl auf Seeland – unter der Herrschaft des hetärischen Prinzips – als auch auf Schleswig – unter nur scheinbarer Herrschaft des demetrischen Prinzips – schreitet der Zerfall der patriarchalischen Sozialisationsform schlechthin, der monogamen Paarungsehe, unaufhaltsam voran. Dort offen, hier kryptisch – im buchstäblichen Sinne des Wortes. 1861 – im Jahr der Thronbesteigung Wilhelms I. und des Selbstmordes unserer Heldin – schreibt Bachofen, der auch die Opposition Aphrodite/Demeter für die Kennzeichnung verschiedener Prinzipien menschlichen Sozialverhaltens einführte, in der Vorrede zum „Mutterrecht“ einige Überlegungen nieder, die ins Arbeitsbuch eines jeden Fontaneinterpreten gehören: „Es tritt unserer heutigen Denkweise fremdartig entgegen, Zustände und Ereignisse, welche wir dem stillen und verborgenen Kreise des Familienlebens zuweisen, einen so weitgehenden Einfluß auf das ganze Staatsleben, seine Blüte und seinen Verfall ausüben zu sehen . . . Und doch ist es gerade der Zusammenhang

des Geschlechterverhältnisses und des Grades seiner tiefern oder höhern Auffassung mit dem ganzen Leben und den Geschicken der Völker, wodurch die folgende Untersuchung zu den höchsten Fragen der Geschichte in unmittelbare Beziehung tritt.²⁷ Fontane hat bekanntlich eine ähnliche Überzeugung hinsichtlich der Beziehung von „*Liebesgeschichten*“ und dem „*versteckt und gefährlich Politischen*“ darin auf den „*Gesellschaftszustand*“ vertreten.²⁸ Es bedeutet allerdings eine Verzeihung seiner abwägenden Sicht des Problems, wenn in einer Art Pauschalverurteilung die „*Viktorianische Ehe- und Sexualmoral*“ für Christines Leiden und Tod verantwortlich gemacht wird, wie es H. Eilert unternimmt.²⁹ Ihre Crux besteht u. E. darin, daß sie *Unwiederbringlich* offenkundig mit den Augen eines „*Ibsianers*“ liest³⁰, während Fontane dessen Favorisierung der „*freien Herzensbestimmung*“ gegenüber den „*Ordnungsmächten*“ zumindest sehr skeptisch gegenübersteht.³¹ So kann das Buch eher als intertextueller Versuch verstanden werden, Ibsens „*Evangelium*“ ad absurdum zu führen; an der Textoberfläche träfe es dann wieder einmal den armen Holk, der die „*wetterwendische Schwäche*“ des menschlichen Herzen voll auszukosten hat. Wir sind jedoch nach allem Vorhergesagten der Meinung, daß der Ibsen-Untertext von „*Unwiederbringlich*“ die „*Frau vom Meer*“ ist, die Fontane ungemein interessiert und gewissermaßen produktiv provoziert hatte³², wurde doch im Stück von 1888 sein ureigenstes Thema, das der Melusine behandelt. Wir nähern uns erneut der Frage nach den Gründen der massiven Triebunterdrückung, der sich Christine aussetzt. Die Ibsensche Lösung des Dreieckskonflikts, die berühmte „*freie Entscheidung*“ der Ellida für den Gatten und gegen die herzensbestimmte Faszination durch den „*Meermann*“, stürzt die Gräfin nur noch sicherer in den Abgrund; das zweite „*Ja*“ zu Holk ist ein „*Ja*“ zum Tode. Ellidas Worte über das Meer: „*Ein Etwas ist dahinter, das zieht und lockt*³³ ...“ könnte Christine gesprochen haben – vorausgesetzt, Fontane hätte sich dergleichen Direktheiten gestattet. Auch Christine ist „*dem Meer verwandt*“, von ihm angezogen (und flieht es deshalb zunächst). Ihre abwehrende Haltung zu Holks Umlanddeklamation, mit der sie der Graf für seine Neubauabsichten einnehmen möchte (S. 9), ist ein schwacher Versuch, die Verlockung abzuweisen, die in einer der nichtzitierten – ihr aber wohlbekannten – Strophen des „*Schloß am Meer*“ mitschwingt: „*Es möchte sich niederneigen / In der Abendwolken Glut.*“ – Der *Abendwolken Glut* über dem „*nur wenig bewegten*“ Meer beleuchtet schließlich die Szene von Christines Freitod (S. 263), ihrem „*suicide de nostalgie*“, wie P. Bange treffend bemerkt³⁴, denn es ist eine Heimkehr der Melusine, die ihr Bemühen, sich „*in's Schön-Menschliche*“ einzureihen³⁵, als vergeblich besiegelt. Heimweh und Heimkehr soll aber u. E. noch anderes – gleichwohl dazugehöriges – bedeuten. Da gibt es Ellidas seltsamen Vergleich: „*Der Mann ist wie das Meer*“; und es existiert ein erotisches Moment im Selbstmord, das von diversen Interpreten bemerkt und als irritierend empfunden wurde: „*Überraschend ist allerdings, daß dem Element der Verlockung und Verführung, dem allein Holk mit seiner leichtlebigen Art ausgesetzt schien, sogar Christine, die das Gebot der Pflicht für das Höchste hält, ihren Tribut entrichtet hat.*“³⁶ Als wäre nicht

Christines Gefährdung der geheime Drehpunkt des Textes... In nahezu allen Arbeiten, die das erotische Moment im Freitod der nazarenischen Gräfin immerhin vermerken – es sind nicht allzu viele –, wird dennoch die ostentative Christlichkeit derselben für bare Münze genommen und folgerichtig ein „Widerspruch“ konstatiert. Der Suizid bedeute „eine Hingabe an die Elemente bei gleichzeitiger Preisgabe des Christentums“, so K. Müller.³⁷ „Gebot der Pflicht“ und „Katechismus Lutheri“, deren Geltung Christine für Preußen und Schleswig-Holstein so emphatisch reklamiert, sind sie i h r verinnerlichte Lebensnormen? Oder gleichen nicht in jenem ironischen und luziferischen Licht des Autors ihre Frömmigkeit, ihre – Askese einschließende – Nachfolge der „Heiligen Elisabeth“ (S. 249), ihre Gruftbaupassion und Totenverehrung einem abwehrenden Kreuzschlagen gegen die „Gespenster“ des Ortes – und ihres Innern?

Der Autor vertreibt den Leser viel zu schnell aus dem Holkenäser Paradies, als daß das Persönlichkeitsprofil der Gräfin Holk je angemessen umrissen worden wäre. Versuchen wir einmal, dieses Profil mit Hilfe der um 1890 radikalsten psychologisch-kulturkritischen Deutungsmuster nachzuzeichnen. Ganze Passagen aus den damals erschienenen Werken Nietzsches etwa können als Kommentare zu *Unwiederbringlich* gelesen werden. Ähnliches läßt sich von einigen später erschienenen Texten Freuds sagen. Hier ist fernab aller schulmäßigen Beeinflussung die Koinzidenz eines auf der gleichen Tradition basierenden Denkens am Werke, an dessen Aufklärungs- und Umwertungs-Arbeit Fontane auf boshaft-stille Weise an vorderster Front beteiligt war.

Die Sinnlichkeit der „schönen Seele“. Ein Versuch über die Genealogie der Moral der Christine Holk

Die Periode einer neuen Aufklärung, die selbst noch die verborgensten Motive menschlichen Handelns ans Tageslicht zu holen suchte, brachte u. a. auch die Entdeckung der „nervösen Frau“. „Es hat Jahrhunderte o h n e Ellidas gegeben, jetzt kommen die Jahrhunderte m i t . . .“, konstatiert Fontane anhand Ibsens diesen besonders in der Belletristik ausgebreiteten Sachverhalt. Von einer nur pejorativ verstandenen „Pathologisierung“ der „nervösen Frauen, die zu Hunderten und Tausenden unter uns leben“, will Fontane jedoch nichts wissen und hält sich damit – ähnlich Nietzsche – den Rückweg für eine nochmalige Umwertung seiner „*internal angeflogenen*“ Frauengestalten frei, die ihnen nicht nur ihren ästhetischen Glanz, sondern auch ihre Daseinsberechtigung verleiht: „Was heißt krank, wer ist gesund? Und w e n n krank, nun so bin ich eventuell fürs Kranke.“³⁸

Diesen letzten – wichtigen – Aspekt einmal ausgeklammert, bildet der folgende Passus aus Nietzsches „Genealogie der Moral“ ziemlich präzise das Eheleben des gräflichen Paares ab; wenn auch aus der Sicht Holks. „Das kranke Weib insonderheit: niemand übertrifft es in Raffinement zu herrschen, zu drücken, zu tyrannisieren... Man blicke in die Hintergründe jeder Familie, jeder Körperschaft, jedes Gemeinwesens: überall der Kampf der Kranken gegen die

Gesunden – ein stiller Kampf zumeist mit kleinen Giftpulvern, mit Nadelstichen, mit tückischem Dulder-Minenspiel, mitunter aber auch mit jenem Kranken-Pharisäismus der lauten Gebärde, der am liebsten ‚die edle Ent-rüstung‘ spielt.“³⁹ Bis in die Einzelheiten entspricht dieses Interaktionsverhal-ten, – welches Nietzsche auch den sogenannten „schönen Seelen“ unterstellt –, dem der von Bruder Arne als „schöne Seele“ (S. 35) charakterisierten Christine. Sie steht im Verdacht, daß „hautaine Manier“, „doktrinärer Ton“ und „Recht-haberei“, die sie kennzeichnen, einem „versteckten Hochmut“ geschuldet seien, der sich lediglich in „Demutsallüren“ kleide (S. 35, 146, 145, 38). Arne er-klärt Christines Religiosität bündig mit dem Willen zur Macht: es sei ihr „Herrschergelüste, das sich hinter ihrer Kirchlichkeit verbirgt und zugleich immer neue Kraft daraus saugt“ (S. 186). U. E. erfaßt diese Erklärung nur eine Begleiterscheinung von Christines „religiöser“ Neurose, den „Willen der Kran-ken, i r g e n d eine Form der Überlegenheit darzustellen“; – der Gräfin Stre-ben nach dem „asketischen Ideal“ sollte nicht als Kampf um die Macht schlecht-hin begriffen werden: es ist ein schwerer Kampf ums Ü b e r l e b e n mittels der Religiosität! „Das asketische Ideal ist ein Kunstgriff in der E r h a l t u n g des Lebens, das Leben ringt in ihm und durch dasselbe mit dem Tode und gegen den Tod . . .“⁴⁰ Bleibt die Frage nach der Ätiologie von Christines „Krankheit zum Tode“, die wir bereits als Resultat der vergeblichen Abwehr-arbeit gegen ihre Leidenschaften und als Triumph derselben begriffen haben.

H. Eilert hat 1982 – wohl als erste – die Vermutung ausgesprochen, Christine Holk leide „unter der Last unbefriedigter und uneingestandener Triebwünsche“. Eilert verstellt diesen produktiven Zugang allerdings gleich wieder, indem sie sich – wie schon angedeutet – mit der alles und nichts erklärenden Leerformel von der „Verkümmerung und Deformation legitimer Emotionen und Strebungen durch eine abstruse Ehe- und Sexualmoral“⁴¹ begnügt. Hier wäre nachzufragen gewesen. Inwiefern verkümmert und deformiert eine Moral Emotionen und Strebungen, wenn diese doch – wie Eilert annimmt – dem in besagter Moral einzig legitimen Objekt, dem Ehemann gelten? Wie aber, wenn ihre „Strebun-gen“ alles andere als legitim im Sinne der historisch gewordenen Normen wären, die ja doch immer die konventionelle A u s g a n g s l a g e des realistischen Ro-mans bilden? Dann hätte „kulturelle Triebunterdrückung“ ihre repressive Kraft zu Recht entfaltet und zugleich sich nur an der Oberfläche als wirksam erwiesen – mit allen krankmachenden Konsequenzen. Christine lebt nach außen hin „wie alle leben“, sie übertreibt die geltenden Normen sogar noch, sie geißelt sich gewissermaßen, denn innen – liegt Babel, liegt ihr „inneres Düppel“, vor dem sie verblutet.

R. Speirs machte in seiner anregenden – leider zu skizzenhaft angelegten – Arbeit von 1986⁴² nicht nur auf die Analogie von Nietzsches Ausführungen zur Askese zum Verhalten der Gräfin Holk aufmerksam, er teilt uns auch eine wertvolle Beobachtung mit, die den Zusammenhang von hypertrophierter Ethik und „illegitimen“ Begehren, – den Speirs freilich nicht sieht –, in einer Figur der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts aufruft. Christine sei „in ihrem Glauben an den Segen der ‚Zuchtrute‘ wesensverwandt mit Gustav von Aschen-

bach"! Ziehen wir dazu die entsprechenden Gedankengänge Nietzsches heran, so wird die Annahme, Holks Eskapade sei die Ursache oder nur der Anlaß ihrer Tragödie, noch zweifelhafter. „Die radikale Feindschaft, die Todfeindschaft gegen die Sinnlichkeit bleibt ein nachdenkliches Symptom: man ist damit zu Vermutungen über den Gesamtzustand eines dergestalt Exzessiven berechtigt. – Jene Feindschaft, jener Haß kommt übrigens erst auf seine Spitze, wenn solche Naturen selbst zur Radikal-Kur zur Absage von ihrem ‚Teufel‘ nicht mehr Festigkeit genug haben.“⁴³

Es verblüfft, wie genau das von Nietzsche ironisch in christlicher Metaphorik bekannte Unvermögen, erfolgreich Triebbekämpfung zu betreiben, bei Fontane ebenfalls – wenn auch verdeckt – über vermeintlich vertraute christliche Symbolik ins Spiel gebracht wird. Als „halbes Gleichnis“ harrt die Stelle mit vielen anderen bis heute auf ihre interpretatorische Erlösung. – Wenn Christine im zentralen Gespräch des vierten Kapitels (S. 32) – kurz bevor sie von Elisabeths Gesang betroffen die Gesellschaft verläßt – die *Palme* als Friedenssymbol für sich in Anspruch nimmt, im „selben Augenblick, wo der alte Petersen ihr diesen Frieden fast wie zusicherte“, jedoch die deprimierende Empfindung hat, „daß sie desselben entbehre“, gesteht sie sich nichts Geringeres als das Versagen ihrer Religiosität ein. Das Märtyrerattribut „Palme“ bedeutet eben nicht allgemein „Frieden“, sondern ausdrücklich einen Frieden, der erst nach einem ganz besonderen Sieg errungen wird: „Der Palmzweig ist Sinnbild des Sieges über den Teufel!“⁴⁴

Die von ihr den Kopenhagenern anempfohlene „Zuchtrute“ (S. 48) vermag weder ihr noch dem preußischen Pflichtmenschen Aschenbach die abgründigen Ansprüche auszutreiben – und sie so vor dem Tod zu bewahren. Wie aber wäre Christines illegitimes Begehren textnah zu fassen? „Der Mann ist wie das Meer“, sagt Ellida; und wir sind der Ansicht, daß auch in *Unwiederbringlich* ein Mann im Hintergrund von Christines Leiden steht. Die Szene im vierten Kapitel ist nicht das einzige Indiz aus einer Kette von zusammenstimmenden diesbezüglichen Textsignalen, sie enthüllt aber in der Einheit von Naturbild und Figurenperspektive poetisch-diskret die Art der Sehnsucht Christines als – inzestuöse Vereinigungs- und Entgrenzungsphantasie.

Am Schluß des Gesprächs, als nach Petersens unpassenden Huldigungsworten „jeder schweigend vor sich hin blickte“, ist es *Arne*, der in diesem „Augenblick voll Bedrückung und Schwüle ... durch die offenstehende hohe Glastür auf das Meer hinaussieht, das im Silberschimmerglanz dalag“. Es ist das der ahnungsvolle Ausblick eines Betroffenen auf Kommendes. – Der Mond, das Gestirn der jungfräulichen Göttin Artemis, wenig vorher heraufgestiegen, „als wolle er alles in Frieden besiegen“, gießt sein Silberlicht über das Element, das Christine dereinst wirklichen Frieden schenken wird. Ihre Beziehung zum Meer, ihr unwiderstehliches Verlangen nach Heimkehr, nach Wiederherstellung der „unwiederbringlichen“ Ureinheit, ist eine Erscheinungsform der „ewig sieggewissen Macht über das Individuelle, das Menschliche, das Christliche“,⁴⁵ die Fontane dem Elementaren zuschreibt, dem seine Melusinen verfallen sind, weil sie ihm angehören. Ein solches Verfallensein hat tiefgreifende Folgen für das

Sozialverhalten. Gleich ihrer Schwester Effi gehört Christine „nicht zu denen, die so recht eigentlich auf Liebe gestellt sind, wenigstens nicht auf das, was den Namen ehrlich verdient“⁴⁶. Die – wenig gewürdigten – Worte der Mutter meinen die wesensmäßige Unfähigkeit der Melusinen zu normgerechten, gesellschaftlich legitimierten Formen der Liebe. Das Naturphilosophie und Sage entlehnte Mythologem verbildlicht dabei mit der dem Mythos eigenen Prägnanz das Rückzugsverlangen alles Lebendigen in die bergende Urheimat des Wassers, „in unser eigentliches Element, in das Element, aus dem wir geboren wurden“ – so Fontane⁴⁷ – und auf einer psychoanalytischen Ebene den Rückzug auf früheste Libidofixierungen. Als tragenden Konversionsbegriff der nur oberflächlich getrennt erscheinenden Bereiche erweist sich u. E. der der Regression. Es existiert ein – von Freud selbst gesehener⁴⁸ – innerer Zusammenhang zwischen dem „maternalen Regressionszug“⁴⁹ und dem Freudschen Terminus von der „Regression der Libido zu den primären inzestuösen Sexualobjekten“.⁵⁰ Bei Fontane werden wir die Synthese beider Momente als präödpale Verschmelzungs- und Erlösungsutopie immer wieder finden; am unversteltsten wohl im frühen Gedicht „Das Gespensterschiff“: „Und Arm in Arm, und Brust an Brust / Im Auge heiße Todeslust, / Steigt in das kühle Flutengrab / Der Vater mit dem Sohn hinab.“⁵¹ Die Konstanz der Fixierung auf derartige Phantasien ist beeindruckend, als „mythe personnel“ bestimmt sie das gesamte Werk. „Die Szenerie von Holkenäs wiederholt . . . auffallend die der frühen Erzählung *Geschwisterliebe*.“⁵² Das bemerkt – hellichtig wie immer – R. Böschstein; – und in der Tat sind die Textbelege, die auf *Geschwisterliebe* in *Unwiederbringlich* verweisen, so zahlreich, daß sie zusammengestellt geradezu aufdringlich wirken. Da Fontane sie aber über den ganzen Text „verstreute“, entstand eines der raffiniertesten Verstecke des Textes überhaupt. Ein Versteck, das den Kern des für Christine tödlichen Konflikts verbirgt, indem er ihn vorzeigt. Im folgenden soll eine – noch keineswegs vollständige – „Auflistung“ die Konsequenz verdeutlichen, mit der Fontane seine Topik-Ketten um die Figuren herumlegte, ihre delikatsten Beziehungen damit dezent aber unerbittlich unterstreichend. U. E. benutzt der Autor bewußt die Zweideutigkeit der Gefühlslexik aus den Zeiten der Empfindsamkeit, und er beutet die Funktion Arnes, bei Holks Abwesenheit „in Wirtschaft und Buchhaltung nach dem Rechten zu sehen“ (S. 40) weidlich aus. Im großen Gespräch der Geschwister (S. 61 f.) schwingt auf Christines Seite unüberhörbar die Anklage einer Verschmähten mit: „Du weißt, wie mein Herz an dir hängt, wie ich, aus meiner Kindheit Tagen her, voller Dank gegen dich bin, und dies Dankesgefühl habe ich noch . . . Du warst schon dreißig, als ich bei der Eltern Tod zurückblieb, und nach deinen Anschauungen, nicht nach denen der Eltern, bin ich erzogen worden . . . Du hast mir diese Richtung gegeben.“ Welch kaum verklausuliertes Selbstzeugnis einer mißlungenen Libidoablösung vom Bruder-Vater! Es geht im Grunde nicht um Weltanschauung und Erziehungsprinzipien, wenn sie Alfred des „Fahnenwechsels“ zieht und ihn fragt: „aber darfst du mir Vorwürfe machen, wenn ich da blieb, wo du früher auch standest und wo du mich selber hingestellt?“ Eine ganze Geschichte liegt in dieser Klage,

– eine Liebesgeschichte. Ihrem Mann gegenüber spricht Christine von Alfred als dessen „alter ego“ und „Stellvertreter“ (!) und setzt der Selbstdenunziation die Krone auf, wenn sie den Bruder als „Regenten“ bezeichnet (S. 136). Arne gebraucht im Briefwechsel mit Holk eine merkwürdig gedrechselte Wendung, die eine Art Doppel-Besitzrecht anzeigt: *„Du verstehst die Frauen wirklich nicht, am wenigsten aber Deine eigene, meine teure Christine. Unsere teure Christine wage ich, bei der Haltung, die Du zeigst, kaum noch zu sagen ...“* (S. 185); Vielsagend konzediert er ihm, daß Holks *„liebenswürdiger Charakter es leicht“* mache, an seiner Stelle *„zu regieren“* (S. 184). Hier sei zum Textvergleich eine Passage aus *Geschwisterliebe* herangezogen, die in ihrer biedermeierlichen Emphase diese – in *Umwiederbringlich* mit soviel understatement behandelte – intrikate Dreiecksbeziehung unschuldig-genußvoll ausmalt. Die Sterbende sagt Bruder und Geliebten Worte, die Christine im realistischen Roman zwar nicht gesprochen, wohl aber – cum grano salis – gedacht haben könnte: *„Reicht euch die Hände, lebt friedfertig miteinander, seid so innige Freunde, wie sie nur gemeinschaftliches Unglück zu schaffen vermag, und denkt meiner als eurer beiderseitigen Geliebten, deren Tod es war, sich unter euch nicht teilen zu können; das ist mein letzter Wunsch, die Bitte einer Sterbenden.“*⁵³

Allerdings steht zu vermuten, daß sich in Christines Fall die Waage nicht mehr im Gleichgewicht befindet, daß Bruder und Geliebter gleichsam die Rollen getauscht haben. So leistet sich schließlich Holk, der weiß, daß Alfred *„die Schwester liebt und fast vergöttert“* (S. 249), und der auch weiß, daß er bei Christine verspielt hat, einen in seiner Anzüglichkeit kaum noch zu überbietenden avis au lecteur, wenn er vom Schwager behauptet, daß der *„doch sonst die Machtvollkommenheiten seiner Majordomusschaft weitgehend genug auf(taßt)“* (S. 184).

„Wer tötet um Klytämnestras willen Agamemnon?“ (Ebba, S. 207) – Versuch einer Psychoanalyse der Christine Holk

Die unauflösliche Dissonanz, in der Christine zum Tode hin lebt, entspringt ihrer sie zerreißenen Doppelrolle als Elektra – auf einer mythologischen Ebene Tochter der Meeressgottheit Okeanos! – und Klytämnestra. Sie mußte Holk als Eindringling und „Mörder“ begreifen, der ihre inzestuöse Bindung an den „Vater“ natürlicherweise zu zerstören trachtet. Von hier aus erst gewinnt Ebbas sonst nicht recht verständliche Frage einen verblüffenden Sinn, – der sich auch in deren Umkehrung beweist. Denn sowohl bei der „Tötung“ Agamemnons als auch bei der „Ermordung“ Klytämnestras, dem Suizid, stets ist Christine Opfer und Täter zugleich. Die Veranschaulichung intra- und interpersoneller Konfliktlagen mittels mythologischer Bilder – die hier als bloße Konversationsersatzstücke daherzukommen scheinen – nimmt Künftiges vorweg: Der realistische Erzähler – und das sei generalisierend verstanden – kann mit Fug und Recht als Pfadfinder auf jenem „Weg nach Innen“ angesehen werden, den

Freud wenig später – auch mit dem Material der Dichter – wissenschaftlich ausbaute und kartographierte.

Ohne hier schon auf die Reichweite des Inzestmotivs bei Fontane eingehen zu können, sei nur darauf hingewiesen, daß dieses Motiv in diversen Untersuchungen⁵⁴ selbst dort vermutet wird, wo an der Textoberfläche nur diffuse Signale auf einschlägige andere Werke – meist der Weltliteratur – deuten. Fontane treibt seine intertextuellen Spiele auf dem ganzen Spektrum der Möglichkeiten; von der expliziten Allusion bis zur kryptischen Kontrafaktur ist bei ihm alles anzutreffen. Diese Letzteren in ihrer sinnstiftenden Funktion aufzuklären, bedarf es allerdings eines hermeneutischen Gesamtkonzepts: mit den „Teilen“ gelegentlicher Beobachtungen „in der Hand“ ist die Interpretation noch lange nicht getan. Ein Beispiel für die Unentschiedenheit bei der Wahrnehmung subtextueller Spurenelemente ist Petersens interessante Arbeit über die architekturgeschichtlichen Hintergründe von Holks „Tempel“. Er kommt – vom Renaissance-Baumeister Palladio ausgehend – auf den Bauherren im *Wilhelm Meister* und die Geschwisterliebe seiner Kinder Augustin und Sperata zu sprechen, verfolgt aber diesen Ansatz für *Umwiederbringlich* nicht weiter. Dabei hätte sich die assoziative Beschwörung der Eltern des Hermaphroditen Mignon für den Roman als tragfähige „Hilfskonstruktion“ erwiesen. Leben und Tod der Christine Holk ist gewissermaßen dem Leben der Sperata nachgestellt – mit dem signifikanten Unterschied, daß ihr Inzest ein bewußter gewesen war. Ihr Traum von einem Trauerzug, der sich in einen Hochzeitszug verwandelt und dann wieder in einen Trauerzug (S. 67), hat eine auf das Ende vorausdeutende Aufgabe zu erfüllen, er identifiziert dabei die Ehe der Holks als todbringend. Betrachtet man jetzt die Gestaltung des Hochzeitszuges von Holkenäs im Lichte unserer Annahme, so fällt sofort die teilweise wörtliche Übereinstimmung mit der Gestaltung des Trauerzuges der Sperata ins Auge: eine unheilige Heilige wird beerdigt.

Hochzeitszug der Holks (S. 253)
= Trauerzug (9. Kap., S. 67)!

... als der Zug ... den zwischen den Tannen des Parks hinlaufenden Kiesweg passiert hatte, trat man in ein Spalier ein, das die Holkebyer Bauerntöchter samt den Mädchen aus den Nachbardörfern gebildet hatten. Alle hielten Körbe in Händen und streuten Blumen über den Weg, einige aber, die dem Ansturm ihrer Gefühle nicht wehren konnten, warfen drängten sich an Christine heran, um ihr die Hand oder auch nur den Saum

Trauerzug der Sperata „Wilhelm Meister“, 9. Kap.

„Der Ruf ihrer Visionen hatte sich bald unter das Volk verbreitet und das ehrwürdige Ansehn, das sie in ihrem Leben genoß, verwandelte sich nach ihrem Tode schnell in den Gedanken, daß man sie sogleich für heilig halten müsse. Als man sie zu Grabe bestatten wollte, drängten sich viele Menschen mit unglaublicher Heftigkeit hinzu, man wollte ihre Hand, man wollte wenigstens ihr Kleid berühren.“⁵⁵

des Kleides zu küssen. „Sie machen eine Heilige aus mir“, sagte die Gräfin und suchte zu lächeln.“

Christine schuf „*dies alles mehr Pein als Freude*“ (S. 253), und sie knüpfte, „*wie das in ihrer Natur lag, ängstlich schmerzliche Betrachtungen oder vielleicht selbst trübe Zukunftsgedanken an dies Übermaß von Huldigung.*“ Das sich derart offenbarende Schuldgefühl der Gräfin Holk, das sie ihrem „*melancholischen Zug*“ zuschreibt (S. 50) und das letzten Endes in einem ausgeprägten Bedürfnis nach Bestrafung mündet, hat aber – nach dem Erklärungsmodell der Freudschen Psychoanalyse – zunächst seine Ursache darin, daß ihr Ich „*Mit Angstgefühlen (Gewissensangst) auf die Wahrnehmung (reagiert), daß es hinter den von seinem Ideal, dem Über-Ich, gestellten Anforderungen zurückgeblieben ist*“⁵⁶, daß sie also die ihr vom Bruder in Abwehr ihrer Libido aufgezwungenen Normen („*Du hast mir diese Richtung gegeben*“), nicht zu leben vermag. Wegen ihm nicht zu leben vermag. Eine „richtige“ Ehe mit Holk ist ihr unmöglich, da dessen Ehe-Herren-Imago viel zu schwach ist, die ödipale Bindung an den Bruder durch Ablösung zu überwinden. Die schon erwähnte „*Werbesszene*“ macht die Hierarchie der Bindungen sinnfällig: „*Und wenn ich dann daran denke, wie mein Bruder, ach, lang ist's her, mich von dort abholte und Holk mit ihm . . .*“ (S. 70 f.) Nun repräsentiert das Über-Ich, indem es die „*ersten Objekte der libidinösen Regungen*“, die Eltern, ins Ich einverleibt, ohnehin auch Es-Strebungen. Bei Christine aber ist die *Desexualisierung* dieser Beziehung, die allein den Untergang des Ödipuskomplexes und damit eine „normale“ Sozialisation gewährleistet, mißlungen; fixiert auf eine infantile Stufe inzestuöser Libido, unfähig, einen anderen Mann als den Bruder zu lieben, kann sie weder den Außenweltansprüchen („Ehe“), noch darf sie den verbotenen (weil bei ihr sexuellen) Es-Lockungen des Über-Ich gerecht werden. Die wertsetzende und strafende Gesellschaft und das mit mehr als „*abgedämpfter Libido*“ besetzte Objekt verkörpern sich für sie in einer Person auf unversöhnliche Weise: Was „*sie*“, die Vaterinstanz, auf der einen Seite verbietet, dazu fordert „*er*“, der Mann, auf der anderen heraus . . . Ihr totales Versagen vor dem Über-Ich ist damit vorprogrammiert: In Christines selbstmörderischem Verhältnis zu „*Alfred, dem Regenten*“ gelang es Fontane, das Phänomen des „*moralischen Masochismus*“ in psychographischer Präzision Gestalt werden zu lassen.

Die Leiden schaffende Liebe Christines wandelt sich vorübergehend in die Liebe zum Leiden: In der paradoxen Logik ihres Masochismus ist der Umstand begründet, daß Holks Fehltritt, die Scheidung und sein Weggang ihr die Chance eines „*Ersatzleidens*“ gaben, das den Urkonflikt eine Weile schützend zu verdecken im Stande war; – es bot ihr sogar die Legitimation für die regredierende Flucht nach Gnadenfrei, in ihre „*Mädchenwelt*“, – und das seiner geringeren Intensität wegen gleichsam lebenserhaltend wirkte. Die Scheidung wäre die Rettung für Christine gewesen, ihr übergroßes Leidens- und Strafbedürfnis jedoch, der den Masochismus kennzeichnenden „*Le-*

gierung von Todestrieb und Eros" geschuldet, läßt sie nicht eher ruhen, bis sie mit der von Alfred eingefädeltten „neuen“ Ehe den alten Zustand wieder hergestellt hat. Das zweite „Ja“ der Christine Holk ist ihr „Ja“ zum Tode (symbolisiert im Traum vom Hochzeits- als Trauerzug). Um die Bestrafung durch die „große Elternmacht des Schicksals“ zu provozieren, „muß der Masochist das Unzweckmäßige tun, gegen seinen eigenen Vorteil arbeiten, die Aussichten zerstören, die sich ihm in der realen Welt eröffnen, und eventuell seine eigene reale Existenz vernichten.“⁵⁷ Ersehnte Bestrafung und Erlösung ist die Heimkehr ins vereinigende präödiipale Element; der Triumph des Todes ermöglicht einen Sieg des Eros, der das Sexuelle weit hinter sich läßt. „So wird der moralische Masochismus zum klassischen Zeugen für die Existenz der Triebvermischung. Seine Gefährlichkeit rührt daher, daß er vom Todestrieb abstammt... Aber da er andererseits die Bedeutung einer erotischen Komponente hat, kann auch die Selbstzerstörung der Person nicht ohne libidinöse Befriedigung erfolgen.“

„Ich wollte der Stelle nahe sein, wo es liegt.“ (S. 10) – Estrid, der Mignon von Holkenäs.

Ein starkes Indiz für die bereits vor dem Einsetzen der Handlung auf Holkenäs stattgehabte „Katastrophe“ und für die These, daß Fontane diese in die heimliche Feier eines Vereinigungsmythos umwertet – ist sein listiges Operieren mit den Namen des verstorbenen dritten Kindes der Holks. Wir erinnern uns, schon Aastas und Elisabeths Besuch „*der Stelle wo es liegt*“ brachte Gespenstisches ans helle Licht des Tages. „Leider ist ‚Estrid‘ ein weiblicher Name“, konstatiert Jørgensen, damit ältere „Vorwürfe“ ungeprüft übernehmend.⁵⁸ Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich⁵⁹, daß Fontane diese für den deutschen Leser nicht leicht aus der Namensform erschließbare Tatsache bewußt ins Kalkül zog, um auf wahrhaft „kryptische“ Weise etwas Genaueres darüber mitzuteilen, warum der Tod des Kindes „*das schöne und jugendliche Paar einander nur noch näher geführt*“ hatte (S. 8). Verbirgt sich hinter der glatten und psychologisch so eingängigen Formulierung ein weiterer verbergenswerter Umstand? Was stimmte nicht mit diesem Knaben, dem ein Mädchenname gegeben wurde? Zieht man den gegen der Mutter Willen vom Vater durchgesetzten zweiten Namen hinzu, so blickt man wieder einmal in die Brunnentiefe des Mythos. Adam, der „erste Gefallene“ (Klopstock), der in der „Kryptomythologie der Epoche ein Leitmotiv ist“⁶⁰, spielt auch in Fontanes Gesamtwerk eine gewichtige Rolle. Dabei besticht in „Unwiederbringlich“ die virtuose Handhabung des dem Namen eigenen Bedeutungs-Spektrums. Zunächst ist es „Adams Fluch“, der über Holkenäs liegt, der Fluch der „Erb-sünde“ und ihrer Folgen, der Todesverfallenheit des Menschen, des ewigen Zorns Gottes und der Herrschaft des Teufels.⁶¹ Darüber hinaus gewinnt der im Vornamen „Estrid“ schon angedeutete mignonhafte Hermaphroditismus des Kindes in „Adam“ eine mythologische Fundierung. Auch den biblischen Ur-vater stellte man sich als „Zwitter oder zweigeschlechtliches Urwesen vor“.⁶²

Estrids Geburt also ein subversiver Einbruch des Urzustands in die ausdifferenzierte polare Geschlechterwelt der patriarchalischen Gesellschaft? Eine Erinnerung an das Paradies, eine Regression und eine Utopie? Immerhin spricht der alte Fontane aus dem Munde des alten Haldern in einem Atemzug von „Adam, Neubeginn der Menschheit, Paradies und Rousseau“ und von Adam- und-Eva-Zeiten als revolutionären „Regulierungszeiten in nicht allzu fernher Zukunft“.⁶³ In *Unwiederbringlich* liegt so etwas wie revolutionäre Hoffnung auf den Kindern, in Eigenschaften und Verhaltensweisen, die die Mutter, der sie z. T. alles andere als fremd sind, durch die „Zuchtrute“ christlicher Erziehung zu neutralisieren gedenkt: in Aastas „Ellida-Sehnsucht“ nach dem bürgerlichen „Meermann“, in Axels atavistischer Holkscher Jagdleidenschaft und seiner Freundschaft mit dem offenkundigen Haeckelianer Strehlke . . . Vor allem aber ist es die kaum greifbare Atmosphäre von Fall und Verheißung einer „alles Getrennte wieder vereinigenden“ Rückkehr zum Uranfang im Namen „Estrid Adam“, dieses Mignons von Holkenäs⁶⁴, die auf faszinierende Weise die Ambivalenz des Dekadenzmotivs sinnfällig macht. Fontane stimmt hier in seiner un-nachahmlich leisen Art in den auf Darwin gestützten⁶⁵ zeitgenössischen Diskurs über „das Männliche“ und „das Weibliche“ ein, der – gemäß seiner naturphilosophisch-romantischen Tradition – wenigstens einen „psychischen Hermaphroditismus“ als Lösung des Geschlechterproblems nicht für unmöglich erklärte.⁶⁶ Manche Propagandisten des neuen Menschen gingen – wie Rosa Mayreder – noch weiter: „Der Repräsentant eines höheren Menschentums . . . wird jener sein, mit dessen psychophysischer Konstitution die Möglichkeit gegeben ist, die Schranken des Geschlechts zu überschreiten . . .“⁶⁷ Wie anders als in einem kryptischen Andeutungsstil kann der realistische Erzähler dergartiges ins Bild setzen? Selbst die klassisch gedämpfte Deutlichkeit eines Goethe⁶⁸ schien Fontane am Ausgang des 19. Jahrhunderts bei der Gestaltung nicht normgerechten Sexualhabits nicht mehr zeitgemäß. So ist denn das kaum lebensfähige Kind „Estrid Adam“ – im konventionellen Sinne eine „mißglückte Bildung“⁶⁹, symbolisch als verfrühte Vorform des „synthetischen Menschen“, ja als „zweiter Adam“⁷⁰ deutbar – nur noch als „Erinnerung“ in der Erzählung präsent, die das Geheimnis von Holkenäs mit in die Gruft genommen hat. Christine selbst führt auf jene Spur, die uns die Zeugung Adams nicht bloß als metaphorische (Inzest)-Sünde begreifen läßt. Die Gräfin definiert Holks Ansinnen, das Kind „Adam“ zu nennen, „weil er gehört hatte, daß Kinder, die so heißen, nicht sterben“ (S. 55), korrekt als „Heidentum und Aberglauben“. Obgleich sie schon auf die Ebene des Volksaberglaubens herabsteigt, bringt sie jedoch – verständlicherweise – etwas Wichtigeres aus diesem Bedeutungsreservoir nicht zur Sprache. Warum will der Graf seinen Vornamen dem Kind nicht geben und wählt dafür Adam aus? Vielleicht, weil der Volksbrauch letzteren „vielfach wie Eva und ehelichen Kindern beilegte“.⁷¹

Eine Meile nördlich von Glücksburg, – das Sommerresidenz des Matrosenkönigs Friedrich VII. und „Hausname“ des folgenden Herrschers war, liegt das Dorf Hollnis (dän. Holnaes) – nicht nur unserer Meinung nach

das geographische Vorbild für das symbolisch nach Süden transponierte Holkenäs. Mit der Treffsicherheit des sich den Mythos anverwandeln Realisten gelingt es Fontane, bereits über die sorgsam ausgewählte Örtlichkeit *privates und nationales – d. h. d e u t s c h e s* Schicksal als unter dem Zeichen des Unheils stehend zu verklammern. Es ist dies ein Unheil aus der Perspektive der alten Werte, aus der Sicht des Neuen stellt es sich vielmehr – ganz apokalyptisch – als Verheißung heraus. Eine Rückkehr zum Ausgangspunkt wird das erweisen.

„Im Zeichen von ‚Rolf Krake‘.“⁷² Holkenäs als verwünschtes Land

Im Krieg von 1864 würde in der Nähe von Holnaes eine preußische Strandbatterie in Stellung gehen, die den Auftrag besaß, den strategisch wichtigen Meerbusen gegen die dänische Marine abzusichern. Das Glanzstück derselben war ein gepanzertes Kanonenboot modernster englischer Bauart, das den mythischen Namen „Rolf Krake“ trug und mit dem im Vorfeld des Krieges Friedrich VII. persönlich den Preußen gedroht hatte.⁷³ Im *Stechlin* erscheint es dem Veteranen Kluckhuhn noch dreißig Jahre später in seinen Träumen: „*denn ‚Rolf Krake‘ war wie ein richtiges Gespenst. Und wenn solch Gespenst einen packt, ja, da ist man weg...*“⁷⁴ Wohl keiner der Interpreten ist je der Benennung des Schiffes nachgegangen, dessen unheimliche Wirkung auf den preußischen Soldaten in keinem Verhältnis zu seiner militärischen Effizienz stand. Dabei gibt es einen wesensmäßigen Zusammenhang zwischen der gespenstischen Erscheinung des „schwarzen Biests“ und seinem Namen. Schon im Kriegsbuch zeigt Fontane seine Vertrautheit mit der nordischen Sagengestalt an; dort breitet der Reiseschriftsteller sein Wissen dikursiv aus und erklärt dem deutschen Leser, was es mit „Rolf Krake“ auf sich hat. Im *Stechlin* ist das Motiv als „halbes Gleichnis“ weidlich genutzt, d. h. nicht expliziert worden – der Leser hatte sich gefälligst am Report von 1864 zu orientieren –, in *Unwiederbringlich* schließlich wird die dem Namen anhaftende düstere Vorausdeutung dem Großzeichen der Landschaft kryptisch eingeschrieben. 1864 notiert Fontane: „*Fabelhaft, wie der ‚Rolf Krake‘ des nordischen Heldenliedes, an den sich ö d i p u s a r t i g e Sagen knüpfen, ist auch das Schiff geworden, das seinen Namen führt.*“⁷⁵ Es waren wohl gerade die „ö d i p u s a r t i g e Sagen“, die Fontanes besondere Interesse an dem modernen Seekriegsgerät mit der anrühig-uralten Benennung weckten. Die von der gegebenen Synthese von Realismus und Romantik ausgehende zeichenhafte Kraft mußte der beständig Namensmagie treibende Autor von *Unwiederbringlich* einfach poetisch ausbeuten. Er weiß, was sich drei Jahre nach dem unchristlichen Freitod seiner anscheinend so auf Pflicht und Gottvertrauen gestellten Heldin am Ort ihres Untergangs abspielen wird:

„Als ‚Rolf Krake‘ die Schmälung des flensburger Meerbusens zwischen Hollnis und Brunsnis . . . passierte, erhielt er Feuer von der hollniser Batterie, aber er würdigte dieser Batterie keiner Antwort. Als er die Schußlinie von Hollnis hinter sich hatte, nahm er vollen Dampf und glitt, unheimlich durch die Leblo-
sigkeit auf seinem Deck, wie ein großer schwimmender Sarg auf die Batterie von Alnoer zu . . . Die Batterie bei Hollnis hatte dem Dampfer nichts anhaben können, widerstand sein Eisenpanzer auch jetzt, so war die Pontonbrücke der Zerstörung preisgegeben . . .“ Die preußischen Waffen, unter der dreifach patri-
archalischen Devise „Mit Gott, für König und Vaterland“ zum Einsatz ge-
bracht, sind ebenso machtlos gegen den heidnischen und inzestgezeugten Na-
menspatron des gespenstischen Schiffes, wie Christines Anklammern an den
Kathechismus Lutheri wirkungslos gegen den gleichsam als Fluch über Hol-
kenäs liegenden Geist des Rolf Krake bleibt. Fontane hat dessen Verhängnis,
das ihn zuletzt in Gestalt einer Nixe (!) einholt, ziemlich genau beschrieben:
*Sein Vater war König Helge . . . der Oedip des Nordens, nur umgekehrt . . .
Helge wird unwissentlich der Gemahl seiner Tochter Irsa . . . Der Sohn dieser
Ehe zwischen Vater und Tochter ist R o l f K r a k e.*“ Wir sehen die Zusammen-
stimmung mit allem bisher Herausgearbeiteten: über das Mythologem des nor-
dischen Helden öffnet der Autor seinen Text der Z e i t geschichte und behält
dennoch die Rückbindung an die E h e geschichte im strengen erzählerischen
Griff. Einmal nur wird Rolf Krake im Roman e r w ä h n t, aber die ironische
Attacke, die Pentz gegen den Hobby-Genealogen Holk reitet, – eine beinahe
schon zynische Anspielung auf die Holkenäser Verhältnisse –, verkörpert
gewissermaßen das Umwertungsprinzip des Textes in reinsten Form. „Als Ge-
nealoge werden sie die Haraldblauzahnschen Verwandtschaftsgrade . . . viel-
leicht sogar zu Rolf Krake feststellen können . . .“ (S. 148); damit weist der
mephistotelische Baron den armen Grafen auf eine Spur, die dieser – wie im
Falle des Fräulein Rosenberg – natürlich nicht wahrnimmt, ist er doch
(gleich dem Leser) alles andere als ein echter Genealoge. Harald Blauzahn
nämlich war derjenige König, der von sich behauptete, er habe „die Dänen
zu Christen gemacht“⁷⁶; wenn ihn nun Pentz auf den vom Odium des In-
zests unwitterten Heiden zurückführt, gibt er uns einen Wink hinsichtlich der
„Verwandtschaftsgrade“ von christlicher Askese und heidnischer Ausschweifung,
zeigt also den die Handlung konstituierenden Konflikt an. Der „*Staatenskitt*“
(S. 29) ist unter der steten Wühlarbeit der von Rolf Krake versinnbildlichten
uralt-modernsten „*Décadence*“, zu der die „ewig sieggewisse Macht des
Elementaren“ beiträgt, mehr als brüchig geworden; der Staat läuft so Gefahr,
wie das Flaggschiff „*Makellos*“ in die Luft zu fliegen: Fontane hat den dahin-
führenden Prozeß in einer mit Grauen gemischten lustvollen Erwartungshal-
tung beobachtet. Dies macht die politische Befrachtung des Rolf-Krake-Motivs
im *Stechlin*, die auch für den u. a. im Jahr der Aufhebung des Sozialisten-
gesetzes geschriebenen Roman *Unwiederbringlich* Geltung beanspruchen kann,
im Lichte des Vorhergesagten sofort klar. „*Ich sag euch, was sie jetzt die soziale
Revolution nennen, das liegt neben uns wie damals ‚Rolf Krake‘; Bebel wartet
bloß, und mit eins legt er dazwischen.*“⁷⁷

Anmerkungen

Alle Zitate aus dem Roman nach der Ausgabe des Aufbau-Verlages (AFA). Aus Platzgründen mußte die in den Anmerkungen geführte Auseinandersetzung mit der Forschung auf ein Minimum reduziert werden.

- 1 Zweite Halbzeile des Anfangs von Klaus Groths Gedicht „De Floth“. Holk zitiert nur (S. 28) ungenau dessen erste. – Dies ist ein kleines Beispiel der Fontaneschen Technik „halber Gleichnisse“; immerhin ist „die Flut“ ein Leitmotiv des Textes.
- 2 Brief vom 21. 11. 1888. – HFA IV, 3, S. 658.
- 3 Das behauptet – wenn auch mit schlechtem Gewissen – Sven Aage Jørgensen 1971 im Nachwort der Stuttgarter Reclam-Ausgabe. Im gleichen Atemzug spricht er davon, „daß diese Anekdoten die Probleme der Haupt-handlung spiegeln“, ohne allerdings daraus die interpretatorischen Konsequenzen zu ziehen.
- 4 Die Synthese von Realismus und Romantik war Fontanes erklärtes poetologisches Ziel; und zwar ausdrücklich nicht als schmückende Übernahme „romantischer“ Stoffe und Motive sollte diese vor sich gehen, sondern als sinnverinnerlichende Anverwandlung. Vgl. die Besprechung von Richard Voss' „Brigitta“. In NFA XXII/2, S. 638 f.
- 5 Bezieht sich auf *Unwiederbringlich*. Vgl. Brief vom 25. 7. 1891 an M. Fontane. – HFA IV, 4, S. 137.
- 6 Die hermeneutische Brauchbarkeit des jetzt vielerorts wie ein Bannfluch verwendeten Urteils von H. H. Remak ist seinem apodiktischen Geltungsanspruch umgekehrt proportional; im übrigen löst sich das Behauptungsgefüge wegen des letzten Satzes gleichsam von selbst auf. Vgl. ders., Politik und Gesellschaft als Kunst . . . In: Festschrift Jolles, S. 550–562, Zit. S. 558.
- 7 Reate Böschenstein-Schäfer, Fontanes Finessen . . . In: Schillerjahrbuch XXIX, S. 532–535.
- 8 Wolfram Seibt, Kruses Grab. Die versteckten Nicht-Ehen in . . . *Unwiederbringlich*. In: FBL 45 (1988), S. 45–70. Für Seibt ist der „Mittelteil mit seiner überwiegend dänischen Szenerie . . . die terra incognita des Romans, sein heimlicher Heuboden . . .“
- 9 Brief vom 18. 1. 1864 an E. v. Pfuel. – HFA IV, 2, S. 115.
- 10 Vgl. dazu Eugene Faucher, Umwege der Selbstzerstörung bei Fontane. In: Festschrift Jolles, S. 401.
- 11 Wie Anm. 6.
- 12 Abgedruckt bei Wolfgang Rost, Örtlichkeit und Schauplatz in Fontanes Werken. Berlin u. Leipzig 1931, S. 155.
- 13 Wie Anm. 8, S. 66.
- 14 Dieses nach 1871 weitverbreitete Schlagwort verwendete auch Fontane. (Vgl. NFA XXII/2, S. 701; XXIV, S. 1155)
- 15 Vgl. den Artikel in der „Berliner Zeitungshalle“ vom 31. 8. 1848. In: NFA XIX. Fontane bezieht sich hier auf die Proklamation des Königs vom 21. 3. 1848. Eine bedeutungsvolle Koinzidenz!

- 16 So der Titel der im Dänisch-Historischen sehr instruktiven Studie von Dieter Lohmeier, ... Dänemark in Fontanes Roman ... In: skandinavistik 2 (1972) 1, S. 27–53. Dieser Titel, ein Ausweichvorschlag Fontanes für „Vor dem Sturm“, stellt den Bezug zur preußischen Welt in einem umfassenderen Sinne her, als das L. annimmt (S. 45 f.)
- 17 Georg Brandes, Rezension zu Oehlschlägers „Aladdin“. In: Deutsche Rundschau (16 (1889) 1, S. 107.
- 18 Die Artikulationen der von Kriegsgefahr, Regierungswechseln, Bismarcks Sturz, Aufhebung des Sozialistengesetzes etc. ausgelösten Befürchtungen und Erwartungen sind in jenen Jahren zahlreich. Sie werden im zweiten Teil der Arbeit noch breiten Raum einnehmen.
- 19 F. Engels an A. Bebel. Brief v. 17. 11. 1885. In: MEW 36, S. 391.
- 20 Theodor Fontane, Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahre 1864. Berlin 1866 (Nachdruck 1978), S. 10.
- 21 AFA, Romane ..., 3, S. 82.
- 22 NFA XVIII, S. 252.
- 23 Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. Berlin u. Leipzig 1927, Lemma „Mittag“, Sp. 403–405.
- 24 Heinrich Heine, Elementargeister. In: Werke u. Briefe in zehn Bänden. Hrsg. v. H. Kaufmann, Berlin u. Weimar 1972, 5, S. 354.
- 25 Vgl. den Brief vom 5. 6. 1891 an M. Fontane: „... die Frau seit 12 Jahren verheiratet, hat eine 11jährige Tochter, seit deren Geburt Spiel und Tanz vorbei ist; merkwürdig immer die Gentilezza, Liebe und Güte, mit der die Männer dies hinnehmen, als wären sie schuld.“
- 26 Wie Anm. 8, S. 66.
- 27 Johann Jakob Bachofen, Mutterrecht und Abendland. Vorrede. In: Mutterrecht und Urreligion ... Leipzig 1927, S. 127 f.
- 28 Brief vom 2. 7. 1894 an F. Stephany. In: Erler (1989), S. 339.
- 29 Heide Eilert, „... und mehr noch fast, wer liebt.“ Theodor Fontanes Roman ... und die Viktorianische Sexualmoral. In: ZdPh 101 (1982) 4, S. 540
- 30 Vgl. Eilert, S. 544.
- 31 Vgl. die Besprechung von Ibsens „Gespenstern“. In: NFA XXII/2, S. 694.
- 32 Fontane schrieb am 6. 5. 1893 an Stephany, Ibsen habe ihn in der ‚Frau vom Meer‘ aufs äußerste gespannt. (Erler II, S. 296). Er besprach das Drama gleich zweimal und schrieb darüber sogar eine Art Distichon. (Vgl. AFA Gedichte, 1, S. 407).
- 33 Henrik Ibsen, Die Frau vom Meere, Berlin 1921, Bd. 5, S. 63, 83.
- 34 Pierre Bange, Ironie et dialogisme dans le romans de Theodor Fontane. Grenoble 1974, S. 174.
- 35 Das Unvermögen dazu – bei gleichzeitiger Sehnsucht danach – charakterisiert nach Fontane (*Oceane* – Fragment) die „*exzeptionellen Melusinen*“. NFA XXIV, S. 284 f.
- 36 So Lieselotte Voss, Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane ... München 1985, S. 45.

- 37 Karla Müller, *Schloßgeschichten. Eine Studie zum Romanwerk ...* München 1986, S. 76.
- 38 NFA XXII/2, S. 610 f.
- 39 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral* (1887). München, Wien 1980, S. 865, nächstes Zitat S. 864.
- 40 Wie Anm. 39, S. 861.
- 41 Wie Anm. 29, S. 544.
- 42 Ronald Speirs, *Fontane und die Dekadenz*. In: *Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit*, S. 134–148. Zit. S. 145.
- 43 Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* (1888). München, Wien 1980, S. 966.
- 44 *Klosterneuburger Liturgiekalender von Pius Parsch. Osterteil*. Klosterneuburg b. Wien. 1938, S. 304. Das „Katholische“ scheint uns generell ein unterschwelliges Moment des Textes.
- 45 NFA XXIV, S. 294 (*Oceane-Fragment*).
- 46 AFA, *Romane ...*, 7, S. 21.
- 47 Wie Anm. 45, S. 295. Hier wird explizit die „Rückkehr in Gott“ der Rückkehr ins Elementare gleichgestellt.
- 48 Vgl. v. a. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), Berlin 1988, S. 5–73. Auffallend ist die letztendliche Übereinstimmung zwischen Fontanes angeeigneter Naturphilosophie und den Freudschen Schlußüberlegungen.
- 49 Sándor Ferenczi, *Versuch einer Genitaltheorie*, S. 341. In: *Schriften zur Psychoanalyse*. Frankfurt a. M. 1970/72. Im Grunde entspricht Ferenczis Theorie dem von Fontane behaupteten Heimkehrverlangen der Melusinen ins Element des Wassers.
- 50 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916/17). Berlin 1988, S. 307.
- 51 Geschrieben etwa 1840. AFA, *Gedichte*, 2, S. 43.
- 52 Wie Anm. 7, S. 533.
- 53 NFA XXIV, S. 35.
- 54 Vgl. Heide Eilert, *Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman „L'Adultera“*. In: *Schillerjahrbuch XXIII 1978*, S. 495–517. (Hinweis auf Zola „Die Beute“ S. 505).
Hans Otto Horch, *Ansichten des 19. Jahrhunderts. Theodor Fontanes Verhältnis zu Richard Wagner ...* In: *FBL 6* (1986) 3, S. 311–335.
Uwe Petersen, *Poesie der Architektur ... Zur Gestaltung und Funktion eines palladianischen Schauplatzes in ... „Unwiederbringlich“*. In: *Festschrift Adolf Beck*, S. 246–254.
- 55 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. BA, 10, S. 620 f.
- 56 Sigmund Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus* (1924), Berlin 1988, S. 101.

- 57 wie Anm. 56, S. 105. Im Text folgendes Zitat S. 106. Vgl. auch S. 104: „Nun wissen wir, daß der in Phantasien so häufige Wunsch, vom Vater geschlagen zu werden, dem anderen sehr nahesteht, in passive (feminine) sexuelle Beziehung zu ihm zu treten, und nur eine regressive Entstellung desselben ist. Setzen wir diese Aufklärung in den Inhalt des moralischen Masochismus ein, so wird dessen geheimer Sinn uns offenbar. Gewissen und Moral sind durch die Überwindung, Desexualisierung, des Ödipuskomplexes entstanden; durch den moralischen Masochismus wird die Moral wieder sexualisiert, der Ödipuskomplex neu belebt, eine Regression von der Moral zum Ödipuskomplex angebahnt.“
- 58 Wie Anm. 3, S. 298.
- 59 Vgl. NFA XVIII, S. 298: „Svend Estridsen, der der Sohn der schönen Estrid . . . war“!
- 60 Renate Böschstein, Mythologie zur Bürgerzeit . . . In: Jahrbuch der Raabegesellschaft 1986, S. 20.
- 61 Vgl. Eph. 2, 3. Joh. 3, 36. Röm. 5, 16 ff.
- 62 Vgl. u. a. Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Sp. 164 f.
- 63 AFA, Romane . . . , 5, S. 240.
- 64 Das inzestgezeugte Kind war von Goethe auch als „der Mignon“ konzipiert. Vgl. BA, 14 (Italienische Reise), S. 72. Palladio im Kontext!
- 65 Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Stuttgart 1871, Bd. 1, S. 181: „Es scheint daher ein äußerst weit zurückliegender Urerzeuger des großen Wirbelthiers . . . hermaphroditisch oder androgyn gewesen zu sein.“
- 66 Ellen Key, Die Evolution der Liebe. Berlin 1921, S. 84 f.
- 67 Rosa Mayreder, Perspektiven der Individualität. In: Zur Kritik der Weiblichkeit. Jena u. Leipzig 1907, S. 285.
- 68 Augustin im „Wilhelm Meister“: „Seht die Lilien an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel? Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebar, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar?“ (S. 612)
- 69 Wie Anm. 67, S. 278.
- 70 Auch den „zweiten Adam“ – Jesus – kennzeichnete ein androgynes Moment.
- 71 Wie Anm. 62
- 72 AFA, Romane . . . , 8, S. 178. (Bezieht sich auf Kluckhuhns Leben).
- 73 Heinrich v. Sybel, Die Begründung des Deutschen Reiches . . . , Bd. 2, S. 85.
- 74 Wie Anm. 72, S. 280.
- 75 NFA XVIII, S. 252. In unmittelbarer Nachbarschaft werden die Schleswiger Schlösser beschrieben. Folgendes Zitat wie Anm. 20, S. 120.
- 76 Theologische Realenzyklopädie . . . Berlin, New York 1981, Bd. VII, Sp. 301.
- 77 Wie Anm. 72.

Gábor Kerekes, Szombathely

Gragger, Fontane und die Fakten

1912 erschien Robert Graggers Artikel „Ungarische Einflüsse auf Theodor Fontane“ in der „Ungarischen Rundschau“, auf den bis auf den heutigen Tag immer wieder in den verschiedenen Ausgaben Fontanescher Werke sowie in der Sekundärliteratur hingewiesen wird.¹

Da dieser Artikel manchen Gedankengang und verschiedene Feststellungen beeinflusst hat – zumindest was den Aspekt „Fontane und Ungarn“ anbelangt –, zugleich aber nur sehr schwer zugänglich ist, wollen wir ihn an dieser Stelle im vollen Wortlaut wiedergeben, allerdings mit einigen Kommentaren versehen, da uns dies zwingend notwendig erscheint.

Robert Gragger hat im Laufe seines kurzen Lebens (1887–1926) viel für die deutsch-ungarische kulturelle Annäherung getan, sein Name hat bei den Literaturwissenschaftlern auch heute noch einen guten Klang. Der Graggersche Artikel über Fontane gehört aber nicht zu seinen „Glanzleistungen“, eher im Gegenteil. Das bestehende Ansehen Graggers darf jedoch kein Hinderungsgrund sein, auf ungewollte oder von ihm (selbst) gewollte Ungenauigkeiten in seinen Schriften hinweisen zu dürfen.²

Wir wollen im Interesse der Überschaubarkeit Graggers Artikel in vollständigen Absätzen zitieren und unseren Kommentar dem jeweiligen Absatz folgen lassen. (Die Fußnoten Graggers zitieren wir in eckigen Klammern und merken sie besonders an.)

Sehr selbstbewußt beginnt der Artikel*:

„Ungarns Wirkung auf die deutsche Literatur zerfällt zeitlich und stofflich in drei Gruppen. Anfangs erscheint Ungarn mit seiner Geschichte und deren Trägern, seinen tapferen Soldaten und Helden, in historischen Volksliedern, Dramen, Erzählungen und Romanen. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts wirkt das Ungarland auch durch seine Landschaften und Bewohner mit ihren ethnographischen Eigentümlichkeiten und durch sein Gesellschaftsleben auf deutsche Dichter. Schließlich beeinflusst selbst die ungarische Literatur die deutsche. Ein Beitrag zur Geschichte des letztgenannten Einflusses ist der folgende.“

Schon allein diese Sätze fordern Widerspruch heraus, denn es existieren nur sehr wenige Werke in der deutschen Literatur mit ungarischer Thematik. Nur Hans Sachs' „Wider den blutdürstigen türken“, Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“, Körners „Zriny“, Brentanos „Die mehreren Wehmüller und die ungarischen Nationalgesichter“, Grillparzers „Ein treuer Diener seines Herrn“, Heines „Im Oktober 1849“, einige Gedichte Lenaus, Stifters „Brigitta“ sowie die Rahmenhandlung von Fontanes früher Erzählung „Tuch und Locke“ – die Gragger nicht gekannt hat – sind die wenigen Werke,

* Wiedergabe nach dem Originaltext in der Ungarischen Rundschau v. 1912, S. 220–224

die als Beleg für Graggers Behauptung vom Einfluß des „Ungarlandes“ auf die deutsche Literatur genannt werden können – zumindest wenn wir den Überblick mit dem Jahr 1912, in dem Graggers Artikel erschienen war, beenden. Problematisch ist an Graggers Behauptung, daß er den Eindruck erweckt, als hätte Ungarn einen sehr großen Einfluß auf die deutsche Literatur gehabt, was aber nicht den Tatsachen entspricht. Wohlweislich bleibt Gragger dem Leser die Namen der vermeintlich „Beeinflußten“ schuldig. Die ungarndeutsche Literatur, d. h. die Literatur der in Ungarn lebenden deutschen Minderheit meint Gragger an dieser Stelle augenscheinlich nicht, dabei würde auf sie – so epigonal und zweit-, wenn nicht sogar drittrangig sie auch sein mag – die Feststellung zutreffen, daß „das Ungarland auch durch seine Landschaften und Bewohner mit ihren ethnographischen Eigentümlichkeiten und durch sein Gesellschaftsleben“ sie beeinflusste. Nur: dies war keine deutsche, sondern eine deutschsprachige Literatur.

Gragger setzt seine Argumentation fort:

„Nach Georg von Gaal und dem Grafen Johann Majláth entwickelte der rührige Karl Kertbeny die bedeutendste Vermittlerrolle für die ungarische Literatur in Deutschland. Auf seinen Reisen, die er nach dem Freiheitskampf Ungarns durch ganz Europa antrat, besuchte er die größten deutschen Dichter, übergab ihnen seine Übersetzungen aus der ungarischen Literatur und machte sie auf die großen Poeten seines Landes aufmerksam. In Paris besuchte er den siechen Heine und machte ihn mit Petöfis Dichtung bekannt; trotz ihrer Schwerfälligkeit las Heibel seine Übersetzungen im ‚Album hundert ungarische Dichter‘ gerne; 1851 überreichte er seine Anthologie ‚Ausgewählte ungarische Volkslieder‘ mit einer überschwenglichen Vorrede Bettinen von Arnim, der im selben Jahre auch Therese Pulszky ihre Sammlung ‚Sagen und Erzählungen aus Ungarn‘ widmete; 1852 ließ Kertbeny vor die ‚Nationallieder der Magyaren‘ die Widmung: ‚Dem deutschen Dichter Ludwig Uhland sei diese Übersetzung ungarischer Nationalliteratur gewidmet‘ drucken.“

Karl Kertbeny hieß eigentlich Karl Maria bzw. Károly Mária Benkert (1824–1882). Er kam in Wien zur Welt und wuchs zweisprachig auf. Sein Leben lang setzte er sich – eher zielstrebig als erfolgreich – für die Verbreitung der ungarischen Literatur im deutschen Sprachraum ein, wobei seine Übersetzungen der Gedichte Sándor (dt. ‚Alexander‘) Petöfis am bekanntesten wurden. Die Behauptungen, nach denen „Heibel seine Übersetzungen im ‚Album...‘ gerne (las)“ sowie das „Überreichen“ seiner Anthologie an Bettina von Arnim sollte man mit Vorsicht genießen. Auf jeden Fall war alles viel weniger spektakulär, als es die Formulierung ahnen läßt.*

Hatte Gragger bis an diesen Punkt „nur“ übertrieben, so verläßt er im weiteren mehrfach den Boden der Realität:

* Siehe hierzu auch: Kurze Memoiren von K. M. Kertbeny. Dresden o. J., Josef Fekete (hrsg.): Datenblätter zu K. M. Kertbenys Memoiren. Leipzig 1876/77; Detrich Márta: Kertbeny Károly élete és műfordítói munkássága/Karoly Kertbenys Leben und seine Tätigkeit als Übersetzer. Szeged 1936.

„Am 16. Dezember 1847 kam Kertbeny aus London nach Berlin und bewegte sich in den literarischen Kreisen der preußischen Hauptstadt. Er wurde Mitarbeiter des Berliner ‚Magazins für die Literatur des Auslandes‘ über Ungarn. Er verkehrte mit Varnhagen, Alexander von Humboldt, Bettina, Max Stirner, Theodor Mundt, Karl Beck, J. L. Klein und anderen. In den Märztagen 1848 nahm er auch an dem ‚Rummel‘ teil, begegnete dem Fürsten Pückler-Muskau und traf auch mit Theodor Fontane zusammen, dessen Interesse er für die ungarische Freiheitsbewegung jener Tage, wie auch für die ungarische Literatur zu erwecken suchte. Er sprach ihm, wie allen seinen literarischen Bekannten über das unglückliche Los seines Vaterlandes, erzählte dem Epiker über den bereits berühmt gewordenen Arany, und las ihm wohl auch dessen (damals besonders zeitgemäßes) Gedicht ‚Der gefangene Storch‘ (erschienen 1847) vor, eine Allegorie des hartbedrückten Landes. Auch später unterließ er es nicht, Fontane auf Arany's Poesie aufmerksam zu machen. Am Anfang 1851 widmete er ihm die Übersetzung eines erzählenden Gedichtes von dem größten ungarischen Epiker: ‚Erzählende Dichtungen von Johann Arany. Aus dem Ungarischen. II. Band. Die Belagerung von Murány. Historische Dichtung in vier Gesängen. Dem deutschen Dichter Theodor Fontane gewidmet. Leipzig 1851. Herbig.‘ 184 S. – Fontane schreibt darüber an Friedrich Witte (seinen gewesenen Genossen in der ‚Polnischen Apotheke‘) am 1. Mai 1851 folgendes: ‚Aus Leipzig erhielt ich vor drei Wochen ein Buch ‚Die Eroberung von Murány‘, episches Gedicht von Arany, übersetzt von Kertbeny. Letzterer (Verfasser und Übersetzer sind Ungarn) hat das Buch ‚dem deutschen Dichter Theodor Fontane als ein Zeichen usw.‘ gewidmet, was sich auf dem schönen weißen Papier sehr hübsch ausnimmt und mir viel Freude gemacht hat. Meine ‚Rosamunde‘ hat ihn so begeistert.“ (Theodor Fontanes Briefe. Zweite Sammlung I, S. 34. Gesammelte Werke. Zweite Serie, Band X.)

Kertbeny kam tatsächlich im Jahre 1847 nach Berlin, doch fehlt jeglicher Hinweis darauf, daß er Fontane persönlich kennengelernt haben sollte. Weder in Fontanes Briefen oder Erinnerungen an diese Zeit, noch in den „Kurze(n) Memoiren von K. M. Kertbeny“ (Dresden o. J., sicherlich nach 1861) oder den sehr ausführlichen „Datenblätter(n) zu K. M. Kertbenys Memoiren“ (hrsg. v. Josef Fekete, Leipzig 1876/77) wird ein Treffen Kertbeny-Fontane erwähnt. Da beide Publikationen Kertbenys Leben möglichst ausführlich und genau wiederzugeben versuchen, können wir behaupten, Kertbeny habe Fontane nie persönlich getroffen, denn wenn Kertbenys Kontakt zu Fontane und seine Einflußnahme auf diesen tatsächlich so intensiv gewesen wäre, wie uns das Gragger darstellt, würde entweder aus Fontanes oder Kertbenys Feder ein Beleg vorliegen.

Die Widmung an Fontane ist belegt, es handelt sich dabei sogar um eine gedruckte Widmung und nicht „nur“ um eine handschriftliche in dem Fontane zugesandten Exemplar. (Die Widmung lautet vollständig: „Dem deutschen

Dichter Theodor Fontane, dem Sänger des lieblichen Liedes ‚Von der schönen Rosamunde‘, sei diese Erzählung, als Zeichen freudiger Anerkennung, gewidmet durch den Übersetzer.“) Zur Widmung äußerte sich Fontane außer in dem zitierten Brief – wobei Gragger der leise Anflug von melancholischer Ironie („*was sich auf dem schönen weißen Papier sehr hübsch ausnimmt . . .*“) entgangen sein muß – auf ähnliche Weise auch in einem anderen Brief: „*Hab ich Ihnen denn schon geschrieben, daß ein Ungar namens Kertbeny mir eins seiner Bücher gewidmet hat? Was man nicht alles erlebt.*“³ In keinem der Briefe gibt sich Fontane als Bekannter Kertbenys zu erkennen.

Zu dieser Frage äußert sich auch Gotthard Erler betont vorsichtig („soll [. . .] auch mit Fontane zusammengetroffen sein“⁴), räumt zugleich aber auch ein, kein Brief Fontanes an Kertbeny sei bekannt, wenn auch „ein Brief vom 19. April 1851 [. . .] laut Stargardt-Auktionskatalog Nr. 316 verkauft“⁵ wurde. Wir wollen nicht nur auf die hierbei sich zeigenden Folgen des Graggerschen Artikels hinweisen – dem Erler, der sich ja auf Spezialforschungen stützen mußte, die notwendige Skepsis entgegenbrachte –, sondern auch anmerken, daß selbst jener verschollene Brief an Kertbeny doch ein etwas dürftiger Beweis für eine Bekanntschaft wäre, die laut Gragger intensiv gewesen sein mußte. Daß Fontane zumindest einmal an Kertbeny geschrieben hat – um sich nämlich für das Buch zu bedanken –, können wir annehmen, jedoch nicht belegen.

Im Anhang der von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger herausgegebenen „*Graf Petöfy*“-Ausgabe wird ebenfalls mit der notwendigen Skepsis auf Gragger hingewiesen: „Fontane ist offenbar durch [. . .] Kertbeny [. . .] in die ungarische Literatur und Geschichte eingeführt worden.“⁶ Wieweit Fontane in seinem Leben die ungarische Literatur und Geschichte überhaupt kennengelernt hat, ist eine Frage für sich, doch daß er nicht von Kertbeny „eingeführt“ worden ist, können wir – trotz des Graggerschen Wunschdenkens – mit Sicherheit annehmen.

Was Arany's Einfluß anbelangt, formulieren auch Erler, ebenso wie Keitel und Nürnberger, zu recht vorsichtig: „Wie weit sich Fontane von Arany stimuliert fühlte, ist schwer zu sagen.“⁷

Man mag sich fragen, warum Gragger gerade Arany ins Spiel bringt. Einerseits weil Fontane die Arany-Übersetzung Kertbenys erhalten hatte und andererseits wegen der Namensgebung der Gestalt des alten Toldy im „*Graf Petöfy*“; denn die Hauptgestalt des auch heute noch populärsten epischen Gedichts von Arany heißt Miklós Toldi. Dies mag Gragger bewogen haben, seine These von der genaueren Kenntnis des Arany'schen Werkes durch Fontane nicht nur zu vertreten, sondern in seinem Artikel auch immer weiter auszubauen. Allerdings – und das mußte Gragger bekannt sein – ist nicht gesagt, daß Fontane den Namen „seines“ Toldy aus dem Arany'schen Werk bezog, denn es gab aus der Feder des aus einer ungarndeutschen Bürgerfamilie stammenden, sich nur zu Ungarn bekennenden Literaturhistorikers und -theoretikers Ferenc Toldy (eigentlich Franz Schedel) eine Art literaturhistori-

sches Handbuch der ungarischen Literatur in deutscher Sprache („Handbuch der ungarischen Poesie“, Pest 1827), das auch Fontane gekannt haben mochte. Es ist unverständlich, wie Gragger diesen Umstand außer acht lassen konnte: Diese Literaturgeschichte war und ist bis auf den heutigen Tag für Ungarn von außerordentlicher Bedeutung. Sie war im 19. Jahrhundert ein Standardwerk, die erste und unumgängliche Einführung für jeden Deutschen, der sich der ungarischen Literatur zuwandte, so daß Fontane, wenn er genauere Kenntnisse von der ungarischen Literatur gehabt haben sollte, sie erst recht kennen mußte. Zugleich ist unvorstellbar, daß Gragger dieses Werk nicht gekannt haben sollte.

Es ist sicherlich auf diese Argumentation Graggers zurückzuführen, daß sich Hans-Heinrich Reuter in seinem Buch über Fontane auf die Suche nach den Gemeinsamkeiten und Parallelen zwischen Arany und Fontane begibt. Als „Dank für die Widmung von 1851“ habe Fontane seiner Gestalt den Namen des „Helden von Arany's popularster Schöpfung“ Toldi gegeben.⁸ (Zugleich weist Reuter vollkommen richtig, aber eher zurückhaltend im Anmerkungs- teil seines Buches darauf hin, daß es auch den bereits erwähnten Literatur- historiker Franz bzw. Ferenc Toldy gegeben hat . . .⁹) Ähnlich dann auch der Hinweis bei Gottfried Erler in den Bemerkungen zu „Graf Petöfy“ in der acht- bändigen Aufbau-Ausgabe der Romane und Erzählungen Fontanes „[. . .] fest dürfte jedoch stehen, daß Fontane in ‚Graf Petöfy‘ dem Ungarn (gemeint ist Arany – G. K.) auf seine Weise gehuldigt hat: das überaus sympathische Faktotum auf Schloß Arpa führt den Namen von Arany's popularster dichterischer Gestalt, Miklos Toldi [. . .]“¹⁰ (vgl. auch z. B. bei Bettina Plett¹¹). Demgegenüber lesen wir in der Keitel-Nurnbergerschen „Petöfy“-Ausgabe in den Anmerkungen den wichtigen Verweis auf Toldys Buch, das „F. sicher bekannt“ gewesen sei.¹²

Nicht ganz klar ist aber bei alledem, weshalb Fontane Arany und nicht Kertbeny gedankt haben soll. Oder sollte er von Arany's Werken inspiriert worden sein? Von welchen? Warum hat er dann Arany genannt? Er hat ihn auch nicht einmal erwähnt, als er im Jahre 1894 befragt wurde, welche Lektüre er empfehle.¹³

Doch wenden wir uns wieder Gragger zu, der im weiteren dem vermeintlichen Zusammenhang zwischen Fontane und Arany nachgeht:

„Dieses Werk gehört nicht zu den charakteristischsten oder wertvollsten Dichtungen Arany's. Aber Fontane lernte durch Kertbeny, der von dem Romanzyklus Fontanes ‚Von der schönen Rosamunde‘ entzückt war, auch sonst Arany's Poesie kennen, denn Arany korrespondierte mit seinem Übersetzer und hielt ihn a u c o u r a n t seiner Dichtung. Schon in der Gedichtsammlung Fontanes, die drei Jahre nach Kertbenys Besuch, 1851, erschien, findet sich ein Gedicht, das den Einfluß des erwähnten Arany'schen Gedichtes (‚Der gefangene Storch‘) aufweist. Dieses lautet in Kertbenys später erschienener Übersetzung wie folgt:“

Der gefangene Storch (1849).*

Dort im Hof am Brunnensteine,
Steht ein Storch auf einem Beine;
Möchte gerne aufwärts dringen,
In die Leere, über Meere, –
Doch gestutzt sind ihm die Schwingen!
Und er grübelt im Verdrusse;
Langweilt's ihn auf einem Fuße,
Setzt das ander Bein er nieder;
Macht dies rüde ihn und müde –
Nun, so wechselt er dann wieder!
Und er bog den Hals zur Seite;
Schaute gerne in die Weite,
Doch vier Wände sie verbauen.
Nichts d'rum eben nützt dies Streben, –
Nicht durch Mauern kann man schauen!
Doch zum Himmel könnt' er blicken?
Ach das würde erst sich schicken!
F r e i e Störche dort gemeinsam
Ohne Weilen heimwärts eilen, –
Er nur bleibt zurück so einsam!
Immer harrt er, daß ihm wieder
Wachsen werde das Gefieder,
Um zum Himmel, den er schauet,
Aufzufliegen, sich zu wiegen
Wo der Freiheit Heimat blauet!

Herbstlich wird's im gelben Sande,
Keinen Storch gibt's mehr im Lande,
Einen nur, ihn, der voll Trauer
Und voll Bangen hier gefangen
Schmachtet wie im engen Bauer!
Nur zurück sind noch die Reiher,
Sie auch zieh'n nun weg vom Weiher;
Auf nicht blickt er, doch er hört sie
Oben ziehen, – wie sie fliehen, –
Und wie ziehen ungestört sie!
Oft versucht er zu erproben,
Ob's nicht ginge doch nach oben?
Ei, wie sollte dies Begehren
Nicht gelingen? – wenn die Schwingen
Nur so arg gestutzt nicht wären!
Armer Vogel, armer Narr du!

* [Fußnote Gragger dazu: Gedichte von Johann Arany. Nach dem Ungarischen von K. M. Kertbeny. Genf 1861.]

Auf der Schwingen Wuchs nicht harr' du!
Denn, so bald sie wüchsen heute,
Stutzen wieder das Gefieder
Dir sogleich die bösen Leute.

Fontanes Gedicht hat folgenden Wortlaut:

*Der Kranich**

*Rauh ging der Wind, der Regen troff,
Schon war ich naß und kalt;
Ich macht' auf einem Bauernhof
Im Schutz des Zaunes halt.
Mit abgestutzten Flügeln schritt
Ein Kranich drin umher,
Nur seine Sehnsucht trug ihn mit
Den Brüdern übers Meer;
Mit seinen Brüdern, deren Zug
Jetzt hoch in Lüften stockt
Und deren Schrei auch ihn zum Flug
In fernen Süden lockt.*

*Und sieh, er hat sich aufgerafft,
Es gilt erneutes Glück; –
Umsonst, der Schwinge fehlt die Kraft,
Und ach, er sinkt zurück.
Und Huhn und Hahn und Hühnchen auch
Umgackern ihn voll Freud' –
Das ist so alter Hühner-Brauch
Bei eines Kranichs Leid.*

Allein schon ein flüchtiger Vergleich der beiden Gedichte zeigt, wie übertrieben die Formulierung vom „Einfluß des Aranyaschen Gedichts“ ist, um so mehr, da selbst die Bildwahl, der Topos – Vogel mit gestutzten Federn, kann nicht fliegen, Sehnsucht nach der Ferne, nach Freiheit – nicht sehr ungewöhnlich ist. Allein in der deutschen Literatur gibt es eine Reihe von Beispielen hierfür. Über die Bemerkung hinaus, daß speziell der Kranich nicht nur bei Schiller eine besondere Rolle spielt, sondern auch der von Fontane geschätzte Lenau ein Gedicht mit dem Titel „Der Kranich“ geschrieben hat (was Gragger in seiner Schrift über Fontanes Verhältnis zu Lenau mit keinem Wort erwähnt)¹⁴, könnte man die „Auswahl“ an ähnlichen Gedichten auch auf die märkischen Dichter einengen, und da kämen wir an Ewald Christian von Kleists Fabel „Der gelähmte Kranich“ wohl kaum vorbei¹⁵, die ebenfalls viele, wenn nicht sogar noch mehr Ähnlichkeiten und Parallelen zu Fontanes Ge-

* [Fußnote Gragger dazu: Gedichte 1851, 8. Aufl. Gesammelte Werke, Zweite Serie, I, S. 7]

dicht aufweist. Das Fragwürdige an seiner Argumentation mag Gragger gefühlt haben, deshalb führt er auch zur Verteidigung seiner These aus:

„Arany's nationale Allegorie ist eingehender, sie dringt episch ins Detail, dessen unnachahmlicher Meister Arany ist. Fontane endet mit bündiger Kürze, mit einer für ihn charakteristischen Zurückhaltung. Sein Gedicht ist eine Anklage gegen die Gesellschaft. Der Kranich ist bei ihm der geniale Mensch, der sich in eine schönere, größere, seiner würdigere Welt hinaussehnt. Die guten Philister, die ihn mit Bewunderung betrachten, verstehen sein Sehnen, seine Unruhe, sein Selbstquälen nicht, und als sie sehen, daß er seine verlorenen Bemühungen aufgibt, umgackern sie ihn und freuen sich – nicht ohne Schadenfreude –, daß ihr hoher Genosse schließlich doch unter ihnen bleibt. In technischer Hinsicht ist zu beachten, daß Fontane auch die Art der Steigerung des Effektes ebenso wie Arany anwendet: in beiden Gedichten beschreibt die drittletzte Strophe den lockenden Zug der Vögel über dem Kopfe des Gefangenen, die vorletzte Strophe seine hoffnungsvollen Anstrengungen, sich emporzuschwingen und seine Resignation.“

Soll aber Fontanes Gedicht auf das des Ungarn zurückgehen, so muß sich auch eine Erklärung dafür finden lassen, warum es derart anders geworden ist. Wir erhalten diese Erklärung auch:

„Der objektivere Fontane, dessen französisches Blut ebenso wie das Chamisso's keine Gefühlsergießungen gestattet und eben deshalb durch die fast kalte, teilnahmslose Beschreibung äußerer Zeichen der Schmerzen oft um so stärker wirkt, ist eine ganz anders veranlagte Natur, als der zart besaitete Arany, der lebhaft, mit warmer Teilnahme das wachsende Sehnen des Vogels verfolgt und den für ihn so schmerzhaften Zug seiner Storchgenossen. Arany's Gedicht ist pathetisch, der ironische Schluß bei Fontane deutet auf Heines Einfluß.“

Daß diese Argumentation nur sehr wenig befriedigend ist, braucht nicht ausdrücklich betont zu werden. Außerdem sei darauf hingewiesen, daß Fontane seinen „Kranich“ bereits am 27. Oktober 1844 im „Tunnel“ vorgelesen hatte, also drei Jahre bevor der angebliche Vermittler Kertbeny Berlin überhaupt betrat!¹⁶

Gragger setzt folgendermaßen fort:

„Zwei große Dichter trafen sich. Der größte deutsche Balladendichter traf auf den größten ungarischen Balladendichter. Die Art der verschiedenen Ausarbeitung charakterisiert treffend beide starken Dichterpersönlichkeiten. Und es ist eine beachtenswerte Tatsache, daß es neben Arany keinen Dichter in der Weltliteratur gibt, der den Stil der schottischen Volksballade so kongenial aufgenommen und die Kunst des Verschweigens so wirksam ausgebildet hätte wie Fontane. Wir dürfen wohl annehmen, daß er hierin manches vom ungarischen Meister der

Ballade gelernt hat. Wir dürfen es um so mehr, weil Fontane in späteren Jahren neben Arany auch Székler Volksballaden studiert und eine sogar nachgedichtet hat.“

Fontane hat weder „manches vom ungarischen Meister der Ballade gelernt“ noch „Székler Volksballaden studiert“. Beide Behauptungen entbehren jeder Grundlage, wenn wir nicht annehmen wollen, Fontane habe den Umgang mit Arany'scher Dichtung und die Kenntnis Székler Volksballaden vor seinen Bekannten und auch der Nachwelt verheimlichen wollen. Auch mit dem „Nachdichten“ – wobei das Nachdichten eines Teils einer einzigen Ballade als Ergebnis eines „Studiums“ ein etwas mageres Ergebnis darstellen würde – hat es eine ganz andere Bewandnis, als es uns Gragger darzustellen versucht:

„Fontane hat nämlich in seinem ungarischen Roman („Graf Petöfy“)*, dessen literaturhistorische Personennamen Petöfi, Toldy er wohl auch von Kertbeny hatte, eine Székler Volksballade als unheimliche Antizipation der Katastrophe, ebenso wie in seinem früheren Romane das Adulterabild, angewendet. Franziska hört vom alten Toldy die Ballade „Barcsai“, eine der berühmtesten ungarischen Balladen, erhält sie in einem Jahrmarktsdruckbogen und setzt sich an ihren Schreibtisch, um sie zu übersetzen:

„Vater, Vater, lieber guter Vater,
Meine liebe Mutter liebt Barcsai“ –**

Es stimmt, daß Fontane einen Teil der Ballade „Barcsai“ im „Graf Petöfy“ zur Antizipation benutzt. Wieweit sie „unheimlich“ ist, das sei dahingestellt, jedenfalls deutet sie aber nicht die Katastrophe, den Selbstmord des alten Grafen voraus, sondern auf den Ehebruch Franziskas – der ihr ja vom Grafen im vornherein zugestanden worden war.

Graggers Hinweis auf seine Studie „Lenau und Fontane“, in der er „eingehend“ über den „Einfluß Jókais“ gesprochen haben will, ist – so wie die These einer Beeinflussung Fontanes durch Jókai – nicht beweisbar: in „Lenau és Fontane“¹⁷ findet man nur an drei Stellen eine Bezugnahme auf Jókai. Erstens sei das Wiener Stadthaus der Petöfys „Jókaiartig“ („Jókai izü“)¹⁸, zweitens habe sich Franziska im Roman „selbstverständlich mit Jókais Romanen an der ungarischen Sprache versucht“ („természetesen Jókai regényein próbálkozott meg a magyar nyelvvel“)¹⁹ und drittens sei das, was wir im „Graf Petöfy“ lesen „Schöpfung der Phantasie und der Einfluß Jókais“ („a képzelet alkotása és Jókai hatása“)²⁰, besonders in der Gestalt des alten Grafen seien Spuren der einen Gestalt Jókais, des ungarischen Nabobs zu erkennen, während die Handlung den Einfluß des Jókaischen Romans „Der Neue

* [Fußnote Gragger dazu: Über diesen Roman und über den Einfluß Jókais auf ihn habe ich eingehend in meine Studie „Lenau und Fontane“ gesprochen.]

** [Fußnote Gragger dazu: Vgl. die Übersetzung der Ballade von Ludwig Aigner: Ungarische Volksdichtungen. Pest, 1873, S. 102 f.; eine erweiterte Fassung des Gedichtes übersetzte Josef Vészi.]

Gutsherr" (Az új földesúr) zeige („Különösen Petöfy grófbán ismerhetők fel a magyar nábob alakjának nyomai, míg a cselekvény Az új földesúr hatását mutatja.“).

Diese Behauptungen sind – ebenfalls – nicht korrekt:

Erstens bestand im damaligen Mitteleuropa kaum ein Unterschied zwischen den adligen Schlössern und Palästen, so daß eine „Ähnlichkeit“ zu den Beschreibungen in Jókais Romanen nicht weiter verwundern kann. Müller-Seidel hat das sehr deutlich formuliert: „Die Schlösser der europäischen Adelswelt werden sich im großen und ganzen so wenig voneinander unterscheiden.“²¹ Zudem wird Graggers Bemerkung hinfällig, wenn man bedenkt, daß für Schloß Arpa, das Schloß der Petöfys in Ungarn, Fontane ein „Modell“ besaß. Er benutzte jene Notizen über Schloß Ilseburg, die er sich einst für die Novelle „Ellernklipp“ angefertigt hatte.²² Jókai hatte mit diesem Schloß im Harz natürlich nichts zu tun . . .

Zweitens versucht sich Franziska nicht an „Jókais“ Romanen, sondern – und dies ist die einzige Stelle im ganzen Roman, an der Jókai überhaupt erwähnt wird – sie sagt in den ersten Tagen ihres Aufenthaltes in Ungarn zu ihrem Ehemann, dem Grafen: „Ich beginne morgen Ungarisch, und sind wir im nächsten Sommer wieder hier, so lese ich dir den ‚Pesti Hirlap‘ in der Ursprache vor oder wohl gar Jókais neuesten Roman.“²³ Drittens deutet schon die vorsichtige Formulierung Graggers an, daß er sich bei der Benennung der Jókai-Romane, die Fontane beeinflusst haben sollen, nicht sicher ist. Fontane konnte theoretisch sowohl „Egy magyar nábob“ („Ein ungarischer Nabob“; 1853, dt. 1856) als auch „Az új földesúr“ („Der neue Gutsherr“; 1862, dt. 1871) auf deutsch gelesen haben. Ob er das getan hat, ist fraglich. Über die Ähnlichkeiten in der Darstellung der adligen Gestalten mag man das selbe sagen wie zur Beschreibung ihrer Wohnsitze. In Jókais Roman „Der neue Gutsherr“ geht es im wesentlichen darum, daß die Hauptgestalt vom kaisertreuen Ungarnhasser zum begeisterten Patrioten wird, während Fontanes Petöfy gerade durch das schwere Dilemma von Treue zur österreichischen Majestät einerseits und Patriotismus zu Ungarn andererseits eine seiner schwersten inneren Wunden erhalten hatte, die ihn noch immer schmerzt. Bei Fontane ist diese Thematik zu keinem endgültigen Abschluß gebracht, zugleich ist dieser Aspekt – wenn auch kein unwichtiger – nicht der wichtigste des Fontaneschen Romans.

Daß Fontane Jókai gelesen habe, um etwas über Ungarn in Erfahrung zu bringen, wäre auch nicht einleuchtend, denn er kannte das Buch „Geschichte der Ungarn und deren Landsassen“ (Leipzig 1812–25) von Ignaz Aurelius Fessler (1756–1839), auf das er sich auch in den „Wanderungen“ bezieht.²⁴ Fesslers Namen gab Fontane im „Graf Petöfy“ übrigens der sympathisch gezeichneten Gestalt des Pater Fessler.

Doch wenden wir uns nach diesem kleinen Exkurs über Graggers Behandlung von Jókais Einfluß auf Fontane erneut dem Artikel zu. Nun spricht Gragger über die „Barcsai“-Ballade:

„Die Frage, auf welche Weise Fontane diese Ballade kennen lernte, kann mit Bestimmtheit beantwortet werden. Eine Vergleichung der vorhandenen Übersetzungen zeigt, daß dem deutschen Dichter die inhaltlich und formell getreueste Übersetzung der Ballade von Gustav Heinrich vorlag. Diese erschien im III. Band der ‚Ungarischen Revue‘ (S. 148 ff.) und wurde von dem Berliner ‚Magazin für die Literatur des In- und Auslandes‘, 1883, Nr. 13, S. 182 f. abgedruckt. Fontane war nicht nur Leser des Magazins, er war auch Mitarbeiter desselben. Einige Seiten hinter der erwähnten Übersetzung, S. 200, findet sich eine Rezension Fontanes (über E. v. Dincklage: ‚Die Amsivariet‘). In dieser Berliner Zeitschrift las also Fontane die Ballade. Aus der Übersetzung Gustav Heinrichs übernahm er den Wortlaut mit wenig Veränderungen. Er verkürzte die Alexandriner des Originals in zehnsilbigen Zeilen und ließ infolgedessen die charakteristischen Wiederholungen weg. Folgende Parallele soll zur Vergleichung dienen:“

Barcsai.

Heinrich.

„Vater, Vater, Vater, lieber, guter
Vater!
Meine liebe Mutter wahrlich liebt
den Barcsai.“
„Hörst du, Weib, o hörst du, was
dies Kind da plaudert?“
„Höre was es plaudert, hör' es,
liebster Gatte!
Töricht ist das Mädchen, weiß nicht
was es redet.“
Und er eilt von hinnen, fort auf
Klausenburg zu;
Ging die Hälfte Weges, kehrte von
dort wieder,
Langt zu Hause an.
„Öffne, Weib, die Türe, öffne,
Gattin, öffne!“
„Ja ich öffne, Mann sie, öffne sie,
mein Gatte!
Laß den feinen Rock nur um den
Leib mich werfen,
Laß die Linnenschürze schnell nur
um mich binden,
Laß den Spitzenschleier nur mich
eilig antun.“
Aber jener sprengte des Palastes
Türe.

Fontane.

„Vater, Vater, lieber guter Vater,
Meine liebe Mutter liebt Barcsai.“
„Hörst du, Weib, was unser Kind da
plaudert?“
„Hör' wohl, was es plaudert,
liebster Gatte.
Töricht ist es, weiß nicht was es
redet.“
Und er eilt von hinnen, fort auf
Tolna,
Ging die Hälfte Weges, – kam
dann wieder.
„Öffne, Weib, die Türe, öffne,
Gattin!“
„Ja, ich öffne, öffne schon, mein
Gatte,
Laß den Rock nur um den Leib
mich werfen,
Laß die Linnenschürze nur mich
umtun,
Laß die roten Stiefel nur mich
anziehn.“
Aber jener sprengte schon die Türe.

Man kann hiergegen kaum etwas einwenden, denn das, was er sagt, stimmt, ein Vergleich der Übersetzungen Heinrichs und Aigners bestätigt Graggers Behauptung, Fontane habe die Gustav Heinrichsche Übersetzung als Vorlage benutzt.²⁵ Nur verschweigt Gragger einiges und verfälscht auf diese Weise die Fakten. Darauf wollen wir nach der letzten Graggerschen Passage eingehen, die folgendermaßen lautet:

„Fontane läßt darauf den Kuratus, den ungarischen Sprachmeister Franziskas, einige Worte über die ungarische Ballade sagen. Diese Bemerkungen beruhen auf der Einleitung, die Heinrich seinen Übersetzungen vorausgeschickt hat. Fontane selbst hat den Ort der Handlung des Gedichts aus Siebenbürgen nach dem jenseits der Donau versetzt, statt Kolozsvár (Klausenburg) Tolna geschrieben und so jener Gegend, wo ‚Graf Petöfy‘ spielt, nahe gebracht. All dies zeigt, daß Fontane neben der schottischen Volksballade auch die zwei ungarischen Meister der Ballade, Arany und die Volkspoesie, gekannt hat.“

Robert Gragger.

Korrekt ist, daß Fontane den Ort der Handlung der Ballade versetzt hat. Völlig unklar ist hingegen, wo Gragger in den Ausführungen des Kuratus die Bemerkungen Heinrichs wiederzuerkennen vermeint. (Im Roman heißt es an der erwähnten Stelle über den Kuratus: „Dabei nahm er zugleich Veranlassung, den Literaturhistoriker zu spielen, Barcsai sei Lieblingsballade von alter Zeit her und seinem Stoffe nach nicht schrecklicher als andere. Das sei nun mal Balladenrecht, wenigstens in Ungarn. Es gäbe kaum ein altes Volkslied, darin nicht Verrat und Untreue vorkämen, denn das Lied spiegle das Leben. Allerdings verlange das Volksgefühl hinterher auch Sühne, ja, sei dabei ziemlich streng und gestatte meist nur die Wahl zwischen Eingemauert- und Angezündetwerden. Aber die letztere werde bevorzugt, weil es bunter und lebendiger sei“²⁶). Demgegenüber lesen wir bei Gustav Heinrich nur: „Die Tragödie der verbotenen Liebe, – ein Lieblingsstoff der Volksdichtung, voll Leben, Bewegung und Leidenschaft.“²⁷ Erler referiert diese Ausführungen Graggers ebenso wie Keitel und Nürnberger.²⁸

Die Inkorrektheit begeht Gragger an dieser Stelle, indem er dem Leser verschweigt, daß die Ballade für Fontane nicht im vollen Wortlaut zu gebrauchen war und er sie deshalb verkürzte! Die deutsche Übersetzung, die Fontane als Quelle benutzt hat, umfaßte nämlich die gesamte Ballade. Folgenden abschließenden Teil überarbeitete Fontane nicht, und so fehlt er auch im Roman:

„Gib mir her, gib mir her jener Truhe Schlüssel!“

„War beim Nachbar drüben, stieg den Zaun hinüber,

Dort hab' ich verloren jener Truhe Schlüssel,

Doch ich find' ihn wieder früh am roten Morgen.“

Aber jener sprengte rasch der Truhe Wand ein

Und herausfiel Barcsai aus der grossen Truhe,

Und er fasste wild ihn, schlug ihm rasch das Haupt ab.

„Komm heran, komm heran, komm, Weib, meine Gattin!
 Von drei Todesarten magst du eine wählen:
 Soll ich dich erschiessen oder soll dich köpfen?“
 „Von drei Todesarten wähl' ich mir die eine:
 Will dir und sechs Gästen, will euch lustig leuchten.“
 „Höre, Diener, bring herein das Leintuch
 Und den Topf voll Pech auch, –
 Fasset sie am Haupte, hüllt sie bis zum Fuss ein,
 Steckt am Fuss in Brand sie, brennt sie bis zum Haupte.
 O mein Gott, o mein Gott! O was hab' getan ich,
 Hab' mein Weib getötet, Barcsai getötet!“

Eindeutig setzt Fontane in und mit seinem Roman ganz andere Akzente als diese Ballade, deren Übersetzung übrigens auf der Variante aus der Gegend von Marosszék basiert.²⁹ Er hat eine um mehr als die Hälfte gekürzte Variante der Ballade benutzt und nur die Elemente beibehalten, die seinen Intentionen entsprachen, d. h. das Motiv der Gattin, die ihren Mann nicht – mehr – liebt. Also genau das, was Franziska im Roman widerfährt. Weggelassen hat Fontane dafür, wie der betrogene Ehemann zurückkehrt, seine Frau und ihren Liebhaber überrascht und beide tötet. Dabei gibt Fontane im Text – sicherlich nicht zufällig – in Form der viel weniger intensiven Zusammenfassung ein Resümé der nicht nachgedichteten Passage, was Gragger aber mit keinem einzigen Wort erwähnt oder gar zu deuten versucht.

Angesichts dieser großen Unterschiede ist im Zusammenhang mit der Ballade selbst die Bezeichnung „ungarischer Einfluß“ etwas gewagt, man sollte vielmehr von „Anwendung“ sprechen, schließlich sind nicht nur der Roman oder Teile dessen auf Grund der Ballade strukturiert oder inspiriert worden, sondern Teile der Ballade, die in das Fontanesche Konzept paßten, nach der Umarbeitung des Textes in den Roman aufgenommen worden!

In der „Barcsai“-Ballade hatte Fontane das gefunden, wonach er noch im Juli 1883 verzweifelt gesucht hatte: ein bedeutungsschwangeres Symbol. Daß es zuletzt eine ungarische Ballade zur Grundlage hatte, dürfte eher ein Zufall sein, schließlich war Fontane zunächst nicht auf der Suche nach ausgesprochen ungarischen Mythen, Balladen oder Symbolen. An Emilie Fontane schrieb er nämlich am 18. Juli 1883: *„Wenn Du Wangenheim's siehst, so frage doch, ob Tyrol oder noch besser Steyermark, nicht ein paar bevorzugte Heilige, so zu sagen Spezial-Heilige hätte, gleich viel männlich oder weiblich. Ich brauche solchen Spezial-Heiligen für meine Petöfy-Novelle.“*³⁰

Zusammenfassend kann man feststellen, daß es Gragger mit seinem Artikel von 1912 erreicht hat, den Eindruck zu erwecken, der sich z. B. im Anhangsteil der Keitel-Nürnbergerschen Ausgaben des „Petöfy“ folgenderweise äußert: *„Immerhin handelt es sich bei den über den Roman verstreuten, oft eher unauffällig dargebotenen Anspielungen auf Werke der ungarischen Literatur nicht um ein bloßes Konversationswissen, sondern um Spuren eines echten Liebhaberinteresses.“*³¹ Leider fehlen dann im gesamten Anmerkungs-

teil genauere Belege, auf welche Weise und auf welche Werke der ungarischen Literatur denn angespielt worden sei.³²

Gewiß ist, daß die Namen von Arany, Kertbeny und Jókai in den anderen literarischen Werken und den literaturtheoretischen Artikeln und Aufsätzen Fontanes kein einziges Mal vorkommen, und Kertbeny und Arany werden auch nur im Zusammenhang mit Kertbenys Buchsendung und Widmung in den bereits genannten beiden Briefen Fontanes erwähnt.

Von einem „ungarischen Einfluß auf Theodor Fontane“ kann man folglich keinesfalls sprechen. Dies ist ein Wunschdenken Graggers, dem er bedauerlicherweise durch seinen Artikel, voller Halb- und Dreiviertelwahrheiten, zur Akzeptanz verhelfen wollte.

Eine andere Frage ist, inwieweit die ungarische Literatur, von der sich Fontane einerseits durch die Sprachbarriere getrennt sah und die andererseits in den meisten etwas holprigen und angestaubt wirkenden deutschen Übersetzungen für deutsche Leser nur sehr wenig attraktiv war, überhaupt angesprochen, ob sie einen Fundus für ihn dargestellt hätte. Schließlich kann die „Phasenverschiebung“ der ungarischen Literatur im Vergleich zur deutschen für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts noch mit etwa 20–30 Jahren veranschlagt werden, und die zumeist angewandten literarischen Mittel wären Fontane wahrscheinlich eher veraltet und langweilig vorgekommen.³³

Anmerkungen

- 1 Gragger, Robert: Ungarische Einflüsse auf Theodor Fontane. In: Ungarische Rundschau für historische und soziale Wissenschaften 1 (1912), Heft 1, S. 220–224.
- 2 Zu Gragger selbst siehe Rózsa, Mária: Robert Gragger – „Botschafter“ der ungarischen Kultur in Berlin. In: Germanistisches Jahrbuch DDR–UVR 1988. Budapest 1988, S.350–357.
- 3 Fontane, Theodor: Briefe I. Frankfurt am Main/Berlin 1987, S. 172.
- 4 Fontane, Theodor: Romane und Erzählungen. Band 4. Berlin und Weimar 1984, S. 506. (Im weiteren: FON 4).
- 5 Ebenda.
- 6 Fontane, Theodor: Graf Petöfy. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1976, S. 197. (Im weiteren: PET).
- 7 FON 4 S. 506.
- 8 Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. Berlin 1968, S. 286.
- 9 Ebenda S. 942.
- 10 FON 4 S. 506.
- 11 Plett, Bettina: Die Kunst der Allusion. Köln/Wien 1986, S. 360. (Im weiteren: PLETT).
- 12 PET S. 221.
- 13 Fontane, Theodor: Aufzeichnungen zur Literatur. Berlin/Weimar 1969, S. 195–199.

- 14 Lenau, Nikolaus: Werke in einem Band. Berlin/Weimar 1981, S. 192.
- 15 Kleist, Ewald Christian von: Ihn foltert Schwermut, weil er lebt. Berlin 1982, S. 129.
- 16 Fontane, Theodor: Gedichte. Band 1. Berlin/Weimar 1989, S. 463.
sowie
Fontane, Theodor: Sämtliche Werke Band XX. München 1962, S. 725.
- 17 Gragger, Robert: Lenau és Fontane (Lenau und Fontane). Budapest 1912.
- 18 Ebenda S. 18.
- 19 Ebenda S. 26.
- 20 Ebenda S. 30.
- 21 Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975, S. 416 f.
- 22 Rost, Wolfgang E.: Örtlichkeit und Schauplatz in Fontanes Werken. In: Germanisch und Deutsch. Studien zur Sprache und Kultur, H. 6. Berlin/Leipzig 1931, S. 108.
Hinweis hierauf: FON 4 S. 532 und PET S. 220.
- 23 FON 4 S. 120 bzw. PET S. 113.
- 24 Fontane, Theodor: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Havel-land. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1974, S. 285.
- 25 Ungarische Volksdichtungen. Übersetzt und eingeleitet von Ludwig Aigner. Budapest o. J., S. 102-104.
- 26 FON 4 S. 124 bzw. PET S. 117 f.
- 27 Ungarische Revue 1883 Heft II, S. 149.
- 28 FON 4 S. 507 bzw. PET 198.
- 29 Magyar Népballadák (Ungarische Volksballaden). hrsg. v. Gyula Ortutay. Budapest 1976, S. 215.
- 30 PET S. 201.
- 31 PET S. 198.
- 32 Dies fehlt – da es fehlen muß – auch bei PLETT.
- 33 Wir gebrauchen hier „Phasenverschiebung“ in dem Sinne, daß identische literarische Tendenzen, Strömungen oder Bewegungen wie z. B. die Romantik oder der Realismus in der deutschen und ungarischen Literatur zwar jeweils vorhanden waren, aber nicht vollkommen gleichzeitig. In Ungarn setzten sich die entsprechenden Tendenzen später durch. In diesem Sinne auch bei: Tarnói László: Deutsche und ungarische Romantik. Probleme einer vergleichenden Forschung. In: Impulse. Folge 3. Berlin und Weimar 1981, S. 193.

BEMERKUNG zu den Varianten in der Schreibung der ungarischen Namen:

- Petőfi – korrekte ungarische Schreibung des Namens des ungarischen Dichters Sándor Petőfi.
- Petöfi – von Gragger in seinem Artikel benutzte Form für Sándor Petőfis Familiennamen.

- Petöfy – Name der Titelfigur von Fontanes Roman „Graf P.“.
- Jókai – korrekte ungarische Schreibung des Namens des ungarischen Schriftstellers Mór Jókai.
- Jokai – von Fontane in seinem Roman „Graf Petöfy“ benutzte Form für Mór Jókais Familiennamen.
- Miklós – korrekte Schreibung des ungarischen Vornamens.
- Miklos – von Erler verwendete, im Ungarischen nicht mögliche Schreibweise.
- Toldi – Familienname der Hauptgestalt Miklós Toldi in János Arany's epischer Dichtung.
- Toldy – Familienname des ungarischen Literaturhistorikers Ferenc Toldy und Name einer Gestalt in Fontanes Roman „Graf Petöfy“.

SCHRIFTSTELLER DER GEGENWART ÜBER THEODOR FONTANE

Uwe Berger, Berlin

Klang der Hoffnung

Ende der fünfziger Jahre begann ich, mich intensiv mit ihm zu beschäftigen, mit ihm umzugehen. Die Möglichkeit dazu bot mir eine vielbändige Fontane-Ausgabe im Verlag Das neue Berlin, die der Ausgabe des Aufbau-Verlages vorausging. Die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* kannte ich zum Teil; ich las neu, aus veränderter Sicht. Die Rückwendung ins Landschaftlich-Geschichtliche, in die Atmosphäre von Landschaft und Geschichte, bei der mich Fontanes zugleich exakt konkrete, fein ironische, menschlich liebenswerte und von leiser Poesie durchdrungene Darstellung begleitete, erleichterte mir die geistige Existenz in einer restriktiven Kulturlandschaft. Der Roman *Vor dem Sturm* ließ mich begreifen, wie aus berichtender Prosa erzählende Prosa hervorwachsen kann. Die großen Altersromane Fontanes bis hin zu *Mathilde Möhring* und *Der Stechlin* waren und sind mir Literatur, die nicht von orakelhafter Dunkelheit, geschraubten Sätzen und blumigen Worten geprägt ist, sondern durch den psychologischen und sozialen Erkenntniswert, durch die klare, warme, menschliche Sprache überzeugt. Solche Lektüre bevorzuge ich. Ich sehe hier eine Traditionslinie, die von Goethe und Stifter über Fontane zu Thomas Mann verläuft.

In der Lyrik Fontanes mag ich nicht so sehr die Balladen, die historisierendem Zeitgeschmack verpflichtet sind; ich liebe mehr die schlichten Verse, die das Denken und Fühlen des Autors unmittelbar ausdrücken. Aus der „Welt“ zurückkehrend, nennt er nicht nur das Haus, die Heimat, die Beschränkung das Glück und die Welt, sondern er stellt auch fest: *„Es kann die Ehre dieser Welt / Dir keine Ehre geben, / Was dich in Wahrheit hebt und hält, / Muß in dir selber leben.“* Es ist echter, humorvoller Fontane, wenn er sich selber Mangel an Feierlichkeit bescheinigt. Bei fehlendem Sinn für Feierlichkeit vor den Machthabern, den „Damens“, den Portiers und Hausbesitzern bringe man es nicht weit. Und auch wenn er es einem „alten Geheimrat“ in den Mund legt, der von seinem „späten Ehestandsglück“ erzählt, so ist es doch Fontane, der bekennt: *„Ich hielt es aufrichtig mit Schelling und Hegel, / Jetzt bin ich für Pankow, Schönhausen, Tegel . . .“*

Als ich Anfang der siebziger Jahre, jener Jahre scheinbarer „Lockerung“, Skizzen über märkische Landschaften und die sie bewohnenden Menschen zu schreiben begann, lag mir Fontane im Sinn. Freilich stand nicht nur er mir nahe. Sondern etwa auch Alexander von Humboldt mit seiner Erkenntnis aus den „Ansichten der Natur“, daß der Zweck aller Naturbeschreibung am leicht-

testen erreicht werde „durch Einfachheit der Erzählung von dem Selbstbeobachteten, dem Selbsterlebten, durch die beschränkende Individualisierung der Lage, an welche sich die Erzählung knüpft“. Solche Gedanken „leiteten“ mich nicht, sie waren meine eigenen, die ich durch Alexander von Humboldt und durch Fontane bestätigt fand.

In Rheinsberg entdeckte Fontane, als er den Spuren des Prinzen Heinrich von Preußen nachging, in Kirche, Schloß und Park *„etwas prononciert Französisches in Sitte, Gewöhnung, Ausdruck“*. Der das formulierte, kommt von Hugenotten her wie ich auch. Im Februar des Jahres 1989 stand ich am Grabmal des Prinzen, der ein Bruder Friedrichs II. war. Angesichts der nicht sehr großen Backsteinpyramide fiel mir Fontanes Frage ein: *„Wie kommt es, daß dieser kluge, geistvolle Prinz Heinrich, dieser Feldherr sans peur et sans reproche, dies von den nobelsten Empfindungen inspirierte Menschenherz so wenig populär geworden ist?“* Ja, wie kommt es? Auch die Verse, die ich, die Frage im Ohr, dazu schrieb, vermögen keine Antwort zu geben: *„... die schmucklose kleine Pyramide aus / märkischen Ziegeln zerbröckelt im Dunst / der Welt wie der heutige Tag.“* Aber mir ist, als hörte ich mit Fontane am Ufer eines märkischen Sees erneut die „Rätselmusik der Einsamkeit“, den Klang der Hoffnung, den man, nach dem Abklingen des Lärms, in einsamer Stunde vernehmen kann: *„Der See liegt glatt und sonnenbeschieden vor dir, aber es ruft aus ihm, die Bäume rühren sich nicht, aber es zieht durch sie hin, aus dem Walde klingt es, als würden Geigen gestrichen, und nun schweigt es, und ein ternes, ternes Läuten beginnt. Ist es Täuschung, oder ist es mehr?“*

Uwe Berger. Geboren 29. September 1928 in Eschwege. Jugend in Emden, Augsburg und Berlin. Während des Krieges Flakhelfer in der Umgebung von Berlin. Bei Kriegsende in Dänemark. Studium der Germanistik und der Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Lektor im Aufbau-Verlag von 1951 bis 1955. Lyriker, Romancier, Essayist und Herausgeber. Seit 1955 nahezu dreißig Bücher. Darunter *„Der Dorn in dir“* (Gedichte, 1958), *„Backsteintor und Spreewaldkahn“* (Märkische Landschaften, 1975), *„Das Verhängnis oder Die Liebe des Paul Fleming“* (Roman, 1983), *„Das Gespräch der Delphine“* (Tierverser, 1986), *„Traum des Orpheus“* (Liebesgedichte, 1988), *„Last und Leichtigkeit“* (Oden, 1989), *„Flammen oder Das Wort der Frau“* (Erzählung, 1990).

THEODOR FONTANE GESELLSCHAFT e. V.

Helmuth Nürnberger, Hamburg

Einführende Worte zur ersten Jahresversammlung der Fontane-Gesellschaft
am 27. 9. 1991 in Gildenhall

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

mit großer Freude begrüße ich Sie und mit Zittern und Zagen. Die Freude gehört ganz der Öffentlichkeit und das Zittern und Zagen ganz meinem Herzen. Daher rede ich klar und vernehmlich von der Freude – und vom Zittern und Zagen rede ich auch. Die Literatur, meine lieben Freunde, bringt alles ans Licht, und im Zeichen der Literatur haben wir uns hier versammelt.

Kaum scheint es erforderlich, über die Gründe für die Freude zu sprechen. Sie liegen zutage, jeder empfindet sie. Jeder empfindet sie vermutlich ein wenig anders. Leser sind einzelne, und wenn sie einander gesellig treffen, so sind die Erfahrungen, von denen sie zehren, ihre Erfahrungen als einzelne Leser. Wenn ich mich der Metaphorik der Gefühle bedienen darf, wir haben doch alle unser persönliches Liebesverhältnis zu Fontane, und die Erfahrungen der Liebenden sind wie ihre Schicksale nun einmal verschieden. Einige von uns sind vielleicht erst im Geiste verlobt, sie sind dem Dichter aufrichtig geneigt, aber sie sind sich doch noch nicht ganz sicher, ob der dritte, sechste, neunte Roman von Fontane, den sie lesen werden, ihnen so gut bekommen wird wie der erste. Es wird Fälle von silberner, goldener, steinerner Hochzeit unter uns geben und gewiß auch ungebundene Liebhaberinnen und Liebhaber, die sich zwar intensiver Begegnungen mit Fontaneschen Texten rühmen könnten, aber gewillt sind und gar nicht anders können, als neben ihnen und nach ihnen bevorzugt noch anderen Texten sich zuzuwenden. Alte Editoren wiederum können auf eine langjährige stabile Partnerschaft zurückblicken, gelegentlicher Beziehungskrisen und Trennungsgelüste unerachtet. Wer könnte für andere Leser sprechen, es kann es jeder nur für sich selbst. Alles, was ich dazu sagen kann, ist an meine Perspektive, meinen Ausdruck gebunden. Die Vergleiche, deren ich mich soeben bedient habe, sind subjektiv, für eine offizielle Begrüßung vielleicht zu persönlich – aber, so möchte ich mit Fontane argumentieren dürfen: „Aus Begeisterung und Liebe fließt alles“, und ohne Begeisterung und Liebe hätten wir uns doch wohl hier nicht versammelt am Ruppiner See und in der Nähe jenes anderen, weit geheimnisvolleren Sees, dessen Namen ich nicht zu nennen brauche.

Vielleicht hat der eine oder andere von Ihnen nicht unerhebliche Mühen der Anreise auf sich genommen. Dafür danke ich Ihnen und bitte Sie, sich eventueller Pannen zu getrösten. Mit einem „Frachtwagen“, so hat Fontane einmal

geschrieben, sei er in den „Tempel des Ruhmes eingebrochen“ (er meinte die „Wanderungen“). Auch die Fontane-Gesellschaft karrt sozusagen noch mit einem Frachtwagen durch den märkischen Sand.

Was uns hier vereint, ist das Werk eines großen Schriftstellers (Poeten, Romanciers, Kritikers), und dieses Werk ist anerkannt und weit verbreitet. Es bedarf keiner Rettungen, es lebt aus eigener, anscheinend noch immer wachsender Kraft. Es braucht, so meine ich, und hoffentlich enttäusche ich niemanden mit dieser Äußerung, auch uns, die Fontane-Gesellschaft, nicht. Für meine Person empfinde ich das mit großer Befriedigung: Wir sind nicht „unverzichtbar“. Um so größer, scheint mir, darf unsere Freude sein, und ist unsere Freiheit zu handeln. Lassen sie uns den Wunsch wagen, für eine Sache einzutreten, die in einer Welt der Zwänge glücklicherweise ebenfalls nicht „unverzichtbar“ scheint, eben die Literatur. U n e n t b e h r l i c h ist sie immer wieder nur für einzelne.

Fontanes Werk lebt, und es lebt wie jedes andere literarische Werk – aber doch in besonderem Maße – aus der Sprache, aus dem Gewebe von Worten, die Texte darstellen. Täuschen wir uns nicht: die Sprache und nicht die Mark Brandenburg oder eine andere Landschaft ist die Heimat des Dichters. Aber wiederum wage ich die Umkehrung: Gerade weil das so ist, dürfen wir uns freuen, daß wir uns hier, nicht mehr gehemmt durch unnatürliche Grenzen, an Plätzen versammeln können, in denen zentrale Werke Fontanes in der Sprache angesiedelt sind, und wer wollte leugnen, daß etwas vom Geist dieser historischen Landschaft und der märkischen Natur in das Werk dieses Dichters eingeflossen ist.

Daß uns dies so bald nach Gründung der Gesellschaft möglich wurde, dafür haben wir nicht nur den Mitgliedern der Gesellschaft zu danken – den Mitarbeitern, die dieses Treffen vorbereitet und eben auch einfach denen, die sich in so ermutigender Zahl alsbald angemeldet haben –, sondern auch staatlichen, wissenschaftlichen und kommunalen Institutionen, die uns ihre Unterstützung nicht versagt haben.

Von den Mitgliedern unserer Gesellschaft begrüße ich namentlich unsere Ehrenpräsidentin Frau Professor Charlotte Jolles, London, die mit soviel Souveränität, Charme und Energie bereits in der Gründungsphase der Gesellschaft sich unserer Sache angenommen hat und seither mit Hinweisen und Ermahnungen nicht ermüdet ist. Daß sie uns in unserer materiellen Bedrängnis auch einen fiktiven Schutzpatron unter den Romangestalten Fontanes zu bestimmen unternahm und nach der zu erwartenden Verwerfung aller männlichen Anwärter für die Kommerzienrätin Jenny Treibel sich entschied, war ein Akt der Courage, den niemand außer ihr hätte wagen dürfen. Sie ist, wie selbstverständlich, auch zu dieser ersten, wichtigen Mitgliederversammlung gekommen – aber so selbstverständlich ist es eben doch nicht, wenn man Ende der dreißiger Jahre über Fontane promoviert hat, 1991 ebenfalls auf dem Plan zu sein. Wir danken Ihnen herzlich für Ihr Kommen.

Mit aufrichtiger Freude begrüße ich auch das bisher einzige Mitglied unserer Gesellschaft in Irland, Frau Professor Dr. Eda Sagarra. Auch sie ist offensichtlich nicht unbeeindruckt von der geheimnisvollen Macht jenes Gewässers, das Charlotte Jolles einmal mit glücklicher Anspielung auf ein berühmtes Werk der Literatur unseres Jahrhunderts „Fontanes Zaubersee“ genannt hat. Frau Kollegin Sagarra hat den nach diesem Zaubersee benannten Roman Fontanes nicht nur den Festvortrag des heutigen Abends, sondern ein ganzes Buch gewidmet. Aber wir, meine Damen und Herren, dürfen beruhigt sein: Beide Damen erliegen der Dämonie dieses märkischen Zaubers nicht: Charlotte Jolles nicht, denn sie hat es ausdrücklich abgelehnt, die kluge Gräfin Melusine zur Schutzpatronin unserer Gesellschaft zu machen, „weil sie das Eis nicht aufhackt“. Eda Sagarra nicht, denn sie hat es doch in ihrem Buch unternommen, den „*Stechlin*“, diesen nach Fontane „*politischen*“ Roman, der aber einer anderen Selbstäußerung des Dichters zufolge, „*blos eine Idee, die sich einkleidet*“, darstellt, als großen Zeitroman der Epoche plausibel zu machen. Der „*Stechlin*“ ist eine ganze Reihe von Jahren überwiegend als das eigentümlich blutlose Werk eines Greises betrachtet worden. Nun erkennen wir vermehrt, was dieses Sprachkunstwerk höchsten Ranges auch als zeitgeschichtliches Dokument bedeutet, – Herr Kollege Keiler, ich reduziere Fontane nicht auf die Kunst! –, wieviel Wirklichkeit er enthält, und das hat Eda Sagarra bewirkt, die die blassen Linien dieses „Spätwerks“ interpretierend nachgezogen hat. Wir danken ihr für diese große Bemühung, denn, wie Fontane an anderer Stelle drastisch formuliert, „*den Ideen Hosen anziehn . . . , ist eine Kunst, die immer nur sehr wenigen gelungen ist*“.

Nun habe ich von der Freude gesprochen, die ich am Beginn dieser Tagung empfinde, und noch nicht von dem „Zittern und Zagen“, dessen nähere Beschreibung ich Ihnen ebenfalls in Aussicht gestellt habe. Was betrifft es? Nicht so sehr das Bewußtsein für die eine oder andere Unzulänglichkeit, die bei der bisherigen Arbeit der Gesellschaft oder der Vorbereitung dieses Treffens erkennbar geworden sein mag, und die mir im einzelnen vielleicht gar nicht immer bekannt ist. Selbstverständlich bitte ich um Entschuldigung für jeden vermeidbaren Fehler, den wir gemacht haben. Die Mitgliederversammlung wird Gelegenheit geben, dazu Hinweise und Anregungen vorzubringen; nicht minder das Gespräch mit einzelnen Vorstandsmitgliedern, die Wünsche oder Kritik sammeln und in der gemeinsamen künftigen Arbeit zu verwerten suchen werden. Ich habe aber das Zutrauen, daß eine Fontane-Gesellschaft ein ungewöhnlich verständiges Publikum bildet, das um die Gebrechlichkeit der Dinge weiß. Dabei denke ich auch an alle materiellen und rechtlichen Probleme, die mit der Errichtung und dem Bestehen eines Vereins, wie wir es sind, zusammenhängen.

Natürlich ist diese *captatio benevolentiae* nicht dazu bestimmt, den Vorstand zu entlasten. Zum Beweis zitiere ich hier gleich einen preußischen Landrat, Baron von Innstettens Äußerungen gegenüber Crampas, als der sich mit den Vorschriften über Baden in der Ostsee und Robbenschießen nicht einverstan-

den zeigt, weil er Gesetzlichkeiten für langweilig hält. „Ja Crampas, Sie kleidet das“, mahnt Innstetten. „Aber einer, wie Sie . . . , der unter der Fahne der Disziplin großgeworden ist und recht gut weiß, daß es ohne Zucht und Ordnung nicht geht, ein Mann wie Sie, der sollte doch eigentlich so was nicht reden, auch nicht einmal im Spaß. Indessen, ich weiß schon, Sie haben einen himmlischen Kehrlichnichtdran und denken, der Himmel wird nicht gleich einstürzen. Nein, gleich nicht. Aber mal kommt es.“

Nun hat Effis Ehemann bei den Lesern nicht immer eine gute Presse, besonders bei den Leserinnen nicht; Fontane selbst nahm ihn bekanntlich in Briefen gern in Schutz, erklärte ihn für ein „in jedem Anbetracht . . . ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar“ und fügte hinzu: „ . . . sonderbar, alle korrekten Leute werden schon blos um ihrer Korrektheiten willen, mit Mißtrauen, oft mit Abneigung betrachtet.“ Fontane war ja auch, wie er im Alter gedichtet hat, für „festes Gesetz und festen Befehl“, als „das Klügste, das Beste, Bequemste, / das auch freien Seelen weitaus Genehmste.“ Ich bitte also die Künstler unter ihnen, Geduld zu haben, wenn wir streng sind im Befolg der Satzung, und die Juristen um Nachsicht, wenn wir dennoch etwas versäumen. Wir wollen Ordnung halten, tätig sein und organisieren, wenn auch nicht zuviel. Ermahnen Sie uns bitte, wenn etwas unerledigt bleibt.

Das „Zittern und Zagen“ aber betrifft einen anderen, anspruchsvolleren Sachverhalt, und ich kann im Hinblick auf ihn nur von einem Ziel und einer Hoffnung sprechen. Die Hoffnung nämlich, daß es uns gelingen möge, wenn wir für die Gesellschaft tätig sind, die richtigen Worte und Gesten zu finden. Wenn es um Literatur geht, sind Worte – und die nonverbalen Gesten – für sich genommen bereits Taten, durch die wir dem Geist eines Autors und seines Werkes näherkommen oder ihn verfehlen. Da hier von Frau Jenny Treibe die Rede war, so wollen wir auch des armen Leutnants Vogelsang gedenken, des Erfinders der „Royaldemokratie“, der aussah wie „Don Quixote mit einer langen Lanze . . . , dicke Bücher rings um sich her“ und von dem die Majorin Ziegenhals sagt: „Er kann doch nur als Warnungsschatten vor den Prinzipien stehen, die das Unglück haben, von ihm vertreten zu werden.“ Und doch ist der ausgediente Leutnant vom Regiment Zauche-Belzig in seiner Torheit und seinem Ungeschick ja noch längst nicht der schlimmste unter den Phraseuren, die Fontane in seinen Romanen und Briefen demaskiert – einfach indem er sie zitiert. Henry H. H. Remak hat diese sprachliche Sensibilität Fontanes einmal vor dem Hintergrund seiner Briefe vorzüglich dargestellt: „Es haftet diesen Briefen ein Charme, ein ‚Etwas‘ an“, schreibt er, „das in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts geradezu einzigartig ist und eher an das achtzehnte Jahrhundert erinnert. Es ist die Verquickung von Mark Brandenburg und Gascogne . . . es ist der Haß gegen alle Phrasendrescherei, alles Gespreizte, Prahlerische, Gesucht-Feierliche; es ist der stete Kampf gegen das herrschende Pathos . . . seiner Zeit, geführt mit den Waffen des Verstandes und des tiefen Sinnes für einfache, natürliche Schönheit; kurz, es ist die ewige Fehde des Echten gegen das Unechte.“ Wer sich auf Fontane beruft, und das

tut eine Fontane-Gesellschaft unvermeidlicherweise, der stellt sich einem Anspruch, dem zu genügen leicht und schwer ist zugleich.

Ich erbitte Ihre Hilfe und Ihre Kritik gerade auch in diesem Zusammenhang. Die Gesellschaft will der Kenntnis und der Verbreitung von Fontanes Werk dienen – im öffentlichen, im wissenschaftlichen, auch im privaten Raum. Fraglos gibt es in allen genannten Bereichen reale Aufgaben und Chancen, aber wir sollten uns gegenwärtig halten, daß wir unser Ziel auch verfehlen können. Die Gesellschaft muß in der Öffentlichkeit vernehmbar sprechen und handeln. Wo ist die Grenze, wo sich die bei solcher Gelegenheit angezeigte Sprache der Werbung mit der des Dichters nicht mehr verträgt? Die Gesellschaft wird wissenschaftliche Aktivitäten fördern oder selbst initiieren – Editionen, Periodica. Wir alle kennen Arbeiten, denen wir für unsere Kenntnis Fontanes viel zu verdanken haben. Aber zuweilen erscheint die Sprache von Wissenschaftlern und die Sprache Fontanes – und nicht nur die Sprache, sondern auch das ihr zugrunde liegende Denken – durch einen Abgrund getrennt. Die Aktivitäten der Gesellschaft könnten in eine selbstgenügsame Betriebsamkeit münden, die manche Mitglieder unbefriedigt ließe. Wenn es dahin käme, daß Sie sich bei der Lektüre der schlichten Sätze Roswithas, der Schmolke oder Lenes, bei der Plauderkunst Dubslavs oder Melusinens von dem erholen müßten, was sie in einer unserer Publikationen gelesen, von einem Podium der Gesellschaft gehört haben – und das könnte doch sein! –, dann wäre das ein Zeichen dafür, daß wir etwas falsch gemacht haben.

Helfen Sie uns bitte – über die Grenzen hinweg, die Alter, Herkommen, Beruf ziehen – eine Vereinigung aufzubauen, in der, sagen wir es einmal so, auch der Autor, dem sie gewidmet ist, sich wohlgeföhlt hätte. Dazu dürfte unter anderem gehören, daß wir in einer Fontane-Gesellschaft und besonders auch in dem Haus, das dieser Gesellschaft vielleicht einmal zur Verfügung stehen wird, nicht nur über Fontane reden, keinen irgendwie gearteten Denkmalskult betreiben sollten. Gewiß muß seine überragende Erscheinung für uns im Zentrum stehen, gewiß sind uns seine Zeitgenossen im Rahmen unserer Bemühungen näher als andere Autoren. Im übrigen aber, so scheint mir, mag der Name Fontane nur ein Synonym für die Beschäftigung mit Literatur überhaupt sein, nicht zuletzt Literatur der Gegenwart, die sich ja nicht selten auf Fontane beruft.

Ferner gehört dazu sicherlich der Verzicht auf die Überbetonung spezieller Interessen. Die Gesellschaft ist nicht das Instrument eines Zirkels von Germanisten, Heimatkundlern, Pädagogen oder ich weiß nicht was. Das einigende und allem übergeordnete Element ist ein literarisches Werk. Es ist über alle Tagesinteressen hinaus in der Sprache fixiert, und jeder neue Leser begegnet ihm neu. Dabei zeichnet nach meiner Erfahrung oft gerade die „Stillen im Lande“ eine große innere Unabhängigkeit von den Tendenzen des Tages aus. Und gerade sie sind es, die „ihren“ Fontane sehr genau gelesen haben.

„Es ist nichts Auswendiggelerntes, nichts Schablonenhaftes in mir, ich bin ganz selbständig in Leben, Anschauung und Darstellungsart und halte mich deshalb

für *interessant und apart*", hat Fontane an Mathilde von Rohr geschrieben. So wäre ich als Leser gerne auch. Als *„staatlich abgestempelter Fachsimpler“*, wie Fontane auch geschrieben hat, werde ich dieses Ziel möglicherweise nicht erreichen, denn *„Deutschland ist jetzt überfluthet von diesen bornirten Subjekten, die, weil sie drei Examina bestanden und einige Literaturkapitel auswendig gelernt haben, der deutschen Nation beibringen wollen, wie Kunst und Dichtung beschaffen sein müssen. Vier Bücher solcher Herren liegen vor mir, eins immer schlechter und dünklicher als das andre, lederne Menschen, die, weil sie so ledern sind, auch nicht das Geringste von der Sache verstehen, moderne Bildungsscheusäler, denen jedes natürliche Gefühl, wenn sie's je hatten, abhanden gekommen ist. Meine grenzenlose Verachtung gegen diese Leute ist in einem steten Wachsen begriffen. Sie wollen fördern und verwüsten alles.“*

Ich habe jetzt nur zitiert, was Fontane über meinen Berufsstand dachte, genauer gesagt, als Ausdruck einer Stimmung in einem Brief geäußert hat. Vertreter anderer Berufe bitte ich um geneigte Lektüre; sie werden sicher etwas Passendes für sich finden. Informieren wir uns bei Fontane, wie es um uns steht, denn die Literatur ist die Aufrichtigkeit selbst, sie ist der wahre Ausdruck des Lebens. Sie ist der *„einzige wahre Ausdruck des Lebens“*, wie es bei Joseph Roth heißt: *„La littérature c'est la sincérité même, la sente expression vraie de la vie.“*

Aber was sage ich: Sie werden sich nicht informieren, sie haben schon gelesen, und weil es Ihnen gefallen hat, was sie über sich gefunden haben, darum sind sie gekommen. Sie bedürfen meiner Warnungen nicht. Nicht der vor dem Zuviellesen – denn *„viel Lesen macht dumm“*, wie der Dichter sagt; nicht der vor der falschen Bildung. *„Ich bin fast bis zu dem Satz gediehen“*, schreibt er in einem Brief, *„Bildung ist ein Weltunglück. Der Mensch muß klug sein, aber nicht gebildet. Weil sich aber Bildung wie Katharr bei Ostwind kaum vermeiden läßt, darum muß man beständig auf der Hut sein, daß aus der kleinen Affektation nicht die galoppierende Schwindsucht wird“*; nicht der vor der Wissenschaft: um die ist *„so etwas von Unfehlbarkeit“* herum – *„es ist aber nicht so doll“*. Alle solche Mahnungen wären nur lehrerhaft – *„und alle Lehrer sind nämlich verrückt“* –, und nicht einmal die letzte Warnung, die vor dem Dichter selbst – denn auch er ist kein Heilbringer, kein Sesam-öffne-Dich – ist am Platze, noch nicht einmal in einer Dichter-Gesellschaft. Denn es ist eine Fontane-Gesellschaft.

Noch einmal heiße ich Sie herzlich willkommen. Bis jetzt hat es den Anschein, als könnte der Verlauf unserer Veranstaltung der Ihnen bekannten Planung entsprechen. Auch der See dürfte sich ruhig verhalten, jedenfalls gibt es bisher keine der bei Fontane doch üblichen Vorausdeutungen. Aber damit sind wir bei dem Roman, über den wir jetzt den Festvortrag unserer Kollegin Sagarra hören werden.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Eda Sagarra, Dublin

Fontanes Roman: Der Stechlin

Meinen Dank möchte ich an dieser Stelle dem Vorstand unserer Gesellschaft aussprechen, daß er, wie Woldemar, und trotz der großen Vielfalt an schönen Angeboten, sich doch in entscheidender Stunde gegen die bezwingende Kraft von Melusines Wortkunst gefeit zeigte und nicht auf ihren Vorschlag im 11. Kapitel eingegangen ist –

„Irland laß ich absichtlich fallen“.

Aber wenn ich dann doch, wie alle ordentlichen Fontaneforscher es müssen, meine Beglaubigung im Text suchen will, so finde ich sonst nichts, was für mein bevorzugtes Hiersein spräche als die von Armgard im 22. Kapitel bezeugte Heiterkeit meiner Landesleute, die der Stimmung unserer, dank den Arbeiten des Vorstands, zahlreich und glücklich vereinten Gesellschaft dienlich sein sollte.

Ich weiß die Ehre zu schätzen, daß ich im Brandenburger Land zur ersten Mitgliederversammlung unserer Fontane-Gesellschaft heute vor Ihnen sprechen darf. Denn Fontane und Fontane-Gesellschaft, das ist im Jahre 1991 mehr als der Name verrät. Wir sind nicht nur zu unserem ästhetischen oder geselligen Vergnügen in Gildenhall bei Altruppin versammelt. Das sicher auch, aber wir sind auch hergekommen, um ein Bekenntnis abzulegen für den Dichter und märkischen Deutschen Theodor Fontane und gleichzeitig für das, wofür ein großer Schriftsteller einsteht: Kontinuum, Tradition, Vermittlung zwischen Zeiten und Kulturen. Unsere Gesellschaft, wie ich sie in der Gegenwart und vor allem in der Zukunft sehe, ist durchaus politisch. In diesem Zusammenhang wird man der tiefsinnigen Rede Alexander Kluges bei der Verleihung des Fontanepreises im Jahre 1979 eingedenk sein. Damals, unter dem Titel „Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Theodor Fontane“, nannte Kluge das Werk Fontanes als im eminenten Sinn politisch, da er die eigentliche Funktion des Schriftstellers in der Gesellschaft erfülle. Diese Funktion sei darin zu sehen, daß die Schriftsteller „in Form von Geschichten das, was unpolitisch gilt, aber ein Politikum ist, endlich einbringen helfen“.

Die Fontaneforschung in der ehemaligen DDR war im Sinn des klugeschen Wortes auch ein Politikum, weil sie, vertreten in der tüchtigen und oft couragierten Rolle des Potsdamer Fontanearchivs und anderer zuständiger Stellen, als Brücke zwischen diesem Teil von Deutschland und dem germanistischen Ausland gewirkt hat, – und die Brücke spannte sich, wenn nicht wortwörtlich im stechlinischen Bild bis hin zu Island, Java, Hawai und China, so doch dem Sinne

* Festvortrag vor der Mitgliederversammlung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. am 27. 9. 1991 in Gildenhall/Altruppin.

nach bis dorthin, nach London, nach Amerika, Japan und Australien, überall, wo Fontanefreunde am Werk waren. Schwieriger oft, aber in diskreter Weise erfolgreich, war andererseits die Vermittlung zwischen Fontaneforschern in beiden Teilen Deutschlands, zumal zwischen beiden Teilen Berlins. Und die Fontanegesellschaft widerspiegelt, wie ein flüchtiger Blick auf die Zusammensetzung ihres Vorstands und ihrer Mitgliederliste, beweist, die Verbindungen, die damals geknüpft und seitdem aufrechterhalten wurden. Und das sind Verbindungen zwischen Menschen, die, wie Fontanes Werk uns lehrt, zu einem Gutteil durch ihre gesellschaftlichen und historischen Umstände geformt sind, die oft recht unterschiedlich waren. Und Vermittlung, das hat uns die gemeinsame Beschäftigung mit Fontane nahegelegt, zielte weder damals noch heute auf Aufhebung von Differenzen, sondern auf Verständnis des anderen durch Gelegenheit zum Umgang miteinander. Auch in diesem Sinn ist unsere Gesellschaft ein Politikum.

Noch ein weiteres Wort aus Alexander Kluges Rede möchte ich zitieren als Überleitung zu meinem eigentlichen Thema:

„Es geht nicht darum, immer neue Anfänge zu setzen und diese dann abzubauen . . . Vielmehr geht es darum, ein gelassenes Verhältnis zur Geschichte seines Landes zu haben, d. h. Geschichte zuzulassen. . . . Es geht darum, daß wir anfangen, an unserer Geschichte zu arbeiten. Etwas sehr Konkretes stelle ich mir darunter vor, es kann auch damit anfangen, daß man sich darüber wechselseitig Geschichten erzählt.“

Allerdings wäre in meinem Fall eine weitere Bescheidenheitsfloskel angebracht. Denn ich beabsichtige in den nächsten 40 Minuten nicht mehr als einen kleinen Auszug aus der deutschen Geschichte anhand des *Stechlinromans* zu geben, ganz im Sinn von Uwe Johnsons Buch: „Der langsame Weg zu einer größeren Genauigkeit“. In diesem Werk, dessen Titel gleichermaßen unsere Arbeit als Germanisten wie auch unseren Weg durch das Leben kennzeichnet, machte Uwe Johnson eine Bemerkung, die eine besondere Leistung des fontaneschen Spätwerks im allgemeinen und des *Stechlinromans* im besonderen begründet und, wie ich hoffe, meinen Zugriff zum Werk legitimiert:

„. . . wenn wir wissen wollen, was unsere Vorgeschichte in den letzten vierzig Jahren des 19. Jahrhunderts ist, dann werden wir eben nicht mehr vordringlich zu Bismarck greifen, oder zu Caprivi oder zu Bethmann-Hollwegs Erinnerungen, wir werden wieder Fontane lesen, und da werden wir ein Bild der Gesellschaft bekommen, wo die konkreten Einzelheiten und das Verhalten der Personen uns viel mehr überzeugen. Und das wird dann allmählich unser 19. Jahrhundert werden.“

Schon das Wort „Unser Jahrhundert“ mag befremdlich wirken. Genau so schwierig wie es ist, über den eigenen Schatten zu springen, so hat es einer fast halbhundertjährigen Arbeit unserer Historiker bedurft, darunter viele englischsprachige, um den Deutschen einen etwas weniger befangenen Umgang mit je-

nem 19. Jahrhundert zu erlauben, vor allem mit seinem letzten Teil, der Epoche des wilhelminischen Kaiserreichs. Doch Einfühlsamkeit mit den Menschen von damals in ihrem Sosein in dem Grad herzustellen, daß man Anteil an ihrem Schicksal hat, ohne unbedingt mit ihnen solidarisch zu sein, dazu braucht man bekanntlich nicht die Geschichtswissenschaft, sondern die Dichtkunst. Es ist, wie ich meine, eine der besonderen Leistungen von Fontanes letztem und, wie er ihn selbst nannte, „patriotischem“ Roman, dem „*Stechlin*“, daß wir die Menschen von damals tatsächlich erleben. Wie schwierig das ist und welche uneingestanden Vorurteile man erst überwinden muß, um zu einem angemessenen Verhältnis zu dieser Vergangenheit zu kommen, wurde mir nach der Lektüre jenes Wortes von Gottfried Benn klar, wo er mit kargem Lob, aber sicherlich dem Stechlinautor abgelauscht, sagt –

„Er ist vaterländisch, ohne dumm zu sein, er ist märkisch und trotzdem betreibt er das Geschäft der Musen.“

Und daß Fontane so vielen ein gewisses und auch sicheres Gefühl der Vertrautheit mit jenem sonst geradezu verfremdeten wilhelminischen Deutschland verleiht, ist sicherlich der Grund, weswegen viele von Ihnen, die von berufswegen weder Forscher, Herausgeber oder Sammler sind, sich hier eingefunden haben, weil sie wissen, daß Sie in dieser, unserer Fontanegesellschaft, einfach am rechten Ort sind.

Der *Stechlin*roman ist eines der Meisterwerke der deutschen Literatur, dessen hoher Kunstwert in den letzten Jahren immer wieder neu begründet und sich bei jeder erneuten Lektüre als im echten Sinne des Wortes unerschöpflich erweist. Aber auch im Sinn von Uwe Johnson ist er eine immer wieder und immer mehr zum Staunen erregende Fundgrube der anschaulichsten künstlerisch gestalteten Informationen über die Welt und die Gesellschaft, in der er entstanden ist. Die Schwierigkeit der Aufgabe eines Historikers, zugleich Querschnitt und Längsschnitt einer Gesellschaft zu dokumentieren, ihr Sosein und ihren Wandel, das hat für uns der Dichter Fontane in seinem letzten Werk auf seine Weise gelöst. Denn eine der vielen künstlerischen Leistungen des Romans liegt darin, daß er nicht nur eine Gesellschaft in ihrer Mehrschichtigkeit und ihren gegenseitigen Wechselwirkungen bietet und auch die politischen Strukturen, in der jene Menschen lebten, – Kaisertum und preußisches Königtum, Armee und Bürokratie, Reichstag, Parteien- und Wahlsystem, Kirche und Adel, etc., sondern daß er sie uns im Selbstverständnis der damals Lebenden vertraut macht.

Ein paar Beispiele unter vielen: Denken Sie an das Wort des sich anbietenden Parvenüs Gundermann, der so gern vom alten ostelbischen Adel für vollgenommen werden möchte und meint, dessen Sprache zu reden, wenn er in seiner Tischrede nach Dubslavs Wahniederlage den Reichstag als „*Quasselbude*“ bezeichnet. Oder an die selbstbewußte Witwe und ehemalige Weißnäherin Schickedanz, die Jahre nach dem Tod ihres in die Ewigkeit ohne kaiserlichen Orden eingegangenen Mannes dessen Schicksal mit den Worten beklagt, er habe

„*doch immer so treu gewählt*“. Oder auch das schicke Dienstmädchen Hedwig, welche so schlimme Erfahrungen mit den berüchtigten Hängeböden hinter sich hat und der Polizei für deren Abschaffung zu danken meint: „*Ach, . . . die Polizei ist doch ein rechter Segen.*“

Die Figuren Gundermann, Schickedanz und Hedwig sind eminente Beispiele von Fontanes Wort- und Charakterisierungskunst. Gleichzeitig aber vermittelt er damit nicht nur ein Bild der Menschen aus sehr verschiedenen sozialen Schichten und gesellschaftlichen Umständen, sondern gibt uns einen Einblick in deren politische Mentalität. So unbedeutend sie auch sein möchten, alle drei kennzeichnet ein ausgeprägtes, an der eigenen Gegenwart orientiertes politisches Selbstverständnis der ‚Dazugehörigkeit‘. Sie sind eben nach eigenem Gefühl Teil jener „*Staatserhaltenden*“, von dem ironisch im Wahlkapitel die Rede ist. Das Selbstbewußtsein derer, denen es in ihrem Leben leidlich gut ging, in einer Epoche des wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Fortschritts zu leben und in einem Staat, der sich um sie kümmert, das ist sozusagen der „Kitt“, der die wilhelminische Gesellschaft zusammenhält.

Denn die fontanesche Kunst ist es, und nicht etwa seine polyhistorischen Geschichtskennntnisse, was die zeitgenössischen Historiker wie Gordon Craig oder Thomas Nipperdey, Fritz Stern oder Geoff Eley veranlaßt, immer wieder Fontane zu zitieren, um auf diese Weise den Nachgeborenen eine weitzurückliegende Welt zu erschließen.

Zur äußeren Form und zum Inhalt ein paar Worte:

Der Roman hat, wie wir wissen, 46 ungleichmäßige Kapitel – wie die einzelnen Kapitel eines Lebens einander ungleich zu sein pflegen. Er liest sich von Anfang an vertraut, und doch ist so vieles hier anders als in den großen Zeitromanen der Epoche. So fällt es zum Beispiel auf – oft erst nach wiederholter Lektüre – daß wir nicht wissen, wie die Figuren des Romans aussehen. Wir wissen, wie sie sich bewegen oder – bei einigen – wie ihr Charakter auch durch einzelne Kleidungsstücke zum Ausdruck kommt, so etwa Dubslavs eingeknautschter Filzhut, das schottische Cape der Melusine oder der Radmantel des ‚Malermenschen‘ Cujacius.

Wie die Figuren reden, ja das wissen wir immer oder vermeinen es zu vernehmen, aber von der Physiognomie, von den Gesichtszügen, abgesehen von sozialgeschichtlich aufschlußreichen Attributen wie Sappeurbärten, ist hier kaum eine Spur. Eine andere Eigentümlichkeit ist die, daß viele Figuren des Romans, die uns im Gedächtnis haften bleiben, eigentlich dort überhaupt nicht auftreten, so etwa jenes klösterliche Unikum, Rentmeister Fix, der unwahrscheinliche Verbindungen zur Gedankenwelt eines Nietzsches zu unterhalten scheint oder auch jener exemplarische wilhelminische Kleinbürger und soziale Aufsteiger, der schon genannte Schickedanz. Hier bewährt sich wieder Alexander Kluges Einsicht, daß das Geschichtenerzählen die Menschen in ihrer Zeit verankert und sie uns gleichzeitig erschließt.

Wenden wir uns den Hauptpersonen in diesem handlungsarmen, aber gesprächsreichen Roman zu, so werden sich die meisten Leser nicht über deren Zahl einigen wollen, die bei einzelnen Interpretationen zwischen einer und sechs Figuren schwankt. Daß die eigentliche Zahl der handelnden Figuren im Roman etwa einhundert betrifft, wird manchen überraschen. Rechnet man die Zahl von gelegentlich auftretenden Torfinspektoren, Logenbrüdern, Schuljungen, Häuslern, Teerschwelern und Glashüttenleuten dazu oder gar die historischen Gestalten wie Bismarck, Moltke, Hohenlohe und die ganzen Fürstlichkeiten oder aber auch die *dramatis personae* der zahlreichen Anekdoten im Werk, so steigt die Zahl auf Hunderte von Menschen der verschiedensten Provenienz. Fast sämtliche sozialen Schichten des wilhelminischen Deutschlands sind im Roman direkt oder andeutungsweise vertreten. Die Zahl der auf fontanesche Weise „Anwesenden“ umschließt Könige und Prinzen – letztere etwa in Woldemar Stechlings „Prinzenregiment“ –, umschließt Landadel und Dienstadel, Neuadlige und andere eifrige Aufstreber aus dem neuen Mittelstand. Hier sind neben Militärs und Geistlichen, Landpfarrern und Landärzten jene tradierten Beamten zu finden, vom Verwaltungs- zum Schulmenschen, vom Wachtmann zum Postboten, die zusammen das soziale Militärsystem des alten Preußen, im Wort von Otto Büsch, unterhielten. Auch Kossäten, Kutscher und bildungsbeflissene Dienstmädchen sind neben Damen der höheren Gesellschaft anzutreffen, wie auch eine uneheleiche Mutter in Berlin, ihr Kind und die unentbehrliche Großmutter zu Hause auf dem Land, – alle sozusagen in ihrer exemplarischen Eigenschaft, das Dasein, die Dynamik und Problematik der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Zeit zu vermitteln. Auch ein Wanderapostel, der genannt wird, aber nicht direkt auftritt, birgt politische und nicht nur soziale Wirklichkeit in sich. Damals hatten sich gerade im Zug der Politisierung der Unterschichten auf dem Land einzelne Parteiführer solcher Menschen bedient. Gemeinsam, ob als Haupt- oder als Nebenfigur oder auch nur gegenwärtig in dem Hinweis eines Reisenden, konstituieren diese Vertreter ihrer Schicht oder Gruppe die außergewöhnliche gesellschaftliche ‚Dichte‘ des Werkes.

Wie differenziert Fontane innerhalb der einzelnen Schichten verfährt und wie vielfach und verschlungen sind die Bezüge!

Allein schon innerhalb der Gruppe der Adligen treten auf oder werden namentlich erwähnt die verschiedenen Standesherrn, das sind die früher souveränen und seit 1803 und dem Ende des alten Reiches mediatisierten Fürsten, Reichsfürsten wie die Metternichs, preußische Prinzen in Woldemars Regiment, Grafen wie die Barbys, die aber, wie Czako im 21. Kapitel meint, auch „*vordem zu den Reichsunmittelbaren*“ gehören. Auch der süddeutsche Adel ist in der Figur der Berchtesgadens vertreten, ferner der Mecklenburger Adel in den Boitzenburgern und Bassewitzens, und schließlich begegnen wir zahlreichen Vertretern des niederen Dienstadels, darunter den Rittergutsbesitzern in Ostelbien in all ihrer Schrulligkeit sowie den dort aus wirtschaftlicher Not zugelassenen Neunobilitierten, van Peerenboom etwa neben dem berüchtigten Gundermann und seiner im dubslavischen Wort wie „‘n Schlittenpferd“ aufgemachten Eehälfte. Und auch innerhalb der einzelnen Adelsschicht Welch ein Reichtum an histori-

schen Bezügen! Man denke an den damaligen, Fontane gleichaltrigen Reichskanzler, Chlodwig von Hohenlohe-Schillingsfürst, der laut Czako im Reichskanzler-Palais seine alten Tage vertrauerte.

Auch er stammt aus einer standesherrlichen Familie. Hierzu ein paar weitere Belege für das Versteckspiel der fontaneschen Kunst.

Die Barbys wohnen bekanntlich in Berlin am Kronprinzenufer – hier steht allein schon der Name für deren liberalen Geist. Ihr Nachbarhaus, Kronprinzenufer Nr. 13 und 14, – wie wir von Edgar Rosen wissen – gehört niemand anderem als dem Bruder Hohenlohes, dem Herzog von Ratibor. Übrigens war auch dieser ein liberal denkender Dichterfreund und Beschützer, hat er doch einst dem wegen seiner „Unpolitischen Gedichte“ verfolgten und amtsenthobenen Hoffmann von Fallersleben Heim und Stelle geboten.

Auch auf Hohenlohes süddeutsch-bayerische Herkunft wird in der Episode mit dem Denkmal am Cremmer Damm im 10. Kapitel angespielt. Hier und auch anderswo im Roman enthält vielleicht der Hinweis eine kleine und diskrete Mahnung des Autors an seine norddeutschen und speziell preußischen Zeitgenossen, der süddeutschen Herkunft von Hohenlohe und Hohenzollern und damit der gleichberechtigten Ansprüche der süddeutschen Reichsbürger eingedenk zu sein.

Man muß freilich den *Stechlin*roman immer wieder lesen, um diese Menschen in ihren offenen und geheimen Beziehungen zueinander kennenzulernen. Doch die wichtigsten Kreise und Motive der politischen Szene im wilhelminischen Deutschland der neunziger Jahre, wie sie der Roman bringt, sind *in nuce* schon in jenem erstaunlich kunstvollen ersten Kapitel enthalten, dem wir uns im folgenden zuwenden.

Fontaneforscher haben wiederholt auf den Stellenwert jedes Romananfangs bei Fontane zur Interpretation des einzelnen Werkes hingewiesen. Für den *Stechlin*roman gilt dies in erhöhtem Maße. Hier werden wir gleich in den ersten beiden Sätzen *sehend* gemacht, so daß wir jenen Stechlinsee *erkennen*, bevor wir ihn kennenlernten. Morgen können diejenigen von Ihnen, die den See bisher noch nicht erlebt haben, dies überprüfen. Morgen werden wir zum Beispiel auch jene alten Buchen erblicken, von denen es heißt, daß ihre „Zweige, von ihrer eigenen Schwere nach unten gezogen, den See mit ihrer Spitze berühren.“ Ob wir jedoch den Wasserstrahl und den Hahn erleben, ist noch nicht vorauszusehen. Vielleicht lieber nicht.

Was aber auf den ersten Blick als topographischer Detailrealismus wirkt, erweist sich bald als Schlüssel zum Ganzen. Das erste Kapitel beginnt mit den wohlbekanntesten Worten:

„Im Norden der Gratschaft Ruppın, hart an der mecklenburgischen Grenze, zieht sich von dem Städtchen Gransee bis nach Rheinsberg hin (und noch darüber hinaus) eine mehrere Meilen lange Seenkette . . .“

Dieser Satz führt schließlich zum See und zu seiner noch zu entschlüsselnden Botschaft:

„Das ist der Stechlin, der See Stechlin.“

Und nach dieser nur scheinbar topographischen Erzählweise in typisch fontanescher Manier wird uns zugleich auch die geschichtliche Dimension des Romans vermittelt. Es ist preußische Geschichte, wie es sich für diese ostelbische Landschaft *„hart an der mecklenburgischen Grenze“* versteht, hohenzollernsche Geschichte an gleichwertiger Stelle, denn wie bei keinem anderen deutschen Territorium war Preußen das Geschöpf seiner Monarchen. Unter seinen Regenten werden die profiliertesten Preußenkönige ausdrücklich erwähnt, der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II., genannt der Große – seit jüngstem, wie ich höre, wieder im Lande.

Fontanes Liebling, der Künstler auf dem Thron, Friedrich Wilhelm IV., fehlt hier nicht, an dem sich die Macht jenes chinesischen Fluches exemplifizierte, daß man in interessanten Zeiten leben möge. Zur preußischen Geschichte gehört selbstverständlich die lutherische Reformation, die an leitender Stelle auf der 2. Seite zusammen mit der für die Geschichte des norddeutschen Raumes so maßgeblichen Schwedenzeit genannt wird. Somit wird uns in groben Zügen das Wesentliche für diese historische Landschaft aus der frühen Neuzeit, d. h., dem 16. bis 18. Jahrhundert, vermittelt. Die schon für Fontanes jüngere Zeitgenossen zu Geschichte gewordenen frühen und mittleren Jahre des 19. Jahrhunderts sind hier auf der ersten Romanseite in der Gestalt jenes von Heine „gallisch“ genannten roten Hahnes gegenwärtig, jenes Symbol beider aus Frankreich übergreifenden deutschen Revolutionen, der von 1830 und der von 1848. Noch nicht genannt wird die sonst übliche Begleiterin des roten Hahnes in der Karikatur von Fontanes Jugendzeit, das Mädchen bzw. die Nixe mit der roten Mütze, Symbol der Freiheit und wohl des Umsturzes. Fontane, wie sein großer Zeitgenosse, Jakob Burckhardt und andere mehr, maß gerade der Revolution von 1830, die institutionell so herzlich wenig in Deutschland änderte, eine wichtige politische Bedeutung bei. Denn wie Marx, der um ein Jahr Ältere, wußte er vom Stellenwert einer Bewußtseinsänderung in der Geschichte der Menschen. Und die Herstellung einer politischen öffentlichen Meinung, gerade das, meinte Fontane, wie die ihm wenig ältere Generation der Jungdeutschen, habe die 1830er Revolution erwirkt.

Darauf wird wiederholt im Roman hingewiesen, so etwa verschlüsselt im 12. Kapitel mit dem Hinweis auf den Geburtstag des Grafen Barby im gleichen Jahr 1830. Fontane erwähnt diese Ereignisse auch an herausragender Stelle in seinen eigenen Erinnerungen in den „Kinderjahren“.

Die strukturelle Bedeutung der Revolutionssymbolik im Roman gehört seit langem, vor allem seit der Arbeit von Hans Heinrich Reuter und Pierre Paul Sagave, zu einem der besten erforschten Themen. Die Revolution ist sozusagen allgegenwärtig, ob im unvergleichlichen Dialog zwischen Czako und Frau Gundermann über die Ratten in Paris, mit dessen Geheimbezügen zu Heines Gedicht „die Wanderratten“ und zu der französischen Kommune von 1871 bis hin zu den Socken des Proletariers Agnes oder der roten Krawatte des aufrührerischen jüdischen Arztes Moscheles oder Malerprofessor

Cujacius' Heraufbeschwörung der apokalyptischen Reiter im Gespräch über Böcklin im 21. Kapitel. Und gerade in diesem für die politische Deutung des Romans bedeutsamen Zwischenspiel wird eine geheime Verbindung hergestellt über ein weiteres böcklinsches Gemälde, zwischen Melusine, Inbegriff der modernen Frau, und der Wassernixe des Stechlinsees, Sinnbild der Revolution.

Diese zwischengeschichtliche Dimension des Romans wird gleich im 1. Kapitel deutlich auch in dem Hinweis auf Dubslav im dänischen Krieg: „*Anno vierundsechzig war er mit in Schleswig*“. Damit ist gleichzeitig der erste jener Kriege genannt, die der Reichsgründung vorausgingen und sie bedingten. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch die zunächst verschlüsselte Erwähnung des Reichskanzlers Otto von Bismarck, der eine direkte auf Dubslav folgt.

Von diesem heißt es in der einführenden Beschreibung zu dessen Person, er hatte „*noch ganz das eigentümlich sympathisch berührende Selbstgefühl allerer, die schon vor den Hohenzollern da waren*“ – ein Wort, das gleichzeitig das merkwürdige Spannungsverhältnis zwischen den ostelbischen Junkern und „ihrem“ Monarchen versinnbildlicht und auf das der Erzähler später im Roman im Gespräch zwischen Dubslav und dem Grafen Barby im 34. Kapitel zurückkommen wird.

Denn die Loyalität der Junker, in den 90er Jahren längst nicht mehr das, was sie früher war – siehe die reichhaltigen Hinweise auf das Frondeurwesen – kannte auch selbst im Hinblick auf Kaiser Wilhelm II. Grenzen. Aber das Wort über die Hohenzollern ist hintergründiger, als es zunächst erscheint. Es stammt nicht von Fontane, sondern von Bismarck selbst. Bismarck, der 1890 vom jungen Kaiser Wilhelm II. entlassene Reichkanzler, preußischer Ministerpräsident und Außenminister, erscheint hier also an profilierter Stelle – wie könnte es anders sein in einem von Fontane selber genannten politischen oder *Zeitroman*? Aber *wie* ihn der Erzähler selbst nennt, verdient unsere Aufmerksamkeit: Man sagt, so liest man auf Seite 5, daß Dubslav einen Bismarckkopf habe.

„Nun ja, ja, den hab ich; ich soll ihm sogar ähnlich sehen. Aber die Leute sagen es immer so, als ob ich mich dafür bedanken müßte. Wenn ich nur wüßte, bei wem; vielleicht beim lieben Gott, oder am Ende gar bei Bismarck selbst. Die Stechline sind aber auch nicht von schlechten Eltern. Außerdem, ich tür für meine Person, ich habe bei den sechsten Kürassieren gestanden, und Bismarck bloß bei den siebenten, und die kleinere Zahl ist in Preußen bekanntlich immer die größere; – ich bin ihm also einen über. Und Friedrichsruh, wo alles jetzt hinpilgert, soll auch bloß 'ne Kate sein.“

Drei Momente dieser anspielungsreichen Passage verdienen unsere Aufmerksamkeit:

einmal Gott und Bismarck, mit dem versteckten Hinweis (späterer Beleg?) auf das Märchen vom Fischer un syner Fru – mit Bismarck in der Rolle der Frau, die am Ende scheitert;

zum zweiten die Rolle der Armee im politischen Leben Preußen-Deutschlands, keine bloß rituelle Funktion, sondern eine Machtfrage. Und sogar auch Bismarck, der sich respektlos so ziemlich an alles herangewagt hatte, wußte, daß die Armee seiner Machtsphäre Grenzen setzen konnte und es auch gelegentlich tat. Auch der Hinweis am Schluß der zitierten Passage auf die „Frondeurs“ der 90er Jahre ist hochaktuell, denn die „Pilger“ nach Friedrichsruh, Bismarcks Gut und Alterssitz, waren jene Unzufriedenen, die so gern für andere das Wort Loyalität in den Mund nahmen, ihre eigene Illoyalität damit begründeten, daß sie im neuen Entourage des jungen Kaisers zu kurz gekommen seien. Aus dem Ton, in dem Dubslav von Bismarck spricht, hört sich auch ein Hinweis auf das gespannte Verhältnis zwischen den Junkern und Bismarck heraus, der schon Jahre zuvor in der Reform der Kreisordnung von 1872 die Junker von ihrer durch Friedrich Wilhelm I. gestifteten Stellung als kleine Könige im eigenen Reich abgelöst und sie in die Staatshierarchie eingebaut hatte. Damit brach er mit einer mehrere hundert Jahre währenden Tradition, daß Staatsrecht vor Eigenrecht haltzumachen habe.

Bismarck, so gibt Fontane gern zu, hat in allem, was er seit Anno 70 geschrieben, immer hinter der Szene gespukt. Er wird später im Gespräch mit Dubslav neben Marx, Siemens, Garibaldi genannt als einer jener Revolutionäre, die die deutsche und vielleicht auch die Weltgeschichte im 19. Jahrhundert geändert haben. Fontane selber, wie Gerhard Friedrich in seinem 1988 erschienenen Buch „Fontanes preußische Welt“ anschaulich darstellt, hat sich im Laufe des Jahrzehnts, der dem *Stechlin*-Roman vorausging, von dem Reichskanzler innerlich distanziert, doch sein geradezu ästhetisches Vergnügen am politischen und am menschlichen Phänomen Bismarck konnte er sich nicht versagen. Dieses Vergnügen entzündete sich immer wieder bei ihm an der souveränen bismarckschen Sprachkunst, in deren Bildlichkeit seiner eigenen in so vielem verwandt. Und schließlich meldet sich in diesem ersten Kapitel im Gespräch der beiden Juden, Vater Baruch Hirschfeld und Sohn Isidor, die heikle und höchst aktuelle „Judenfrage“ der 1890er Jahre zu Wort. Und nicht nur das. Gleichzeitig und andeutungsweise verweist der Erzähler damit auf die ökonomischen Probleme der ostelbischen Grundbesitzer. Diese sind von eminent politischer Bedeutung: Denn am ungeheueren „Machtwillen“ der Junker, wie Max Weber ihr Bestreben nannte, die tradierte politische privilegierte Stellung im Staat zu verteidigen und wirtschaftspolitisch auszubeuten, eine Stellung, die in keinem sinnvollen Verhältnis zu ihrer politischen oder wirtschaftlichen Leistung im Staate stand, sind Kaiser und Kanzler und politische Parteien wiederholt gescheitert. Nicht nur die preußische, sondern gar die deutsche Staatsgesellschaft wurden in der Folge dieses Kampfes atomisiert.

Ich habe selber in meinem Buch über den *„Stechlin“* das Motiv der Verschuldung gutsherrlichen Besitzes an die Juden als ein aus der Literatur übernommenes behandelt, denn es spielt ja eine zentrale Rolle in dem von Fontane

kritisch rezensierten Bestseller des Jahrhunderts, Gustav Freytags „Soll und Haben“ (1855). Bei der erneuten Lektüre des Romans für diesen Vortrag erblickte ich, wie ich meine, eine weitere und für Fontanes Zeit aktuellere Dimension. Über die verfängliche Frage von Fontanes Antisemitismus ist seit Erscheinen von Wolfgang Paulsens Aufsatz im „Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft“ manches geschrieben worden. Ich möchte jedoch an dieser Stelle auf die Wichtigkeit des Antisemitismus in der deutschen Innen- und speziell Parteipolitik der 90er Jahre hinweisen, in der Meinung, daß Fontane dieses Problem auch als solches gesehen hat. Aus der zeitgenössischen Perspektive ist vor allem, wie viele jüngere Historiker nahelegen, darunter Suchal, Blackburn und zuletzt Eley und der Kanadier Retallack, die qualitative Veränderung im politischen Verhalten der Deutschen festzuhalten, jene sich ganz plötzlich seit Ende der 80er Jahre breitmachende politische Mobilisierung des Volkes im Zeichen der fortschreitenden Demokratisierung der Massen. Diese Dynamik äußert sich in erhöhter Wahlbeteiligung, in der Intensität, mit der um die Stimmen der Wähler geworben wurde, in der gesteigerten Zahl von Stichwahlen: es ist ja nicht zufällig, daß die Wahlkapitel an einer Nahtstelle des Romans vorkommen. Denn diese Mobilisierung, die mit modernen Propagandamitteln durchgesetzt – und gerade wie das Beispiel Stöcker zeigt – von den Konservativen in Preußen gierig aufgegriffen wurde, ändert das Verhalten der Menschen, ändert vor allem ihre Einstellung zum Staat. Der Roman enthält viele Hinweise darauf – etwa in der zweimaligen Nennung des Scheiterhaufens, ein verschlüsselter Hinweis auf eine führende Persönlichkeit bei den radikalen Rechten, dem zeitweiligen Herausgeber der „Kreuzzeitung“ und Autor des berüchtigten Scheiterhaufenbriefes, Hammerstein, oder auch in der Erwähnung Gundermanns der Wahlintrigen gegen Dubslav.

In der Radikalisierung der deutschen Konservativen in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts spielte der politische Antisemitismus eine zentrale Rolle. So hatte etwa in Hessen schon 1887 Otto Böckels Wahlsieg auf einer antisemitischen völkischen Plattform gegen die Nationalliberalen als Bote kommender Dinge und als klassisches Beispiel des neuen politischen Stils gegenüber der alten Honoratiorenpolitik fungiert. In Süddeutschland warb eine antisemitische Propaganda nach dem Tod des liberaldenkenden Zentrumpolitikers und geschicktesten Bismarck-Opponenten, Ludwig Windhorst, im Jahre 1891, katholische Wähler für die nunmehr von mittelständischen Interessen geführte Zentrumsparlei. (Mancher Leser wird hier an das Wort des Stockjunkers von Molchow im 20. Kapitel erinnern: „... Wir müssen mit dem Zentrum paktieren. Dann sind wir egal raus.“)

Gleichzeitig setzte zu Anfang der 90er Jahre der radikale Flügel der deutschkonservativen Partei unter Hammerstein bei dem Tivoli-Parteikongreß in Berlin (1892) gegen die Gemäßigten durch, daß der Antisemitismus ins offizielle Parteiprogramm aufgenommen wurde.

Ich will in diesem Gespräch der Vertreter zweier Generationen deutscher Juden keine bewußte Anspielung durch Fontane auf diese Entwicklungen sehen. Doch wird man bei genauer Lektüre die exemplarische Funktion jener jüdischen

Nebenfiguren im Roman nicht übersehen dürfen, und zwar als Vertreter und Zielscheiben von Spannungen in der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft. Der soziale Aufstieg der ehemaligen jüdischen Trödler, die in einer späteren Generation am Jahrmarkt Textilien verkauften, und in einer weiteren Generation zu Tuchhändlern und Geldverleihern wie Hirschfeld aufstiegen, wird durch den Hinweis im 11. Kapitel auf den Gersonschen Livreediner in einen Zusammenhang gebracht mit der Familiengeschichte der erfolgreichsten wilhelminischen Juden, darunter Bankier Bleichröder und der reichen Warenhausinhaber, Gerson und Wertheimer. Daß der nationalliberale Kandidat Katzenstein Jude ist, läßt ihn, wie das Wahlgespräch zwischen Vater und Sohn Hirschfeld auch nahelegt, zu jenen optimistischen emanzipierten und assimilationsfreudigen jüdischen Bürgern der sogenannten liberalen Ära rechnen, deren Zukunft, wie die des Liberalismus als politisches Credo, im Kaiserreich mittlerweile fragwürdig geworden war.

Die Hartnäckigkeit, mit der der Sohn Hirschfeld, Isidor, (übrigens ein beliebter Name für einen Juden in der oft gehässigen Karikatur der Zeit) die eigene politische Meinung, seine Vorliebe für die Sozialdemokratie gegen seinen Vater verteidigt oder der Hinweis auf die Linksradikalisierung der Sozialaufsteiger wie Dr. Moscheles, suggeriert eine von Fontane erkannte politische Mobilisierung und Radikalisierung dieser sonst so assimilationsbedürftigen Schichten. Auch das ist ein Symptom des von unseren Historikern als typisch bezeichneten Ausdrucks des neuen politischen Stils der Zeit. „*Alles Zeichen der Zeit*“, würden Domina Adelheid oder auch Rex vom erkonservativen Kultusministerium formulieren.

Daß der Jude und Vertreter des Nationalliberalismus alten Stils, Katzenstein, scheitert, ist, wie schon angedeutet, ebenfalls ein Teil des gleichen Prozesses, auch wenn Fontane ursprünglich den Nationalliberalen als Sieger aus der Wahlkampagne hervorgehen zu lassen beabsichtigte und nur aus persönlichen Gründen davon abkam. Katzenstein ist mit seinen Kollegen bei der Beerdigung Dubslavs „dabeigewesen“ und gehört damit auch zu denen, die den alten nicht mehr erfolgreich durchzusetzenden Stil der Honoratiorenpolitik vertreten. Als letztes – damit soll nicht der ganze allusive Reichtum dieses knapp zehneitigen Kapitels erschöpft werden – möchte ich den Themenkomplex „Moderne Kommunikation“ kurz erwähnen, der durch das Telegramm deutlich wird, und den Dubslav in den zwei folgenden Kapiteln unter Zuziehung von Telegraphen-, Zeitungs- und Postwesen überhaupt ausdrücklich in einen Zusammenhang mit dem Konservatismus auf der einen und mit der Weltrevolution auf der anderen Seite bringt. Fontane versteht, wie es die wiederholten Hinweise auf die neuen Medien im Roman nahelegen, daß das Auftauchen neuer Medien unsere Wahrnehmung in ihrer Struktur ändert – man denke an Dubslavs hinter sinnige Bemerkung im 26. Kapitel an Engelke: „*Ich weiß nicht, seit wir die Eisenbahnen haben, laufen die Pferde schlechter.*“

Dubslavs Sensorium für die durch technische und gesellschaftliche Neuerungen hervorgebrachten „Ungleichzeitigkeiten“, wobei Modernes und Überholtes nebeneinander existieren, hat auch eine staatspolitische Dimension – eine weitere

Infragestellung der Machtposition der Ostelbier im Kaiserreich. Und Fontanes Verständnis überhaupt für jene Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, welche ein Kernstück des brisanten Gesprächs am Dinertisch und somit des Romans bildet, ist es, was ihn für anspruchsvolle Geister unserer Generation so interessant macht, wie Johnson oder Kluge.

In den unmittelbar darauf folgenden Kapiteln, die die Erscheinung der jungen Leute, des Sohnes Woldemar und seiner Regimentskameraden, das Diner im Schloß Stechlin und den anschließenden Besuch der Gegend zum Thema haben, wird der Kreis allmählich ausgeweitet, wie ein Tropfen auf der Oberfläche des stillen Stechlinsees Wellen schlägt. Mit der Rückkehr der jungen Leute nach Berlin, dem zweiten Schauplatz des Romans, seit zwanzig Jahren (und nun wieder) Hauptstadt des mächtigsten Staates auf dem europäischen Kontinent, werden wir mit Vertretern des internationalen Adels bekannt und weiter in Form von Repräsentanten ihrer Hausfreunde, Dienstboten, Zulieferer etc., d. h. mit einem ganzen Kreis Menschen vertraut gemacht, dessen politisches Verhalten durch die Epoche der Reichsgründung geprägt worden ist. War bisher, wie Conrad Wiedemann jüngst bemerkt, die deutsche Literatur eine Literatur ohne Metropole, so ist dies, wie der Romanschriftsteller Fontane vielleicht als einer der ersten signalisierte, seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht mehr der Fall.

Nicht das „Was“ sondern das „Wie“... Nicht die Anspielungen im Romantext auf die fontanesche Zeitgeschichte an und für sich, die Historiker etwa interessieren möchten, sind hier das Wesentliche, sondern, wie Bettina Plett und andere uns klargemacht haben, die Kunst der Allusion. Man kann mit Hilfe verschiedener erzähltechnischer Mittel an dieses Kunstwerk herangehen – Zitatkunst etwa, Symbolik inklusiv Zahlensymbolik, Chiffre, Anekdote u. a. Jede textgetreue Untersuchung aus einer besonderen Perspektive heraus kann uns den Roman in seinen „Tausend Finessen“ erschließen, denn der ganze Text ist durchzogen von einem dichten Netzwerk von heimlichen und beredten Bezügen, die uns die Menschen von damals in ihrem So- und Nichtanderssein erschließen. Die Bezüge geben sich zumeist rein zufällig, so etwa – als mein letztes Beispiel – die Allusionen auf „Fisch“. Man überliest leicht, wie ich es 20 Jahre lang sicherlich auch getan habe, die erste Erwähnung im Rahmen des schon gestreiften Gesprächs zwischen Vater und Sohn Hirschfeld im 1. Kapitel. Hier wird auf die etwaige Besitznahme des stechlinischen Gutes durch die jüdischen Geldleiher angespielt, wenn Dubslav „kippt“, wie Baruch sich ausdrückt, d. h. zahlungsunfähig wird:

„Und wenn er kippt, nu, da haben wir das Objekt: Mittelboden und Wald und Jagd und viel Fischfang...“

Ein Fisch aus diesem Fischreichtum, ein Karpfen, prangt auf Dubslavs Dinertisch und erntet, von Mamsell zubereitet, reiches Lob. (3. Kapitel) Von der neuerlich belebten Fischnahrung ist dort auch die Rede in bezug auf die Entwicklung des Handels und seine wirtschaftspolitische Bedeutung.

„Und da frag ich mich denn unwillkürlich“, sagt Czako, „(denn Karpfen werden alt; daher beispielsweise die Mooskarpfen), welche Revolutionen sind an diesem hervorragenden Exemplar seiner Gattung wohl schon vorbeigegangen? Ich weiß nicht, ob ich ihn auf hundertfünfzig Jahre taxieren darf...“

Das Alter des Karpfens bezieht sich ohne weiteres auf das Thema „alt“, und somit verweist er auf die Grundsymbolik des Werkes. Mit 150 Jahren, seinem ihm von Czako scherzweise zugemuteten Alter, ist dieser Karpfen gleich alt mit dem Regiment Friedrich des Großen, mit Brandenburg-Preußen in dessen neuerer, durch die friderizianischen Eroberungen erweiterten Gestalt als Großmacht. Weitere Parallelen ergeben sich zwanglos zwischen dem Karpfen und der deutschen Bourgeoisie im 19. Jahrhundert und führen damit zum Motivkomplex: *Revolution*, und zwar im Zusammenhang mit dem politischen Verhalten der deutschen Bürger in revolutionärer Zeit. Dubslav meint: „Wir verkriechen uns nämlich alle“. Damit, nebenher gesagt, wird eine Brücke geschlagen zu einem weiteren wichtigen Motiv des Romans, dem echten Heldentum. Hier wird das beliebte Motiv der Bürgertumskritik aus Fontanes Jugendzeit ins Bild gebracht: die Passivität und Schläfrigkeit gerade jener politischen Klasse, die in anderen europäischen Ländern im 19. Jahrhundert die politische Richtung ihrer Nation bestimmte.

Sind diese Anspielungen an erster Stelle historisch zu werten, im Sinn einer Vermittlung zwischen uns und den Menschen von damals, unseren politischen Vorfahren sozusagen, gehört hingegen das Motiv des Fisch-Weibs in den Mittelpunkt des dichterischen Kunstwerks. Das ist Melusine, das die elementaren Kräfte am Stechliner See zu respektieren weiß. Sie ist in ihrem Offensein für das Neue, wie etwa das Verkehrswesen der Metropole, Vertreterin der Moderne und speziell jener neuen Frau, die uns überall in den Sparten der aufgeschlossenen deutschen Medien der 90er Jahre begegnet – Melusine, welche kürzlich und für mich im ganzen überzeugend von Paul Anderson, eine Idee unserer Ehrenpräsidentin Charlotte Jolles aufgreifend, in engere Beziehung zu der exemplarischen Figur der emanzipierten Frau jener Zeit, Lou Andreas-Salome, gestellt worden ist. Selten ist es Fontane so gut gelungen, das Erotische in den Romantext zu integrieren. Erkannt wird Melusines erotische Wirkung von Tante Adelheid, bei der die Sünden des Fleisches an erster Stelle zu rangieren pflegen, die Sünden gegen die Liebe hingegen viel weiter nach hinten rücken. Melusine gibt ihr insofern recht, indem sie sich selber im Gespräch mit dem Malprofessor Cujacius im 21. Kapitel zu einem Geschöpf Böcklinscher Bildkunst zu stilisieren versteht:

„Mir persönlich ist die Böcklinsche Meerfrau mit dem Fischleib lieber. Ich bin freilich Partei.“

Später soll sie sich jedoch wie ein Fisch im Wasser fühlen. Böcklin – wie vorhin schon erwähnt, ist Maler und Popularisator des mehrfach von ihm gemalten Bildes der apokalyptischen Reiter. Gerade diese Stelle im Stechlinischen Manuskript ist mehrfach ausradiert und von Fontane überschrieben worden,

was mich zum Schluß führt, daß es hier um einen für die Deutung des Romans wesentlichen Punkt geht. Trotz der Leichtigkeit des Erzähltons, das weiß jeder aufmerksame Leser, behält der *Stechlinroman* vom Anfang bis zum Schluß seinen ernsthaften Grundtenor. Dabei sind die zahlreichen Hinweise auf die Gemäldekunst im Werk nur eines unter vielen Stilmitteln, die einen Teil der „Tausend Finessen“ bilden. Ein weiterer, spezifisch böcklinscher Hinweis kommt im Drachenbild der „Via mala“ im Sponholzschon Kapitel 37 zur Sprache. Zusammen mit vielen anderen Bildern von Untergang und Bedrohung, Gefährdung und Tod weisen sie auf jene andere Seite des von den Betroffenen meist unterdrückten wilhelminischen Selbstverständnisses. Ich spreche nämlich von jenen Angstkomplexen, welche, wie uns die Literatur- und Sozialhistoriker und auch die Sozialpsychologen unserer Zeit vielfach belegen, die Menschen im ausgehenden 19. Jahrhundert heimsuchten, und von denen John Röhl (1987) zuletzt gemeint hat: „Für die politische Kultur des wilhelminischen Zeitalters sind diese Angstkomplexe von geradezu schlüsselhaftem Erklärungswert“ (123). Auch heute, aus ganz anderen Gründen und bei völlig anderen weltpolitischen Konstellationen, werden die Menschen in diesem Lande, wie wir, ihre Freunde und Mitarbeiter im Ausland, mit Sorge bestätigen, von berechtigten Angstkomplexen geplagt. Niemand, der das nicht selber am eigenen Leibe erlebt hat, ist berechtigt, anders als mitfühlend darüber zu sprechen, am wenigsten eine Ausländerin. Nur in diesem Sinn möchte ich als letztes aber gleichzeitig als Auftakt zu unserem Miteinandersein in dieser Tagung und in der Verbundenheit zukünftigen Zusammengehens der, wie ich hoffe, sich ständig wachsenden Fontanegesellschaft, Dubslav von Stechlin im Geist Theodor Fontanes zitieren:

„Als der Alte Fritz zu sterben kam“, reflektiert Dubslav im 5. Kapitel, „dacht er auch, nu ginge die Welt unter. Und sie steht immer noch, und wir Deutsche sind wieder oben auf, ein bißchen zu sehr. Aber immer besser als zu wenig.“

Daß Herr Ministerpräsident Stolpe am Sonntag unter uns weilen und zu uns sprechen wird, bedeutet mehr als die gelegentliche staatliche Würdigung unseres Tuns.

Wie Fontane von der Anwesenheit eines geschätzten preußischen Ministers anlässlich der Feier zu seinem 70. Geburtstag schrieb, gibt uns der Besuch von Herrn Dr. Stolpe – und das ist heute auch mein Wunsch – für dieses schöne Land:

„Mut, Freiheit, Hoffnungsblick und Humor.“

Die erste Jahrestagung – ein kurzer Bericht

Vom 27. bis 29. September 1991 trafen sich die Verehrer Fontanes zu ihrer ersten Jahrestagung. Neun Monate nach der Gründung in Potsdam (vgl. Fontane-Blätter 51/1991) kamen mehr als die Hälfte der inzwischen etwa 350 Mit-

gliedert nach Gildenhall in der Nähe von Fontanes Geburtsstadt Neuruppin. Mit besonderer Freude wurden sowohl die Ehrenpräsidentin, Frau Prof. Charlotte Jolles aus London, als auch einige Nachkommen Fontanes vom Vorsitzenden, Herrn Prof. Nürnberger aus Hamburg, begrüßt.

Nachdem am ersten Tag Fontanes Altersroman „Der Stechlin“ im Mittelpunkt des Festvortrages von Frau Prof. Eda Sagarra, Dublin, gestanden hatte, ermöglichte die Exkursion am zweiten Tag vielen Teilnehmern erstmals die direkte Bekanntschaft mit dem Großen Stechlinsee. Weiter wandelte man auf Fontanes Spuren nach Lindow zur Klosterruine und nach Rheinsberg, um Schloß und Park zu besichtigen. Eine Lesung aus Fontanes Briefen oder wahlweise eine Mondscheinfahrt mit einem Dampfer auf dem Ruppiner See bildeten den Abschluß des zweiten Tages.

Am Sonntag fand die erste Mitgliederversammlung in Neuruppin statt. Dem Präsidium war es gelungen, den Ministerpräsidenten Brandenburgs, Herrn Manfred Stolpe, sowie den Minister für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Herrn Hinrich Enderlein, für eine Teilnahme zu gewinnen. In seinem mit starkem Beifall aufgenommenen Grußwort nannte der Ministerpräsident die Arbeit der Gesellschaft einen wichtigen Brückenschlag auf kulturellem Gebiet innerhalb Deutschlands als auch Europas. Daß dieser Brückenschlag trotz des erst kurzen Daseins der Theodor Fontane Gesellschaft in Ansätzen bereits jetzt gelungen ist, zeigte allein die Gästeliste, die Teilnehmer aus vielen Bundesländern und auch aus dem Ausland aufwies. In seinem Rechenschaftsbericht verwies der Vorsitzende darauf, daß die räumliche Verteilung der Mitglieder noch ein starkes Übergewicht der alten Bundesländer und innerhalb dieser ein Überwiegen des norddeutschen Elements zeige.

Bisher habe die Gesellschaft Mitglieder in 13 Staaten. Grußadressen trafen u. a. aus Japan, USA, Frankreich und Jugoslawien ein.

Weitere Aktivitäten der Gesellschaft wie die Herausgabe von Publikationen, die Bildung regionaler Sektionen und die nächsten Jahrestagungen wurden besprochen. Ferner wurde einstimmig zum Ehrenmitglied der Theodor Fontane Gesellschaft gewählt: Max Ulrich Freiherr von Stolzenberg. Der Wiederaufbau des Fontane-Archivs nach dem II. Weltkrieg und die Profilierung als wissenschaftliches Literaturarchiv ist aufs engste mit dem Wirken dieses Fontane-Freundes, des Amtsgerichtsrats a. D., verbunden, der unter den jahrzehntelangen Förderern des Archivs einen der ersten Plätze einnimmt (vgl. Fontane-Blätter 49/1990, S. 99 f).

Den Abschluß des dritten Tages bildete die Besichtigung des Neuruppiner Heimatmuseums.

Die vielen Gespräche unter den Mitgliedern, die diese erste Tagung auch zum Kennenlernen nutzten, waren ganz im Sinne Fontanes von gemeinsamem Interesse und Toleranz geprägt und ließen die Tagung zu einem schönen Erfolg werden.

Red.

REZENSIONEN

Nancy A. Kaiser: *Social integration and narrative structure. Patterns of realism in Auerbach, Freytag, Fontane, and Raabe.* – New York, Bern, Frankfurt am Main: Peter Lang 1986. 229 p. (New York University Ottendorfer Series, Neue Folge. Hrsg. Volkmar Sander, Bd. 25.)

(Rez.: Wolfgang Paulsen, Menlo Park, California)

So furchtbar neu ist Nancy Kaisers These natürlich nicht, in der Zeit der Realismus-Debatte wurde sie in dieser oder jener Form bereits vielfach diskutiert: daß nämlich und wieweit ein Autor aus den historischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten seiner Zeit heraus schafft. Aber wir haben es hier schließlich auch mit einer Yale-Dissertation aus dem Jahre 1980 zu tun, die dann, auf Eis gelegt, ausreifen durfte und uns nun eine Autorin vorstellt, die ihre Sprache mit großer Sicherheit zu handhaben versteht, vielleicht ein klein wenig mit einer Neigung zur akademischen Gewähltheit.

Es geht ihr darum, drei Phasen in der Geschichte des Realismus in Deutschland voneinander abzuheben: die Zeit um die Mitte des Jahrhunderts mit Freytags *Soll und Haben* und Auerbachs frühen *Dorfgeschichten*, in denen der Autor sich noch kritiklos mit seiner bürgerlichen Gesellschaft identifizieren konnte, dann die Welten erst Fontanes und schließlich die des späten Raabe. Wie das bei Freytag geschieht, gehört zum Kanon der Literaturgeschichte, während auf Auerbach bisher weniger Gewicht gelegt wurde: die Dinge aber liegen bei ihm nicht anders. Gegen Ende des Jahrhunderts wird die Darstellung der Wirklichkeit mehr und mehr zu einem gesellschaftskritischen Unternehmen. Auch das versteht sich schon am Rande. Die eigentliche Leistung der Arbeit aber besteht in der Differenzierung der Positionen bei Fontane und Raabe. Während es Auerbach in seiner Frühzeit und für den „Grenzboten“ brand of realism“ (45) noch um Fortschritt und die „successful assimilation of an individual“ (48) ging, geht das selbstverständliche Identitäts-Bewußtsein des einzelnen mit seiner Gesellschaft schon bei Fontane verloren, um bei dem späten Raabe völlig auseinanderzuklaffen. Bei Fontane wird das am *Schach von Wuthenow* und *Effi Briest* nachgewiesen, bei Raabe am *Stopfkuchen* und den *Akten des Vogelsangs*.

Beide Romane Fontanes werden ausschließlich als Gesellschaftsromane verstanden. Die Interpretation („or ‚readings‘“) von äußeren Geschehnissen „constitute the import of the text“, die Autorität des erzählerischen Diskurses sei nicht mehr überzeugend in einem einzigen Gesichtswinkel lokalisiert. (95) Nancy Kaiser geht es dabei weniger um die psychologischen Finessen, und so kann sie noch summarisch von einer Verführungsszene sprechen (97), ohne sich zu fragen, wer da denn nun wen verführt. Alle Standpunkte sind relativ

geworden, im Gegensatz etwa zu Freytags „binyary Opposition“ von Gut und Böse. In *Effi Briest* diene die Konversation nicht dazu, die „narrative action“ zu verstärken, sondern sie herauszufordern. Im *Stechlin* werde diese Verhaltensweise dann zu einem Gewebe von Erzählsträngen: schon die Frage, wer jeweils nun zu einem Essen eingeladen werden sollte, erweise die Brüchigkeit der gesellschaftlichen Struktur, die symbolisch zusammengehalten werde nur durch die dominierende Figur Dubslavs. Wo aber bei Fontane doch noch Geselligkeit möglich ist, fällt sie bei Raabe auseinander: man versteht sich nicht mehr. Damit erreiche Raabe den Wendepunkt im Gesellschaftsverständnis, der ihn zum Vorläufer der Moderne mache.

So manches in den umfänglichen Fußnoten wünschte man sich in den Text selbst verarbeitet – aber Dissertationen schwelgen nun einmal in Fußnoten, wie man das eben in Seminaren gelernt hat. Nancy Kaiser kann schreiben: man möchte nur, daß sie sich vom linguistischen Jargon etwas befreite.

Michael Andermatt: *Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raumes bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka.* – Bern, Frankfurt am Main, Paris, New York: Peter Lang 1987. 254 S. (Zürcher Germanistische Studien, Bd. 8)

(Rez.: Peter Görlich, Potsdam)

Die grundsätzlichen Voraussetzungen der Untersuchung Andermatts sind für jeden einsehbar: Räumlichkeit entfaltet sich weitaus mehr als visuelle, denn als sprachliche Wahrnehmung. Daß dennoch beeindruckende Beschreibungen von Räumlichkeit in der Geschichte der deutschen Literatur zu verzeichnen sind, unterstreichen u. a. das Werk Goethes, die gesamte Romantik, besonders aber Stifter und Thomas Mann. Der Verf. unternimmt, dadurch angeregt, nun den Versuch, einerseits die künstlerisch-ästhetischen Mittel der epischen Darstellung von Raum, konkret von Haus und Zimmer bei Verzicht auf Landschaft, Garten und Natur, einer diffizilen Beschreibung zu unterziehen, andererseits aber auch die Bedeutung der durch die Raumkoordinaten bezeichneten Wirklichkeitsbeziehungen und Weltmodelle zu decodieren und damit ein Desiderat der Forschung weiter einzuengen: „Gerade die sprachfremde Beschaffenheit des Raumes mit ihren Widerständen gegen das diskursive Denken der quantifizierten Abfolge scheint uns für die Literaturwissenschaft ein interessantes und aufschlußreiches Gebiet abzugeben“ (S. 8)

Die Konzentration auf die Epik erfolgt aufgrund der Erkenntnis, daß dort Raum immer gleichzusetzen ist mit „Vorstellungsraum“, anders als z. B. in der Dra-

matik. Der Verf. ist sich bewußt, daß dabei neben der literarischen Analyse auch und vor allem die detaillierte Untersuchung des sprachlichen Zeichensystems und des ihn tragenden Bedingungsgefüges unumgänglich wird: So "... dekodiert oder interpretiert der Rezipient bei der Lektüre von Raumbeschreibungen Sprachzeichen, das heißt, er setzt die Worte in Vorstellungen um, die sowohl dem literarischen Kode wie auch seinem eigenen Verständnis von Realräumen entsprechen". (S. 9) Resultat ist das Entstehen einer „zweiten Wirklichkeit“.

Es wird nun zur Ausgangslage der Untersuchung Andermatts, daß unter der Prämisse einer bisher fehlenden „Poetik des Raumes“ hier, wie es in der Schlußbemerkung fixiert wird, keine Literaturgeschichte des poetischen Raumes geleistet werden kann, sondern es sich nur um eine sogenannte „Vorarbeit“ (S. 244) handelt. Zieht der Rezensent diese Selbstbeschränkung in Betracht, so liefert der Verf. doch einen außerordentlich interessanten, wissenschaftlich ergiebigen und anregenden Beitrag zu einer künftigen „Geschichte des literarischen Raumes“!

Das von uns als interessant und anregend Bezeichnete hat zum ersten vor allem seine Ursache in der vordergründig sicherlich als eigenwillig anzusehenden Auswahl der drei interpretierten Texte: Eugenie Marlitts *Das Geheimnis der alten Mamsell*, Theodor Fontanes *Effi Briest* und Franz Kafkas *Der Verschollene* („Amerika“). Eine „diffusere“ Auswahl, ein breiteres Spektrum läßt sich kaum denken; dennoch: Andermatt verweist mehrmals darauf, daß er weder einen zusammenhängenden literaturgeschichtlichen Diskurs sich zum Ziel gesetzt hat, noch daß er den Anspruch erhebt, eigenartige und nicht zu beweisende literarische Verbindungen zu konstruieren, deren einzige Grundlage die Spekulation wäre.

Zum zweiten bewegt sich der Verf. gerade bei der konkreten Analyse fernab eben jener gefährlichen Spekulation, da er es versteht, bis in die diffizilsten Sprachschichten der Raumdarstellung vorzudringen. So wird in der Analyse des Marlittschen Textes der Raum in seiner Wertstruktur und als Mittel der Figurencharakterisierung, als „Sub-Kode der Wertzuschreibung“ (S. 28) in den detaillierten Wertkonkretisierungen dargestellt unter besonderer Berücksichtigung des Milieus. Es folgen im ebengenannten Untersuchungsteil durch den Verf. das differenzierte Herausarbeiten des Verhältnisses von poetischem Raum und Handlungsstruktur, wobei die einzelnen „Raumversatzstücke“ (S. 70) in ihrer Funktion als Informationsträger für ein Weltmodell betrachtet werden: „Der poetische Raum liefert uns . . . ein eigentliches Weltmodell, das vorführt, wie Konflikte entstehen und gelöst werden.“ (S. 71)

Dies ist auch die Voraussetzung für die Charakterisierung von Raumkonstitution und Perspektive in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* im mittleren Teil der Arbeit Andermatts. Hier konzentriert sich der Verf. auf das Problemfeld von Erzählerperspektive, Erzählraum, Figurenperspektive und Figurenraum. Be-

sonders der Figurenraum Effis wird dabei unter dem Phänomen von Raumverlust (Spuk) und Gewinn von Raumgestaltung (Landschaftsgestaltung) ausgeleuchtet. Im Unterabschnitt zu „Raumstruktur als Konfliktmodell“ löst sich der Verf. exkursartig aus dem Kreis des poetischen Raumes, um den Roman nachdrücklich und überzeugend unter den Begriff des „Zeitromans“ zu subsummieren. Daß die Beziehungen zwischen „Mikroraum“ (Effis private Welt) und „Makroraum“ (Wilhelminische Gesellschaft) nicht immer zweifelsfrei schlüssig nachgezeichnet werden, bleibt anzumerken, mindert jedoch nicht den Wert des „Beinahe-Exkurses“ grundsätzlich, da besonders die Anmerkungen zur „widersprüchlichen Synthese von Freiheit und Autorität“ zum weiteren Nachdenken anregen.

Raumkonstruktion und Dekonstruktion, vor allem unter der Perspektive der „Verunordnung“ bilden den Ausgangspunkt der die Untersuchung abschließenden Bemerkungen zu Franz Kafkas *Der Verschollene*. Der Verf. lenkt hier seine besondere Aufmerksamkeit auf die ambivalente Wirkung von Räumlichkeit und Raumperspektive auf das a priori verunsicherte Individuum in einer „zweige teilten Welt“, „in der die Figuren darunter leiden, daß zwei Räume nebeneinander vorhanden sind: einer, der ihnen entspricht, und einer, der ihnen zuwider ist“, (S. 229) Nicht ein Weltmodell intendiert die Räumlichkeit in Kafkas Roman, sondern der stete Neubeginn des Versuches, die Welt zu verstehen.

Es läßt sich zusammenfassend feststellen, daß Andermatt in seiner konkreten Analyse von Räumlichkeit und Raum in sehr verschiedenen epischen Texten der deutschen Literaturgeschichte einen gewichtigen Beitrag zum Verständnis der dort inhärenten künstlerisch-ästhetischen Mittel beigetragen hat.

Rüdiger Bernhardt: *Henrik Ibsen und die Deutschen*. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1989. 389 S.

(Rez.: Joachim Biener, Leipzig)

Rüdiger Bernhardt promovierte 1968 an der Martin-Luther-Universität Halle über *Die Herausbildung des naturalistischen deutschen Dramas bis 1890 und der Einfluß Henrik Ibsens*. In der Universalbibliothek des Leipziger Reclam-Verlages brachte er um 1970 in zwei starken Bänden Dramen Ibsens heraus. In den „Weimarer Beiträgen“ folgten Aufsätze über die deutschen naturalistischen Programmschriften, über Ibsens Polaritätsgedanken und über Gerhart Hauptmanns soziales Drama *Vor Sonnenaufgang*. Ibsen und der deutsche Naturalismus ist damit ein wesentliches Thema Rüdiger Bernhardts, das er in dem Buch *Henrik*

Ibsen und die Deutschen, erschienen 1989 im Henschelverlag, weiterführte und vorerst zusammenfaßte. Er greift dabei auf frühere Arbeiten und Veröffentlichungen zurück, aber bisweilen in stark erweiterter und vertiefter Gestalt. So ist Ibsens Polaritätsgedanke im Buch sowohl breiter ausgeführt als auch prägnanter gefaßt als im Weimarer Beitrag aus dem Jahre 1978. Dazu trägt vor allem die fundamentale Einbeziehung des rhetorisch-intellektuellen historischen Dramas *Kaiser und Galiläer* als Abschluß von Ibsens Frühentwicklung bei. Eine Rezension über Bernhardts Buch trug die Überschrift *Zwölf geistreiche Kapitel über Henrik Ibsen*. Neben dem Informationsreichtum und der analytisch-interpretatorischen Gründlichkeit scheint damit eine gewisse lockere und breite Struktur des Buches angedeutet, die nicht nur auf die stufenweise Entstehung zurückgeht. Es hat, wie manche materialistisch fundierte Untersuchung, etwas von einem breiten Strom an sich, der vielen Faktoren und Einflüssen nachgeht, ohne daß der Interpret ihnen undialektisch erliegt. Einflußerfassung ist mit geistiger Verdichtung und Verwesentlichung gepaart. Bernhardt verfolgt im wesentlichen zwei Prozesse: einmal die Prägung Ibsens durch geistig-literarische Einflüsse aus und in Deutschland, besonders während der Aufenthalte in Dresden 1852 und 1868 bis 1875, zum anderen die Wirkung des realistischen Ibsen auf die deutsche Literatur. Der erste Prozeß dauert bis zur Mitte der siebziger Jahre, er erreicht mit der Ablehnung von Reichsgründung, Bismarck-Reich und Machtpolitik, artikuliert in *Kaiser und Galiläer*, seinen Höhepunkt und Abschluß; der zweite setzt mit der Wirkung der *Stützen der Gesellschaft* auf die deutschen Bühnen, auf die jungen Naturalisten und auf die deutsche Öffentlichkeit ein, also etwa 1877/78, um sich mit *Gespensstern*, *Nora* usw. fortzusetzen. Neben dem Einfluß eines popularisiert aufgefaßten Hegel und neben Kierkegaard-Rezeption ist Ibsen nach Darstellung Bernhardts in hohem Maße durch Hermann Hettner geprägt worden. 1852 lernte er bei seinem ersten Aufenthalt in Dresden dessen Schrift *Das moderne Drama* kennen. Während Gottfried Keller sich an Hettners Theorie der Komödie orientiert hatte, nahm Ibsen seine Konzeption der *Tragödie der Verhältnisse*, des sozialen Dramas, als des „modernen Schicksalsdramas“ auf, um sie allerdings erst im reifen Spätwerk, namentlich in *Gespensstern*, zu verwirklichen. In Dresden war Ibsen zugleich vom praktischen realistischen Theater beeindruckt.

Auch auf den Einfluß Heinrich Heines auf Ibsen kommt Bernhardt wiederholt zu sprechen, doch in einem entscheidenden Punkte ignoriert er ihn. Es ist nicht der Anteil von Heines Begriffspaaren Helenentum und Nazarenertum, von Sensualismus und Spiritualismus an Ibsens utopischer Vision des humanistischen Dritten Reiches berücksichtigt, die der Norweger der Bedrohung Europas durch Preußentum und Bismarck-Reich entgegenstellte (vgl. die Kritik am Preußentum durch August Strindberg in der Friedensnovelle *Gewissensqual*). Diese Lücke überrascht insofern, als sowohl Thomas Mann in seiner *Notiz über Heine* als auch Alfred Kerr in der Rezension über *Kaiser und Galiläer* die antizipatorische Wirkung Heines auf Ibsen vor Augen haben. Die Konstellation Ibsen-Björnson, in dessen Schatten Ibsen zunächst auch in Deutschland stand,

erinnert übrigens an die Relation zwischen dem universellen Heine und dem eher kleinbürgerlichen Ludwig Börne.

Was die Nachwirkung Ibsens in Dresden betrifft, so ist Rez. dem Verf. ganz besonders für ein theatergeschichtliches Detail aus der jüngeren Vergangenheit dankbar. Als Beleg für realistische deutsche, speziell Dresdner Ibsen-Tradition, führt Bernhardt bereits in der Einleitung (S. 8) die Dresdner Inszenierung von *Ein Puppenheim* aus dem Jahre 1942 an (mit Manja Behrens, Paul Hoffmann, Lotte Gruner, Willi Kleinoschegg und Carl Günther, dem Freunde Heinz Rühmanns); im Bildteil des Buches sind der Besetzungszettel und Szenenfotos abgedruckt. Diese Inszenierung sah auch ich, im Kriege an einem Sonntagnachmittag. Es war die erste Ibsen-Aufführung, die ich erlebte. Mir fiel sofort der Kontrast zu anderen, pathetischeren Inszenierungen des Dresdner Schauspiels auf, das damals insgesamt einer nichtfaschistischen Linie zu folgen suchte, vor allem durch Klassiker-Inszenierungen. (Der *Prinz von Homburg* geriet durch die Todesfurchtszene und durch Kottwitz' Protest gegen die „starre Satzung“ fast in die Nähe der Widerstandsinszenierung.) Mein damaliger Eindruck von Nüchternheit und Kühle der *Nora*-Inszenierung deckt sich jedenfalls mit Bernhardts Auffassung vom analytischen realistischen Charakter der Inszenierung Karl-Hans Böhms.

Auf die jungen deutschen Naturalisten hat Ibsen zunächst durch die aufregende antibourgeoise Problemsicht seiner späten realistischen Stücke gewirkt. Seit 1890, seit der neuromantischen Wendung des Naturalismus, trat der gesellschaftskritische Einfluß hinter der formalen Wirkung des Dramentechnikers zurück. Diese Wendung exemplifiziert Bernhardt sehr überzeugend am widersprüchlichen Weg Hermann Bahrs, der 1888 mit Ibsen persönlich zusammengetroffen und sehr beeindruckt war. (Sogar den jungen Georg Lukács drängte es in die Nähe Ibsens. Als Belohnung für das Abitur erhielt er 1902 vom Vater eine Reise nach Norwegen zu Ibsen geschenkt!) Überhaupt gehört die Untersuchung des Weges der jungen Dramatiker Richard Voß (*Nora*-haftes Stück „Alexandra“), Wolfgang Kirchbach (Trauerspiel „Waiblinger“) und Hermann Bahr zu den besonderen Stärken des Buches. Auch der Wirkung Ibsens auf Ludwig Fulda und Gerhart Hauptmann in *Vor Sonnenaufgang* wird nachgegangen.

In den Bereich der deutschen Ibsen-Rezeption gehört im weiteren Sinne die Haltung Theodor Fontanes gegenüber dem Dramatiker der *Gespenster*, auf die Bernhardt grundsätzlich eingeht (S. 298 ff.) Er bedauert, daß es zwischen beiden Schriftstellern nicht zu einer persönlichen Begegnung kam, obgleich dazu in Berlin Gelegenheit bestanden hätte. Er macht aber zugleich tiefgründige Unterschiede zwischen beiden Künstlern bewußt. So räumt er grundsätzlich und m. E. zu Recht mit der Ansicht auf, daß Fontane im Falle Ibsens eine theaterkritische Pionierrolle gespielt habe (Reuter). Fontane habe den emanzipatorischen Gehalt der *Gespenster*, der *Frau vom Meere* und von *Ein Puppenheim* von konservativer Position aus abgelehnt. Dabei kann er sich auf das Urteil Alfred Kerrs und auch Otto Brahm's berufen, die beide für Ibsen mehr ge-

leistet haben als Fontane. Lediglich den Dramentechniker Ibsen habe Fontane anerkannt, ohne allerdings die besondere episierende Variante innerhalb der aristotelischen Technik bewußtzumachen. *Die Wildente*, die Fontane wegen der Alltagsdarstellung lobte, gerät bei Bernhardt freilich etwas in den Hintergrund. Hinzu kommt die mit dem weiteren Lebensalter wachsende Ablehnung Ibsens durch Fontane. Als Ursachen für die Distanz zwischen Fontane und Ibsen nennt Bernhardt Unterschiede in der Haltung zum Preußentum und eine gewisse biographische Übereinstimmung. Fontane habe durch den Ex-Apotheker Ibsen nicht an die eigene Apothekervergangenheit erinnert sein wollen. –

Wie bereits erwähnt, kam es leider nicht zu persönlichen Kontakten der beiden Schriftsteller, die sich bei allen Unterschieden in ihrem weiten Entwicklungsweg ähneln, im späten Durchbruch zum „Eigentlichen“ und in mancher ideell-ästhetischen Eigenheit. So ist Fontane in *L'Adultera* und in *Effi Briest* vom Dramatiker der *Nora* nicht so weit entfernt wie in seinen theoretisch-publizistischen Verdikten. Helene Herrmann, die sich mit Fontane und Ibsen gleichermaßen beschäftigt hatte, würdigt bei Ibsen die Gestalten als „Rundplastiken“, die „menschenumschaffende“ Kraft des Dichters oder den symbolhaltigen „Dialog zweiten Grades“.¹ Damit hebt sie Schaffenszüge hervor, die auch das Werk Fontanes kennzeichnen, wenn auch nicht mit solcher Konsequenz und Radikalität wie bei Ibsen.

Unter der angeführten und kritisch gesichteten Literatur vermißt man neben Helene Herrmann James Joyce, der in jungen Jahren eine fast hymnische, aber zugleich rationale Kritik über Ibsens Spätwerk *Wenn wir Toten erwachen* mit der Tendenz zum Gesamtporträt des Dichters geschrieben hatte².

Bernhardts Buch ist in erster Linie ein Beitrag zur Ibsen-Forschung. Es entspricht der noch immer wachsenden Bedeutung des skandinavischen Dramatikers, der sich auf den deutschen Bühnen dank seiner weltanschaulichen Konsequenz und dank seiner konzentrierten Gestaltungsweise endgültig gegenüber Gerhart Hauptmann durchgesetzt zu haben scheint. *Ibsen und die Deutschen* ist aber auch wichtig und fruchtbar für die Erforschung der Bewegung des deutschen Naturalismus und für die Beschäftigung mit Fontane.

Anmerkungen

- 1 Helene Herrmann: Ibsens Alterskunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, Jg. 1 (1906), S. 506–525.
- 2 James Joyce: Ibsens neues Drama. In: Ausgewählte Schriften, Nachlese. Verlag Volk und Welt Berlin 1984, S. 33–61.

Friedrich August Ludwig von der Marwitz: Nachrichten aus meinem Leben. 1777–1808. Herausgegeben, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Günter de Bruyn in der Reihe „Märkischer Dichtergarten“. – Berlin: Buchverlag Der Morgen 1989. 411 S.

(Rez.: Albert Burkhardt, Berlin)

Hatte Günter de Bruyn im November 1988 im Fontanekreis Zeuthen seine Ausgabe der schönsten *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* von Theodor Fontane vorgestellt (vgl. Fontane-Blätter, H. 49, S. 111–114), so begrüßen wir ihn wieder am 14. Februar 1990 im Akademie-Institut für Hochenergiephysik, das sich im Zeuthener Ortsteil Hankels Ablage befindet – diesmal zur Premiere seiner Ausgabe der Marwitz-Erinnerungen.

Gleich zur Eröffnung wartet Dr. Joachim Kleine, der Leiter dieses Fontanekreises, mit einem Fontanezitat auf. Am 12. August 1882 schrieb der Dichter aus Norderney an seine Frau Emilie im Zusammenhang mit der Darstellung von märkischen Adligen in den *Wanderungen*: „*Ich habe überall liebevoll geschildert, aber nirgends glorifiziert, nicht einmal meinen Liebling Marwitz.*“

Gewiß, der Leser der *Wanderungen* kennt Fontanes Verdienste und Fehler seines „Lieblings“ sorgsam abwägende Marwitz-Würdigung im Band *Oderland*, Kapitel *Schloß Friedersdorf*. Dem Leser der Romane ist auch sicher nicht unbekannt, daß Berndt von Vitzewitz in *Vor dem Sturm* Marwitz weitgehend nachgebildet und sein Schloß Hohen-Vietz ebenso weitgehend mit Schloß Friedersdorf identisch, nur einige Kilometer weiter nach Osten, in die Gegend von Reitwein, versetzt ist. Aber dieser Gutsherr und General im *Märkischen Dichtergarten*? Das kommt wohl doch etwas überraschend.

Günter de Bruyn weist eingangs darauf hin, daß zu Fontanes Zeit die Memoiren von Marwitz lediglich in der zweibändigen Ausgabe von 1852 vorlagen. Ihr ungenannter Herausgeber, der konservative Politiker Markus Niebuhr, hatte aus dem umfangreichen Manuskript eine ganz und gar einseitige Auswahl getroffen, so daß das Werk eine Art Parteischrift der Konservativen bei ihrem Kampf gegen nachrevolutionäre Bestrebungen wurde. Passagen mit Kritik am Königshaus und am Adel waren gemildert oder weggelassen worden. Außerdem fehlte viel Selbsterlebtes mit Äußerungen über die eigenen Familienmitglieder, und damit fehlten gerade die am besten gelungenen Teile. Fontane kannte Marwitz daher kaum als Erzähler, etwa wenn dieser von seiner auch kulturhistorisch interessanten Werbung um Franziska Gräfin Brühl berichtet, seine erste Frau, die anderthalb Jahre nach der Hochzeit starb und der er, obwohl bald wieder verheiratet, noch lange nachtrauerte. Fontane wäre von solchen Partien sicherlich besonders beeindruckt gewesen und hätte vermutlich seinen Romanhelden noch etwas anders gestaltet.

Erst nach Fontanes Tod, im Jahre 1913, erschien die zweite Ausgabe der Marwitz-Memoiren, drei Bände mit zusammen 1000 Seiten. Auch ihr Heraus-

geber, der Historiker Friedrich Meusel, hatte auswählen müssen, denn eine vollständige Wiedergabe der Erinnerungen mit etwa 5000 Seiten, teils Autobiographie, teils Zeitgeschichte mit umfangreichen Dokumententexten, wäre nicht möglich gewesen, doch wurde die zweite Ausgabe Marwitz' Persönlichkeit und Werk wesentlich besser gerecht.

In der nunmehr dritten Auswahl aus den Lebenserinnerungen hat sich Günter de Bruyn auf Autobiographisches konzentriert und somit den Erzähler Marwitz in den Vordergrund treten lassen, wobei er bedauert, daß das Werk trotz seines Umfangs unvollendet geblieben ist und im Jahre 1808 abbricht, denn berühmt wurde Marwitz erst danach. Aufgenommen sind die recht guten, allerdings auch recht einseitig gezeichneten Porträts von Zeitgenossen; so hat beispielsweise Marwitz von Hardenberg nur dessen ungünstige Eigenschaften geschildert.

Dem Nachwort hat Günter de Bruyn den Titel *Opposition und Gehorsam* gegeben. Darin beschreibt er Marwitz' aufsehenerregende Inhaftierung 1811 in der Spandauer Zitadelle (im dortigen Museum wird deshalb heute ein Bild von ihm gezeigt), einige Szenen aus den beiden Ehen sowie seinen Besuch in Friedersdorf mit deprimierenden Eindrücken. In dem 1945 heftig umkämpften Oderbruchdorf ist von Schloß und Park nichts geblieben, von der Kirche ein Torso mit zertrümmerten und zerbröckelnden Kunstwerken . . .

Wie bei der anfangs erwähnten Auswahl aus Fontanes *Wanderungen* ist das, was der Herausgeber beigesteuert hat, mehr als ein Nachwort, es ist ein geschliffener Essay, ebenso gründlich wie kenntnisreich.

Im anschließenden Gespräch erfahren die Gäste, daß Günter de Bruyn zur Beschäftigung mit Marwitz vor allem durch die Lektüre des Romans *Vor dem Sturm* veranlaßt wurde. Er fragte sich, ob das Familienarchiv, das Fontane bei seinem Besuch 1860 einsehen konnte, noch erhalten ist. Seine Nachforschungen ergaben, daß es Anfang 1945 von Friedersdorf nach Groß Kreutz, ebenfalls Marwitz-Eigentum, gebracht wurde. Nach der Enteignung und Ausweisung der dortigen Gutsbesitzer gelangte das Archiv nach Belzig, wo es bis 1952 auf einem Schulboden lagerte und wo wertvolle Teile entnommen wurden, die später in der Bundesrepublik auftauchten, Was vom Manuskript der *Nachrichten aus meinem Leben für meine Nachkommen* (so der vollständige Titel der Marwitz-Erinnerungen) noch vorhanden war, wurde 1952 vom Staatsarchiv (jetzt Landesarchiv) Potsdam übernommen.

Anderes Material liegt im Marburger Adelsarchiv. Angehörige der Familie von der Marwitz begrüßten es, daß fast achtzig Jahre nach der letzten Ausgabe nun wieder eine Auswahl aus dem Werk ihres Vorfahren erscheint, und stellten dafür einige Bilder aus ihrem Besitz zur Verfügung.

Soweit die Buchpremiere, deren Gäste, wie bei solchen Veranstaltungen üblich, einige „Hintergrundinformationen“ erwartet hatten und auch durchaus auf ihre Kosten kamen.

Das Buch enthält 42 Kapitel aus Marwitz' Erinnerungen, von seiner Herkunft und Kindheit bis zum Frieden 1807 und dem Tod der Mutter (1808). Günter

de Bruyn hat die ausgewählten Texte auf diese Weise übersichtlich gegliedert und mit Überschriften versehen. Mit dieser geschickten Aufbereitung und der detailreichen Kommentierung („Anmerkungen“), der Bibliographie, der Zeittafel („Lebensdaten“) sowie einem Personen- und Ortsregister erleichtert er den Zugang zum Text ganz erheblich. Mit der Konzentration auf autobiographische Passagen hat er aus dem voluminösen Werk hier das literarisch Wertvollste zusammengestellt, und da diese Auswahl sogar ausgesprochene erzählerische Glanzstücke enthält, erscheint der Platz von Marwitz im *Märkischen Dichtergarten* neben E. Th. A. Hoffmann, Heine und nicht zuletzt seinem Verehrer Fontane gerechtfertigt. Freilich wird auch die Ambivalenz in Marwitz' Einstellung deutlich, die schon Fontane klar erkannte und ausführlich darstellte: Als Gutsherr hielt er zäh an überkommenen, schon lange überholten Vorrechten fest, als Patriot stellte er sich immer wieder bedingungslos in den Dienst des Vaterlandes und setzte dabei mehrmals sein Leben aufs Spiel.

In den Anmerkungen sind zwei Kleinigkeiten zu berichtigen: Möglin liegt bei Wriezen, nicht bei Bad Freienwalde (S. 366) und Friedland, heute Altfriedland, nordwestlich (nicht nordöstlich) von Friedersdorf (S. 368). Der Küstenvorsprung bei Göhren auf Rügen heißt Nordperd, die Schreibweise Nord-Pehrd (S. 378) ist nicht gebräuchlich.

Theodor Fontane. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. – München 1989
284 S. (TEXT + KRITIK. Sonderband)

(Rez.: Peter Wruck, Berlin)

In dem Theodor Fontane gewidmeten Sonderband, der unlängst in Heinz Ludwig Arnolds wichtiger Reihe TEXT + KRITIK erschienen ist, werden über das zugrundeliegende Konzept keine Erklärungen abgegeben. Aber soviel zeigt sich auf den ersten Blick: von der Absicht, die Fäden der altgedienten Fontane-Forschung einfach weiterzuspinnen, haben sich der Herausgeber und die Autoren nicht leiten lassen. Das Verfasserverzeichnis nennt 17 Namen, darunter einige sehr bekannte. Doch nur zwei finden sich – jeweils mit einem älteren Aufsatz – in der auswählenden, für die Jahre 1983 bis 1987 jedoch um Vollständigkeit bemühten Bibliographie wieder, die Andreas Poltermann für den Band zusammengestellt hat. Beim Lesen festigt sich der Eindruck, daß mit unbefangenen Kräften und modernen Denkrichtungen von allzu ausgetretenen Bahnen abgegangen und in die Spezialforschung Bewegung gebracht werden sollte. Der Untertitel, den Norbert Mecklenburg für seinen Beitrag verwendet hat, könnte infolgedessen auf eine ganze Reihe anderer ausgedehnt werden. Er stellt „Fragmente einer

nichtkanonischen Fontane-Lektüre" in Aussicht. Eine weitreichende Formulierung, weil bekanntlich das Kanonische das Maßgebliche ist, hier jedoch in einer Weise auftritt, die nach Abhilfe verlangt. „Kanonische Fontane-Lektüre neigt dazu, die Widersprüche und Spannungen in den Texten einzu-ebnen, Problematisches in ihnen zu verdrängen oder zu verharmlosen.“ (156) Es fragt sich, ob solche Gefahren nicht jedem Autor auflauern, der sich anschickt, Klassiker zu werden. Aber daß Fontane schon seit seinen Lebzeiten, als an Klassizität noch nicht zu denken war, in besonderem Maße dem Zugriff interessierter Vereinnahmungs-, Vereinheitlichungs- und Harmonisierungsbestrebungen ausgesetzt war, ist unbestritten; daß sie dazu Gelegenheit geben, gehört zu den konstitutiven Eigenarten von Person und Werk, auf die der Band Wert legt, ohne einer neuen Beliebtheit das Wort zu reden. Zur Erklärung wären außer den Praktiken professioneller Leser, auf die er sich beschränkt, dann auch die Dispositionen heranzuziehen, mit denen das Publikum ihnen zweifellos entgegenkommt. Aufschlüsse über das Zusammenspiel, das da stattfindet, dürfte man sich beispielsweise von einer Rezeptionsgeschichte der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* versprechen, wenn sie einmal geschrieben und bis in den anhaltenden Beliebtheitsboom unserer Tage verfolgt würde. (Hubertus Fischer hat zu diesem Desiderat, das Charlotte Jolles schon vor langem namhaft machte, in seinen höchst beherzigenswerten „Gegen-Wanderungen“ 1986 einige Beobachtungen beigebracht, die heute schon wieder weiterzuschreiben wären.) Aber bis auf den streitlustigen *Stechlin*-Aufsatz zeigen sich die Autoren an übergreifenden forschungs- oder rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhängen, für die Mecklenburg einige episodische Exempel vorführt, wenig interessiert. Wenn das Konzept des Bandes hier richtig ausgelegt wird, dann realisiert es sich, was das einzelne angeht, in einer Arbeit am Gegenstand, die von Beitrag zu Beitrag im Bewußtsein wie in der Handhabung des Methodischen ein starkes Gefälle aufweist und auch ungleichwertige Ergebnisse zeitigt. Im Rahmen des Ganzen realisiert es sich vornehmlich über die Themenstreuung – nicht zu vergessen den Zusammenhalt, den ihm drei Handvoll fontanescher Selbstäußerungen verleihen, die Günter de Bruyn zielstrebig ausgesucht und eingeschaltet hat. Allen Arten „Märkischer Forschungen“ verschrieben, hat de Bruyn im „Märkischen Dichtergarten“ auch ein Bändchen mit den schönsten „Wanderungen“ herausgebracht. Wer noch nichts von dem Fontane-Kenner wußte – seine Erzählung über die inzwischen vollends abgelebte „Neue Herrlichkeit“ erklärt sich erst richtig vor dem Hintergrund von *Irrungen, Wirrungen* – dem sind die zitierten Textstellen und der Aufsatz „Mein Liebling Marwitz oder Die meisten Zitate sind falsch“ doppelt nahezulegen, mit dem der Reigen der Beiträge eröffnet wird. Fontanes Äußerungen über sein Leben, sein Metier und sein Milieu vergegenwärtigen den überaus problembewußten Geist, von dem der Aufsatz besagt: „Angesichts gewaltsamer Interpretationen, die Fontanes Entwicklung in einem arbeiter- und sozialismushen Ziel-punkt enden ließen, ist die Verführung groß, die Darstellung des Marwitz-Einflusses mit der Behauptung zu krönen, daß ein aufs alte Preußen orien-

tiertes Konservatismus bis ans Lebensende der Grundzug fontaneschen Schaffens war. Zitate, die dies beweisen, sind in Werken und Briefen zu finden, und die Gegenbeweise, die sich auch finden, ließen sich nach bewährten Mustern unterdrücken oder durch ein Zwar-Aber hinweginterpretieren, so daß ein in sich geschlossenes neues (zugegeben: auch uraltes) Lese-modell entstünde, das sowohl der Preußen-Rehabilitierung unserer Tage als auch dem aller Interpretation innewohnenden Drang nach lehrbarer Eindeutigkeit entspräche – leider aber nicht dem Werk selbst, das sich aller Festschreibung entzieht.“ (24)

Dieser historischen und verfahrenstechnischen Situierung der kanonischen Lektürewiese, der sich der Band entgegenstellt, entspricht im großen und ganzen der Rückgriff, den er auf das Werk unternimmt. Die Untersuchungen konzentrieren sich auf die beiden Zeitabschnitte, in denen die Laufbahn des Erzählers Fontane beginnt und endet und wenden sich Hauptbezugspunkten der Diskussion zu, die um den politischen Schriftsteller geführt wird. Von seiner lebenslangen Bindung an die konservative Gallionsfigur des Generals von der Marwitz auf originelle Art thematisch und biographisch überdacht, sind dies einesteils die monumentalen kriegsgeschichtlichen Darstellungen (Dieter Bänsch) sowie die historischen Erzählungen *Vor dem Sturm* (Hugo Dittberner) und *Schach von Wuthenow* (Manfred Dutschke, Jürgen Manthey). Andernteils handelt es sich um die Romane (und Gedichte – Claudia Bickmann) des letzten Jahrzehnts (Andreas Poltermann – *Frau Jenny Treibel*, Peter Pütz – *Effi Briest*, Ulrich Fries und Hartmut Jaap – *Der Stechlin*). Hinzu kommen Aufsätze über Fontanes zweite Englandreise (Fritz Wefelmeyer), über seinen Realismus (Martin Swales), über die „Konstruktion weiblicher Subjektivität in Fontanes Romanen“ (Ulrike Hanraths) und den Leser und Kritiker Fontane (Wilhelm Krull, der Gastredakteur des Bandes war). Ein vergleichender Ausblick richtet sich schließlich auf die Verfilmungen von *Effi Briest* durch Gründgens und Fassbinder (Anke-Marie Lohmeyer).

Gemessen am Resultat, schneidet die kulturgeschichtliche Methodik, mit der Bänsch und Wefelmeyer souverän umzugehen wissen, hervorragend ab. Obwohl Wefelmeyer die anglophile Grundeinstellung Fontanes unberücksichtigt läßt, vermag er die kulturkritische Haltung, die Fontane 1852 England gegenüber einnimmt, und das Zustandekommen des selektiven, ästheti-sierten Englandbildes in „Ein Sommer in London“ aus dem interkulturellen Kontext neu zu bewerten und überzeugend mit den zwiespältigen Auswirkungen zu konfrontieren, die Fontanes Londoner Erfahrungen auf seine schriftstellerische Professionalisierung ausüben. Bänschs Arbeit ist ein Glanzstück des Bandes, das für das Verständnis der Kriegsbücher grundlegend bleiben wird; erbarmungslos zeigt es den preußisch-patriotischen – vaterländischen – Schriftsteller, wie er zu Werke geht, um zum bleibenden Heil und höheren Ruhm des Hohenzollernstaats das althergebrachte Poetische soldatischer Waffengänge gegen die massenhaften, technisierten, entmenschten Formen durchzusetzen, in denen ihm der moderne Krieg entgegentritt. „Die

Kriegsbücher sind nicht, wie geurteilt worden ist, ein Nebenwerk, das dem anderen nichts hinzufügt", lautet das Resumee. „Sie sind ein Hauptwerk, dem keine größere Ehrung zuteilen werden kann, als daß es dem Leser fremd bleibt und wir es uns immer noch fremder machen, uns von ihm entfernen, auch mit Hilfe der Lichtblicke, die es enthält.“ (54) Gegen dieses Verdikt aufzukommen, hat es Dittberners liebenswürdige, mit verständnisvollem Respekt für die literarische Kunstfertigkeit und das Ethos des Schriftstellerkollegen vorgetragene Zusammenschau der Kriegsbücher mit dem ersten Roman schwer.

Auch *Schach von Wuthenow* wird gleich zweimal interpretiert, so daß die völlige Gegensätzlichkeit des Vorgehens sich aufdrängt. Dutschke zieht zur Charakteristik der vornehmen Berliner Gesellschaft, wo der Rittmeister Schach der Sanktion tödlicher Lächerlichkeit anheimfällt, den Habermas'schen Öffentlichkeitsbegriff heran. Öffentlichkeit ist eine dieser Novelle sehr angemessene Kategorie. Ihre Applikation kann aber auch dann, wenn sie stringenter vorgenommen wird als es hier geschieht, die empirische Untersuchung ihrer wirklichen, am historischen Ort vorhandenen Beschaffenheit nicht ersetzen. Der Mangel wird deshalb fühlbar, weil darauf die These begründet werden soll, in der „Unbestimmtheit“ des Textes reflektiere sich die Struktur dieser Öffentlichkeit. Manthey hingegen ist um eine andere, tiefenpsychologische Lesart der Novelle bemüht, die Schachs Doppelbeziehung zu Mutter und Tochter zur untergründigen und wahren Geschichte erklärt, welche zu verdecken eine Funktion der manifesten, oberflächlichen, rationalen Geschichte sei, so daß immer nur Anzeichen des eigentlich Gemeinten zutage treten, an die sich der Interpret dann hält, um sie zu einem zweiten Ganzen zu verknüpfen. Obgleich sich auf diese Weise einige frappante Analogien mit der „von Freud so genannte(n) ‚Liebesspaltung‘“ (126) herstellen lassen, steht es im Belieben des Lesers, seine Wahl zu treffen zwischen dem Faszinosum, daß Fragen erhoben und Erklärungen bereitgehalten werden, wo sonst Schweigen herrscht, und dem Odium der mangelnden Verifizierbarkeit. Am Text ist die entworfene Tiefenschicht per definitionem nur begrenzt kontrollierbar, und ohne Ungereimtheiten an zentraler Stelle geht es nicht ab („die ridiculisierende Auffassung der Gesellschaft von Schachs Verhältnis zu Frau von Carayon“ – niemand denkt daran, dieses Verhältnis im Ernst zu ridiculisieren, auch Alvensleben nicht – sei es, „die Schach in den Tod treibt“. [123]) Eigenartig, daß solche Untersuchungen in der Regel vollkommen definitiv auftreten; auch Manthey steht insofern zu den Prämissen des Bandes in Widerspruch.

Ähnlich ergeht es Fries und Jaap, wenn sie in einem der anregendsten Beiträge dem augenreißenden Leser versichern, die Gräfin Melusine im *Stechlin* sei, was einleuchtet, „Liebesobjekt des Autors“ und zugleich, was stutzig macht, „dessen alter ego“. In dieser Eigenschaft war man obgleich voller Vorbehalt an den alten Dubslav gewohnt. „Daß sie also ohne Glück bleiben muß, hat eine zweifache Determinierung. Natürlich kann der Autor diese

Frau nicht (...) an eine der männlichen Hauptfiguren konzederen: Mit ihr darf kein anderer das Glück erfahren. Aber ganz unabhängig von narrativ informierter Eifersucht: Melusine muß einsam bleiben, denn Beichten kommt nicht ohne Buße aus. Schließlich hat Melusine mit ihrem Schicksal den Preis zu zahlen, den die Handlungsstruktur des Romans – Niederschlag der für Fontane ungelösten, im Dialog sistierten politischen Problematik – fordert: Der Autor hat seiner Lieblingsfigur ein Opfer aufgeladen, das er (der) Wirklichkeit selbst schuldet.“ (201) Mit der Schuld, die auf das Sündenlamm übertragen wird, sind Fontanes politische Kompromisse seit 1848 gemeint. Ins Nachdenken versetzen solche Behauptungen allemal, doch über ein: Kann sein, kann sein auch nicht, ist nicht hinauszugelangen. Dagegen erscheint die Kritik der Interpretationsgeschichte des *Stechlin* in der Hauptsache schlüssig, und die Herleitung der Romanstrukturen, in die das eigentliche Politikum dieses politischen Romans verlegt wird, aus einer Geistesverfassung, die in der Beurteilung der eigenen Biographie und der zeitgeschichtlichen sozialen Aussichten mit sich selber uneins ist, verdient eine ernsthafte Überprüfung. Auch die Bestimmungen, die Poltermann für die Stellung von *Frau Jenny Treibel* in der Entwicklung des Fontaneschen Romanwerks gibt, die methodisch gewagten, aber im werkanalytischen Ansatz beachtlichen Beobachtungen Ulrike Hanraths zum Aufbau der Frauenfiguren, die Überlegungen Claudia Bickmanns und Anke-Marie Lohmeyers empfehlen sich der weiteren Diskussion. Peter Pützs Aufdeckung interliterarischer Implikationen in *Effi Briest* („Wenn Effi Briest läse, was Crampas empfiehlt...“) spricht für sich.

Leider weist der Band auch ein Ärgernis auf, an dem sich bewahrheitet, daß ohne die philologischen Grundregeln nicht einmal eine ordentliche Chronologie gelingt. Vor der „Vita Theodor Fontane“, die Claudia Mauelshagen verantwortet, müssen arglose Benutzer des Bandes gewarnt werden. Während die Bibliographie ein Hilfsmittel bietet, auf das sich, von Kleinigkeiten abgesehen, gut zurückgreifen läßt, mindert die Vita den angestrebten Gebrauchswert. Die bruchstückhaften Grundlagen, auf die sie sich stützt, sind größtenteils veraltet, die Resultate weder durchdacht noch in sich folgerichtig. Oder was soll man dazu sagen, daß einem das Jahr von Fontanes Verlobung mitgeteilt wird, das seiner Heirat aber nicht, daß die Gesprächspartner hergezählt werden, mit denen er 1859 in München zu tun hatte, ohne daß die Tatsache dieser Reise oder ihre Absichten mit einem Wort erwähnt werden, daß Georg Friedländer, wichtigster Briefpartner der Spätzeit, nicht vorkommt, während nicht selten ins überflüssigste Detail gegangen wird („Im Januar 1876 trifft sich im Haus von Heyden eine große Gesellschaft, auf der Zöllner Fontane die Stelle des ‚Ersten Sekretärs der Akademie der Künste‘ anbietet.“ [253]). Und so weiter. An manchen Urteilen, die eingestreut werden, imponiert vor allem der Mut zum Risiko. An der Stelle dieses Originalbeitrags hätten sich unpräzise, zuverlässige Annalen besser angenommen, wie sie die Fontane-Ausgabe des Aufbau-Verlags in Band III/2 der Autobiographischen Schriften bietet.

Die Vita tendiert stattdessen zu einer neuen Fontane-Chronik. Das wäre ein überaus erwünschtes Unternehmen, das aber wohl nicht umsonst auf sich warten läßt; Hermann Frickes 1960 veröffentlichter Chronik von Fontanes Leben dürfte es nicht mehr sehr ähnlich sehen, wenn es vergleichbaren Arbeiten gleichkommen, mit den angehäuften Ergebnissen und den Lücken der Spezialforschung fertigwerden und – den Intentionen des Fontane-Sonderbandes von TEXT + KRITIK gemäß – den Widersprüchen, den Spannungen und dem Problematischen gerecht werden will, an denen Fontanes Leben ebenso reich ist wie seine Texte.

Claudia Liebrand: *Das Ich und die Anderen. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder.* – Freiburg: Rombach 1990. 341 S.

(Rez.: P. I. Anderson, Aalen)

Empirische Hermeneutik

Wenn man davon ausgehen darf, daß wir im Zeitalter des Narzifismus, der selbstverständlichen Selbstverliebtheit, der Selbstverwirklichung koste-es-was-es-wolle leben, müßte man nicht den Fontane-Verehrer als einen beschreiben, der gegen den Strom schwimmt? Denn die Feststellung des Pastor Lorenzen im *Stechlin*, der Egoismus sei der Fluch der Gesellschaft, findet man bei Fontane schon vor 1848 und zwischendurch immer wieder. Nicht nur inhaltlich durchdringt Fontanes Dichtung dieses Bekenntnis – denn in seinen Erzählungen ist der Verzicht meistens die weiseste Handlungsentscheidung, – sondern spätestens bei *Grete Minde* 1879 charakterisiert es seine Schreibtechnik. Welch merkwürdiger Gegensatz: hier dichtet eine in unzähligen Auseinandersetzungen gereifte Persönlichkeit die Epen der schwachen Persönlichkeiten, versagt sich die Selbstbehauptung im Akt der Selbstbehauptung, fühlt sich in die Herzen der von Nietzsche verschmähten „Vielzuvielen“ ein, macht sie zu seinen Helden. Bei sich selbst war er auch nicht blind dafür, entschuldigte aber den eigenen Egoismus mit dem höheren Wert seiner Arbeit. Eigentlich verlangt ein solcher Kontrast zwischen Dichter und Figuren nach der Analyse seines Selbstverständnisses und seiner kreativen Psychologie; aber auch die Literaturpsychologie wandte sich lieber anderen zu. Statt dessen wurde seit Anfang der Fontane-Renaissance der Blick meistens auf den großen Gegenspieler dieser schwachen, verzichtwilligen Helden gerichtet – auf die Gesellschaft, und zwar die von damals. Kamen seine Helden auf ihre Kosten, so erst im Bewußtsein des im Verzicht implizierten Verlustes. Daran hielt sich der herrschende Narzifismus unschädlich für alle mitempfundene Kränkung¹. Z. B. galt Innstetten nach wie

vor als herzlos, aber an seiner These vom „*Gesellschafts-Etwas*“ durfte nicht gerüttelt werden.

Aus einer Hochburg der Literaturpsychologie kommt nun eine Doktorarbeit, deren Titel schon eine durchgehend positive Einstellung verkündet: *Das Ich und die Anderen*. Claudia Liebrand behandelt Fontanes Figuren als die tatsächlichen Helden seiner Erzählungen und personifiziert die Gesellschaft als „die Anderen“ – wie es der erzählerische Rahmen vorgibt. Da ist es auch nur konsequent, daß sie Innstettens Argumentation widersinnig nennt, im Duell „groteske Unverhältnismäßigkeit“ sieht. Ja, wer hat denn dann immer davon profitiert, daß die Personen in der Geschichtsschreibung für unwichtig deklariert wurden? . . .

Freilich waren es nicht die obigen, sondern andere, eigene Überlegungen, die die Autorin auf ihr „genial vereinfachendes“ Konzept brachten: der selbstverständliche Umgang mit psychoanalytischer Literaturbetrachtung – gemildert durch das Bewußtsein ihrer Grenzen –, aber mehr noch die Reflexion über die heutige Popularität der Autobiographie und den Ausnahmefall, den Fontanes autobiographische Schriften darstellen. Ergänzend registriert sie, daß Fontane keine Bildungsromane schrieb, keine großen Seelenentwicklungen, keine Ich-Erzählungen, keine Herzensergießungen. So ein Couch-Muffel macht es seinen Möchtegern-Analytikern natürlich besonders schwer.

Offenbar hat Liebrand die Schwierigkeit des Unternehmens gereizt, i n d u k t i v arbeiten zu müssen, sich auf Theorie und Beobachtung voll und ganz zu verlassen. Darum betont sie auch ihre Nähe zur amerikanischen Praxis, sich ganz auf die Hermeneutik zu verlassen. Wer induktiv arbeitet, illustriert kein Prinzip, sondern entwickelt das Prinzip hinter der Illustration aus ihr heraus. Wie heißt es doch bei Fontane? „*Ich bin ein kolossaler Empiriker*“.

Weil Fontane dennoch eine reichhaltige Palette von „Fensterblicken“ ins Innenleben der Figuren bietet, über eine Anzahl von „Requisiten aus der Trickkiste des Dramatikers“ verfügt, und Kindheitserinnerungen schrieb, deren Nähe zu seinem Romanwerk augenzwinkernd nahegelegt wird, fehlt es nicht an Rohmaterial, falls der Analytiker die Zeit und das Talent besitzt.

Für induktives Arbeiten ist die Standardform einer philosophischen Doktorarbeit aber alles andere als bedienerfreundlich. Das ungeschriebene Gesetz, daß die Theorie den Vortritt vor der Illustration und Beweisführung bekommen muß, paßt viel besser zum d e d u k t i v e n Denken. Auch die Autorin vermochte nicht, sich über dieses ungeschriebene Gesetz hinwegzusetzen, so daß das Buch ausgerechnet mit dem schwächeren Teil, dem theoretischen, anfangen muß. Die Versuche, bekannte Theorien anzuwenden – hauptsächlich die von Freud, deren Grenzen nicht verschwiegen werden – regen zwar zum Nachdenken an, verlaufen aber hier im Sande. Vor allem will es mit der Anwendung der Ödipus-Theorie nicht klappen. Besonders der Versuch, Fontanes Verhältnis zum Vater in dieses Muster zu pressen, schlägt m. E. fehl². Zwar gibt die Abwesenheit der Geschwister in den Kindheitserinnerungen Anlaß, über ödipale Eifersucht nachzudenken. Ähnliche Lücken im Personenregister findet man auch in seinen Romanen – Peter Wruck nannte die 100⁰/₀ige Abwesenheit einer Frau

Professor Schmidt neulich ein „Unding“³ –, aber zu diesem Punkt in Liebrands Interpretationen stellt man Fehlannonce fest. Um das erkannte Theoriedefizit einigermaßen auszugleichen, wird jedem der fünf interpretierenden Kapitel eine theoretische Begründung vorangestellt, wobei der später zu besprechende Stil dem Verständnis oft entgegenwirkt. Zwar läßt sich Theorie induzieren, aber das passende philosophische Fundament wurde erst in diesem Jahrhundert gelegt. Andererseits erweist sich das Bekenntnis zur konsequenten Hermeneutik als funktionstüchtige Methode der Interpretation. Mit einem sicheren organisatorischen Instinkt wird der Hauptteil der Arbeit dann nach den einzelnen „dramatischen Requisiten“ geordnet, als da sind fünf Kapitel:

3. Spiegelblicke: Begegnungen mit dem alter ego,
4. Rollen- und Lebensspiel: Selbstinszenierung und Postfiguration,
5. Briefe: Selbstentwurf und Selbstkodifizierung,
6. Soliloquien: Selbstreflexiver Diskurs und tagträumerische Wunschimagines,
7. Gespräche: Selbst- und Fremdreferenz.

Diese Organisation bricht Fontanes Gesamtwerk in sogenannte Längsschnitte auf – ein immer beliebter werdendes Verfahren mit Vor- und Nachteilen. Diese könnten durch ein Werkverzeichnis am Schluß z. T. abgefangen werden, was hier leider fehlt. Kauft man das Buch selbst, ist das Problem mit dem Bleistift zu lösen, aber wie werden die Bibliotheksexemplare bald aussehen?

Ja, das praktische Konzept dieser Kapitel ist von so schlagender Einfachheit, daß es einen immer wieder ins Staunen versetzt. Die Übersicht geht dank gewisser schriftstellerischer Kniffe nirgends verloren; trotz des Längsschnittverfahrens wühlt Liebrand nicht eigenwillig im Gesamtwerk herum, sondern behandelt eine beschränkte Anzahl von Figurengruppen wiederholt und gründlich. Auch die Kapitellänge von durchschnittlich 50 Seiten wirkt sich positiv aus, denn dieser Teil wirkt wie aus einem Guß. Das Verfahren beleuchtet die gleichen Figuren aus mehrfacher erzähltechnischer Perspektive. Die aufbauende Wiederholung führt zur ständigen Vertiefung und schließlich zu einer plastischen Durchformung, die einem selten begegnet. Die Interpretationen sind so überzeugend gelungen, daß Zitate ihnen kaum gerecht werden – nicht etwa, weil es nichts Zitierenswertes gibt. Im Gegenteil fallen immer wieder kurze, den Nagel auf den Kopf treffende Bemerkungen wie diese:

„Effi ist kein weiblicher Narziß, nicht wie Cécile begierig darauf, sich gespiegelt zu finden.“ (82)

„Jennys Fehleinschätzung ihrer eigenen Person führt aber keineswegs zu Fehleinschätzungen der gebotenen Handlungsstrategien.“ (117)

„Denn der Entwurf eines freundlicheren Schachbildes hat Rückwirkungen auf das komplementäre Bild Victoires.“ (137)

„Eine Fontanesche Romanfigur, die häufig in eine sinnierende Attitüde verfällt, ist ausgerechnet der zur illusionslosen Introspektion äußerst unbegabte Gordon.“ (207)

„Nicht nur bei der Introspektion, auch wenn er auf andere blickt, sieht Botho, was er sehen will.“ (218)

„Noch nach Ehebruch und Scheidung erkennt Holk nicht an, daß er selbst der Puppenspieler war, der dilettantisch an den Fäden seines Schicksals zog, sieht er sich als Opfer des moralischen Rigorismus seiner Frau (und der moralischen Unzuverlässigkeit Ebbas).“ (283)

„Auch bei Tagträumen interveniert Christines Gewissen umgehend.“ (296)

Dennoch geben diese Zitate keinen ausreichenden Eindruck vom hier Geleisteten. Jedes neue Kapitel wirkt wie ein tieferer Schacht im Bergwerk. Ungemein spannend führt Liebrand vor, wie Schach und Victoire sich gegenseitig in die Tasche lügen, wie sich die Wunschbilder der Cécile-Figuren Zug-um-Zug einander ausschalten, wie Petöfy und Innstetten ihr Leben „verpfuschen“, weil sie der Welt weismachen müssen, daß in ihren Überlegungen das Gefühl keine Rolle spielt, oder wie das Ehepaar Holk sich in seinen Schwächen hochschaukelt, u. v. m. Man möchte der Autorin die Gelegenheit verschaffen, sich als Filmregisseur zu betätigen, so erlebbar sind ihre Interpretationen.

Und dennoch werden mich manche, die *Das Ich und die Anderen* schon in der Hand hatten, vielleicht einen Lügner schelten – einen solchen Eindruck hätten sie davon nicht gehabt. Freilich, wer das Amerikanische nicht intuitus hat, der wird mit Liebrands Deutsch oft schlecht zu Rande kommen. Besonders die vor Begrifflichkeiten strotzenden Anfangskapitel und die Anfänge der einzelnen Kapitel erschweren die Lesbarkeit erheblich. Manche Aussage könnte viel einfacher formuliert sein, aber in alltäglichem Deutsch vielleicht anspruchsloser wirken als im hochmodischen Fremdwörterkleid. Wenn es „Selbstgespräch“ gibt, wozu „Soliloquie“ – wie betont man das auf deutsch? und in der Mehrzahl? Warum „konzedieren“, wenn man etwas zugeben oder einräumen muß? Hier ein paar Stilblüten, auch solche, die dem Rez. (im Prinzip) aus der Seele sprechen:

„Daß von einer Hypostasierung des Ego auf der Ebene des manifesten Textes nicht zu reden ist, daß der Ich-Erzähler und Autor sich selbst nicht ostentativ zelebriert, negiert nicht die Existenz von Tagträumen und Großartigkeitsphantasien, es zeigt nur, daß diese Schicht infantilen Wünschens von Fontane besonders stark tabuiert und mit erheblichem schreibtechnischem Aufwand verborgen wird.“ (25)

„Die kostbare Tröstung, die Fontane sich spendete, war der Nachweis, daß seine ästhetische Disposition nicht koinzidentiell und akzidentiell, sondern ihm genuin zugehörig sei.“ (51)

„Für uns läßt sich in einer solchen dialogischen Konstellation äußerst präzise eruieren, nach welchen Mechanismen, die face-to-face-Interaktion der Gesprächspartner abläuft, wie Selbst- und Fremderkenntnis interferieren, wer den Ablauf des Gesprächs bestimmt, Gegenstände und Perspektiven vorgibt, von welchen Rahmenbedingungen der Kommunikation die Beteiligten ausgehen.“ (254)

Mit Mühe unterdrückt man den satirischen Impuls.

Positiv empfindet man wieder das Schlußkapitel 8 mit der Rekapitulation und Zusammenfassung vieler kluger Bemerkungen, wie besonders diese:

„Helden' gehen aus dem ‚Fegefeuer' der Selbstauseinandersetzung bei Fontane nicht hervor. Selten gelingt den Protagonisten die Konzeption eines vitaleren, verheißungsvollen Selbstbildes. (...) Die gelungene Reflexion bietet keine Gewähr für erfolgreiche Aktion. (...) Die Protagonisten erkennen das Bedingungsgeflecht (...) und wählen die Überlebensstrategie. (...) (I)hre desillusionistische Erkenntnis dient ihnen aber vor allem als Alibi, hinter dem sie sich verschanzen können – sich in Apologie flüchtend und Eigenverantwortung neigend.“ (310 f.)

Nur zustimmen kann man der Feststellung, „die Schreibpraxis Fontanes“ werde „vom Autor selbst theoretisch kaum angemessen erfaßt.“

Wenn eine Doktorarbeit so originell und fruchtbar ausfällt wie *Das Ich und die Anderen*, fällt die Aufgabe schwer, auf Mängel hinzuweisen, besonders deswegen, weil der am meisten empfundene Mangel ehrlicherweise der Wunsch ist, diesen Ansatz viel weiter geführt zu sehen, so weit, bis aus der Induktion die Theorie des Ich bei Fontane herausspringt.

Da aber die reine Empirie wie das perpetuum mobile ist, müssen ein paar Hilfskonstruktionen her. Sollte man z. B. Fontanes Beschäftigung mit Schopenhauer in den siebziger Jahren näher unter die Lupe nehmen? Oder würde der Gegensatz zu Ibsen, also Fontanes skeptische Haltung gegenüber dessen Liebesbotschaft, die großen Umrisse besser betonen? Sind die Begriffe „schwache Persönlichkeit“ und „Schwäche“ ein nützlicher Kontrast? Wo führt denn der Weg aus den Figuren zu der starken, sich versteckenden Persönlichkeit Theodor Fontane?

Dann besteht auch Uneinigkeit darüber, ob Literaturpsychologie wirklich so ahistorisch arbeiten muß, nur weil sie das Überzeitliche betont. Eine ähnliche Frage erhebt sich zu den philosophischen Konsequenzen. Zwar scheut sich die Induktion aus guten Gründen vor prinzipiellen Erwägungen, aber irgendwann werden sie doch fällig. Vielleicht wäre es angebracht, von diesem Standpunkt aus Betrachtungen darüber anzustellen, wie Fontane zum Narzißmus stand und zu unserem Zeitalter stehen würde.

Anmerkungen

- 1 So hieß die erste rigorose literaturpsychologische Studie über Fontane von Rainer Kolk *Beschädigte Individualität*, die der Verf. im Heft 49 der FB besprochen hat. Kolk fällt, wie Liebrand bemerkt, immer wieder in eine klinische Behandlung der Literatur ab. Kann man aber solche Menschen ernstnehmen, die nach Art und Größe ihrer Beschädigung identifiziert werden? Es gibt viele echte seelische Erkrankungen, aber solche Studie erinnert einen doch daran, daß manche eigentlich nur mangels eines besseren Gleichnisses so genannt werden.
- 2 Vgl. Verf. *Der Ibykuskomplex. Fontanes Verhältnis zum Vater* in Heft 50 der FB als Beispiel einer induktiven Studie.

3 *Frau Jenny Treibel. 'Drum prüfe, wer sich ewig bindet'. – Interpretationen. Fs. Novellen und Romane.* – Hrsg. Christian Grawe – Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991, S. 212.

Fontane-Brevier. Hrsg. v. Bettina Plett. – Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1990, 333 S.

(Rez.: Otfried Keiler, Berlin)

Ein weiteres handliches „Reclam-Lesebuch“ findet Tausende von Käufern in kurzer Zeit. Der Einband zeigt jenen nachdenklich-beobachtenden Wanderer Theodor Fontane auf der Neuruppiner Steinbank, der mit diesem Denkmal von Max Wiese seit 1908 um die Welt ging. Knospende Bäume und Sträucher in zartem Blau-Grau bilden den Hintergrund der Photographie und deuten auf einen neuen Frühling. Das Büchlein im glänzenden Hardcover liegt gut in der Hand. Wie seriös aber ist so ein „Fontane für die Westentasche“?

So lautete die Frage, als die Herausgeberin 1985 vier ähnliche Publikationen durchsah und sie in den „Fontane-Blättern“ (Heft 40; S. 232–237) rezensierte. Gewogen und für zu leicht befunden, könnte man zusammenfassen. Drei davon waren allein 1984 erschienen, was immerhin dafür sprechen könnte, daß es einen wachsenden Bedarf dafür gibt, Fontane als Vademecum bei sich zu führen.

Jede Auswahl dieser Art (so Bettina Plett 1985) sei mit dem Makel des Fragmentarischen behaftet, weil Texte und Kontexte zerschnitten werden müßten. Der Humor mancher Passagen verkäme ohne Beziehungsfeld, das absichtsvoll Relative würde zum Absoluten, so von Fontane nicht Gemeinten herabgekühlt. Ist das nun nicht mehr richtig? Wer die Arbeiten der Autorin (Herausgeberin ist tiefgestaltelt) kennt, weiß, daß sie nach einem Ausweg suchen würde. Ihr schönes Buch über die *Kunst der Allusion* (Böhlau, Köln-Wien 1986) ist längst zu einer Art Handbuch für alle geworden, die Kon-Texte im engeren Sinn, nämlich Anspielungen und Zitate bei Fontane suchen. Aber selbst wenn es in einem Brevier gelingen könnte, die Auswahl, die Nachweise und weiterführenden Texte solider zu begründen und übersichtlich zu halten, bliebe doch das Dilemma, einen Fontane „für alle Lagen“, ein Brevier mit „Lebenskunst“ zu finden und zu erfinden. Zu naheliegend ist die Gefahr, ein Poesiealbum mit „verniedlichendem Zuckerguß“ zusammenzustellen. Ein überreiches Gesamtwerk ist auf Flaschen zu ziehen. Wie also dem Wunsch der Verlage und vieler Leser entsprechen, ohne in die bei anderen scharf beobachteten Niederungen der Verharmlosung und blassen Sentenzenhaftigkeit zu geraten?

Um es vorwegzunehmen: Es ist ein guter „Jahrgang“ geworden, und das Einfache, das so schwer zu machen ist, nämlich Fachwelt wie Liebhaber anzuregen

zum Weiterlesen, dürfte gelungen sein. Reclam muß nachdrucken. Die schöne und zweckmäßige Ausstattung kommt dazu: dunkelrotes Vorsatzblatt, 22 Abbildungen mit z. T. seltenen Fontane-Bildnissen (so S. 299), eine Zeittafel zum Schluß und ein überaus leserfreundliches Textnachweissystem, das den Fachgelehrten ebenso befriedigt wie den Leser, der hier zum ersten Mal mit den verzweigten Ergebnissen einer speziellen Philologie bekannt wird. In einer sieben Seiten langen Einleitung wird Rechenschaft über die Methode abgelegt. Ich übergehe dies im Detail.

Aber schon in dieser Anlage steckt ein Teil des Erfolges bei einem so breit gestaffelten Publikum. Wenn ich mein keineswegs wirkungsloses Brevier aus dem Jahre 1939 zur Hand nehme (*Fontane oder die Kunst zu Leben. Ein Brevier*. Hrsg. v. Ludwig Reimers. Dieterische Verlagsbuchhandlung zu Leipzig), so wurde dort Übersichtlichkeit angestrebt, indem die nicht näher begründete Textauswahl nach Lebensperioden gegliedert wird (Lehrjahre, Wanderjahre, Meisterjahre). Sieben Seiten über die Persönlichkeit des Dichters sind natürlich eine Begründung, und ich mag auch nicht vorweg verteufeln, daß da jemand seinen Fontane vor die Leser stellt. Freilich verkürzt dieses Verfahren zweifach die Einblicke, die es durchaus gewährt. Einmal durch den Zwang jeder begrenzten Auswahl, zum anderen durch die Zwänge, dieses Bild „passend“ zu machen. Gleichwohl gelingt eine Annäherung an die Biographie, die in kurzen Überleitungen eingestreut wird. Aber die Folgen sind leider eine fatale Geschlossenheit des Bildes, das niemals vollständig sein kann. Und eben da hat Bettina Plett einen Schlüssel gefunden, der sie vor Einseitigkeiten bewahrt.

Sie verzichtet auf Überblicke, nicht aber auf Themengruppen, die gewisse Felder abstecken. Indem sie innerhalb der Themengruppen historisch-chronologisch anordnet, bricht sie allzu starre Sentenzen, die auch sie bringen muß, auf und relativiert nicht zuletzt durch eine Auswahl, die auf Widersprüche aus ist. Auch die Themengruppen haben einen Trend zur Einengung. Aber in dieser Hinsicht setzt sich Fontane durch, der sich nicht einengen läßt, immer wieder über die Grenzen schwappt – weil sein Geist, seine Gedichte (die immer vollständig zitiert werden), seine Briefe so lebendig sind, daß die einzelne „Flasche“ ständig zum Platzen neigt, so stark moussiert das Lebensgetränk in ihr.

Kindheit und Jugend, Ehe und Familie, Erziehung und Bildung, Beruf und Berufung, Reisen und Wanderungen, Politik und Geschichte, Kritikerjahre und Gesellschaft(en), Kunst und Literatur, Zeitgenossen, Selbst- und Weltbilder, Alter und Tod – schon beim Aufzählen wird die permanente Grenzüberschreitung sichtbar.

Auf Seite 157, im Kapitel „Gesellschaft(en)“ lesen wir aus einem Brief an Heyse vom 28. 11. 1859:

„Als ich von England zurückkam, erschrak ich; ich fand, die Menschen hier hatten alle verzerrte Gesichter. Das macht, sie sind viel in Gesellschaft, und zeigen, halb von Geschäfts wegen . . . eine Freudigkeit, von der ihr bluten-

des Herz nichts weiß. Sie sind alle tief bedrückt, ohne rechte Freude, zum Teil selbst ohne Hoffnung, aber sie gaukeln weiter, weil die letzte Chance hin ist, wenn sie aufhören – zu spielen.“

Eine sehr schöne Briefpassage: Sie kann als allgemeiner Ausdruck von Unbehagen in „Gesellschaften“ gelesen werden, ist Kennzeichnung einer bestimmten Gesellschaft, führt zu Fontanes prägenden England-Reisen, mithin zur Biographie, aber auch zu den Gruppen: Reisen, Politik, Selbst- und Weltbilder. Wäre dies nachzuweisen, es erwiese sich am Ende immer nur das gleiche, nämlich daß Fontanes beste Briefe einen Beziehungsreichtum besitzen, der sich nicht einordnen läßt. Als Verdienst möchte man der Autorin ihren Sinn für Weiterführendes anrechnen. Wenig später (S. 159) zitiert sie aus einem Brief an Mathilde von Rohr:

„Ich werde diesen Abend-Reunions mit Mayonnaise und Kaiser-Wilhelm-torte immer abgeneigter, und ich brähe ganz und gar damit, wenn ich mir nicht sagte, daß das nicht geht und daß derjenige, dem seine Lage eine schöne Zurückgezogenheit von der Welt leider nicht gestattet, diese Zurückgezogenheit auch nicht forcieren darf. Man hat sonst bald den Schaden davon; die Welt braucht uns nie, aber wir die Welt.“ (20. 4. 1875)

Auf Seite 292 folgt das Stechlin-Zitat:

„Eigentlich läut alles bloß darauf hinaus, wie hoch man sich einschätzt. Das freilich ist eine Kunst, die nicht jeder versteht. (VIII, 198)

Man bekommt schon ein Brevier mit wechselnden Aspekten von „Lebenskunst“, und die hier zitierten Ausschnitte zeigen m. E. Grenzen und Möglichkeiten des Buches sehr gut. Nicht nur Kenner sollen anschließend zu den Briefausgaben und den belletristischen Arbeiten greifen. Und eine andere Anthologie würde auch Historisches stärker aus anderen (historischen) Werken beziehen. Aber eine gewisse Mitte, sauber gearbeitet und belegt, mit dem Hinweis auf die vollständigen Werke – das macht, so scheint mir, das Büchlein wertvoll und eine Debatte über „Gebrauchsliteratur“ und „eigentliche“ gegenstandslos. Man lernt aus jeder „Westentaschenausgabe“ etwas. Aber nicht jede muß solchen Appetit erzeugen, an die ungekürzten Texte heranzukommen. Der Reichtum Fontaneschen Denkens ist durch Systematisierung nicht auszuschöpfen, aber ein Buch, das die Bewegung dorthin auslöst, und noch dazu für ein breites und differenziertes Publikum, das ist aller Ehren wert. Bettina Plett setzt dem Kapitel über „bemerkenswerte Zeitgenossen“ den Fontane-Satz an die Seite:

„Lassen Sie nur die Wasser der Alltäglichkeit verlaufen, und Sie werden sehn, daß tüchtige Berge da waren.“ (S. 293)

Quod erat demonstrandum; denn darauf kommt es natürlich an.

Peter Paret: Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane.
– München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1990. 258 S.

(Rez.: Sonja Wüsten, Berlin)

Art as History: Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany von Peter Paret in Princeton University Press 1988 in erster und 1989 in zweiter Auflage erschienen, liegt nun unter oben genanntem Titel in deutscher Sprache vor, von Holger Fließbach übersetzt. Der Verfasser bietet eine Gesamtschau, sie umfaßt Geschichte, Politik, bildende Kunst und Literatur. Das findet man bei Kunstbüchern nur noch selten. Er setzt sich mit dem Geschehen in Deutschland im Zeitraum zwischen den dreißiger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts auseinander und geht der Frage nach, auf welche Weise die Kunst mittelbar oder unmittelbar in Geschichte und Politik, insbesondere in den Aufstieg und Untergang des Liberalismus, verstrickt war. „Kunst und Literatur gehören zu den mächtigsten Bemühungen der Menschheit um Selbstverständnis, und durch Einsichten, Irrtümer und Trübungen der Kunst klingt die klare Stimme der Vergangenheit“ (S. 15) schreibt er und formuliert damit seinen Ausgangspunkt. Er untersucht in ihrer Zeit bereits berühmte Werke der Bildkunst und der Literatur mit historischer Thematik, damals ein Hauptgegenstand in der Kunst, und erhellt die geschichtlichen Voraussetzungen dieser Begeisterung für die Historie.

Für den Fontanefreund und -kenner ist das Buch nicht allein deshalb von Interesse, weil der Dichter in die Betrachtungen einbezogen und ihm ein erster Platz zugewiesen wird, sondern auch, weil eine differenzierte Schilderung mit ihm verbundener Künstlerkreise ein tieferes Verständnis der Entwicklung Fontanes ermöglicht.

Der Kunsthistoriker und Poet Franz Kugler, die Maler und Grafiker Adolf Menzel und Alfred Rethel, der Dichter Victor Scheffel und der Maler Anton von Werner stehen neben Fontane im Zentrum der Aufmerksamkeit. Paret enthüllt Zusammenhänge und zum Teil überraschende Wechselwirkungen zwischen Künstlerpersönlichkeit und Werk auf der einen und Geschichte und Politik auf der anderen Seite. Dabei werden spezielle ästhetische Probleme berücksichtigt und die Wirkung der Kunstwerke, die nicht immer ihren wahren Inhalten und den Absichten der Künstler entsprach.

Der Verfasser verhehrt nicht, daß die Urteile dieser Maler und Poeten weder unwandelbar noch immer eindeutig waren. Doch gerade dadurch gewinnen die Personen Leben, und ein Gedankenaustausch Fontanes mit seinen Künstlerfreunden, für das Finden seiner Standpunkte sicher wichtiger als abstrakte Ideen, bekommt in der Vorstellung des Lesers mehr Kolorit.

Daß Menzel und Kugler für sein Werden von Bedeutung waren, steht außer Frage. Das bekräftigt die in den letzten Jahren zum „Tunnel über der Spree“ geleistete Forschungsarbeit. Kuglers Einfluß auf Fontanes Äußerungen zur bil-

denden Kunst, mit Briefen nachzuweisen, erscheint nach der Schilderung der Quellenlage durch Roland Berbig¹ allerdings zweifelhaft. Doch bestehen auffällige Übereinstimmungen zwischen Kuglers und Fontanes Haltung zur Bau- und Bildkunst², auch zur Historienmalerei. Paret erwähnt unter anderem einen Appell Kuglers an die Historienmaler, zugunsten der Darstellung der wahren Kräfte der Geschichte auf offizielle Themen zu verzichten. Ähnliche Ansichten enthalten Fontanes Ausstellungsberichte. Das bescheidene historische Genrebild galt ihm mehr als das ungelöste große Historienbild.³ Leider fehlen noch spezielle Forschungen über Kuglers Wirken als Kunsthistoriker und als Kulturpolitiker. Darauf verweist auch Paret. Sein Buch trägt dennoch dazu bei, das Bild Kuglers zu präzisieren. Es verdeutlicht u. a., wie fließend bei Kugler die Grenze zwischen Liberalismus und Konservatismus in Wahrheit verlief.

Das wird eigentlich bei allen genannten Künstlern sichtbar und mahnt zur Vorsicht, bei Versuchen, sie der einen oder anderen politischen Richtung all zu fest zuzuordnen. Selbst Anton von Werner entwickelte sich offenbar nicht zum unerschütterlichen Konservativen, was Paret mit seinem entschiedenen Auftreten gegen den Antisemitismus und mit seinem Engagement für mittellose Kollegen belegt.

Solche Dinge zu wissen, die Toleranzen in der politischen Haltung dieser Künstlerkreise und die Relativität mancher Aussagen zu erkennen, erleichtert das Verständnis dafür, daß Fontane, besonders in sozialen Fragen anders denkend, sich ihnen anschloß und mancher dieser zeitgenössischen Persönlichkeit auch dauerhaft verbunden blieb.

Bei der Auswahl der Kunstwerke, die Paret vorstellt, verfuhr er nach der Devise, daß weniger mehr sein kann. Die von Kugler verfaßte und von Menzel illustrierte *Geschichte Friedrichs des Großen* (1842), Fontanes *Preußenlieder* (1846/47), Menzels Gemälde *Aufbahrung der Märzgefallenen* (1848), Rethels Holzschnittfolge *Auch ein Totentanz* (1848), Scheffels *Ekkehardt* (1855), von Werners Gemälde *Kaiserproklamation in Versailles* (1877) und das Preußenthema im Romanschaffen Fontanes, das sind zwar nicht die einzigen, aber doch die Werke, um die es im wesentlichen geht. Sie markieren zugleich Schnittpunkte in der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts. Der Verfasser widmete dem Kugler-Menzelschen Friedrich-Buch ein umfangreiches Kapitel. Er beleuchtet Zusammenhänge zwischen liberalen Zielen vor 1848 und der Wiedererweckung friderizianischer Traditionen. Es lag eine versteckte liberale Kritik an gegenwärtigen preußischen Verhältnissen darin, Friedrich den Großen als Symbol aufgeklärter Staatskunst zu preisen. Die Menzelschen Illustrationen wertet Peter Paret sowohl im Hinblick auf ihre geschichtliche und politische Aussage und Wirkung als auch unter dem Aspekt ihrer künstlerischen Eigenart und Qualität.

Er spannt den Bogen zu Fontanes *Preußenliedern*, die er als Teil der Friedrich-Renaissance der vierziger Jahre begreift. Die Interpretationen machen zugleich sichtbar, daß Fontanes Liebe zur Historie auf einem stärker ausgeprägten politischen Bewußtsein basierte als die Kuglers und Menzels.

Menzels *Aufbahrung der Märzgefallenen* und Rethels *Auch ein Totentanz*,

Bildwerke zum Thema der deutschen Revolution 1848, deutet Paret als Symbole ihres Scheiterns. Er beschreibt die Reaktion dieser Künstler, ihre Zweifel, ihre Enttäuschung, ihre Resignation, widerstand jedoch der Versuchung, damit zu begründen, daß Menzels Gemälde unvollendet blieb. Sich kritisch mit verschiedenen kunstwissenschaftlichen Theorien auseinandersetzend, läßt er die Frage offen und erliegt nicht der Sucht, alles um jeden Preis erklären zu wollen. Da, wo historische und politische Hintergründe jedoch nachweisbar sind, wie bei Rethels *Totentanz*, geschieht dies eindeutig und gründlich. Gestützt auf Bildanalysen und biographisches Material wird die dieser Bildfolge häufig untergeschobene konterrevolutionäre Motivation widerlegt. Sehr einfühlsam zeichnet der Verfasser dabei Rethels Werdegang nach, in dem der Tod als Thema künstlerischer Auseinandersetzung von jeher eine Rolle spielte.

In den Ausführungen zu dem Roman *Ekkehardt: Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert* von Scheffel wird der Wandel des Historismus in der Mittelalterrezeption angesprochen. Der Verfasser erläutert, weshalb das Mittelaltermotiv nicht mehr, wie vor 1848, den Traum von der deutschen Einheit beschwor, der Geschichtsabschnitt jedoch begeistert und mit Akribie erforscht wurde, ganz im Sinne des nach wissenschaftlich fundierter historischer Treue strebenden Bürgertums. Fontanes Beitrag über Scheffel⁴ wurde in die Betrachtung einbezogen.

Immer wieder wird die künstlerische Aussage dieser Maler und Poeten in die Geschichte eingebunden, wird Übereinstimmendes in ihren liberalen Positionen, aber auch Gegensätzliches ermittelt, bereits im Vorfeld der Revolution im unterschiedlichen Demokratieverständnis erkennbar und verstärkt, als der Liberalismus in der deutschen Politik seine Chancen verlor. Da zog sich Scheffel z. B. aus dem politischen Leben zurück, stellte sich bei Menzel Gleichgültigkeit in diesen Fragen ein, während Anton von Werner sich der offiziellen Politik anpaßte und Fontane sich zuletzt sozialdemokratischem Denken näherte. Fontanes Haltung zu Preußen und seiner Geschichte, zu Liberalismus und Konservatismus und zur Standesfrage wird im letzten Kapitel des Buches erörtert. Unter diesem Aspekt befaßt sich Paret vornehmlich mit der Erzählung *Schach von Wuthenow* und mit den Romanen *Vor dem Sturm*, *Irrungen*, *Wirrungen* und *Der Stechlin*.

Das Kapitel klingt mit zwei besonders schönen Abbildungen aus, dem bekannten Fontane-Porträt von Max Liebermann und einem Holzstich von Menzel, Schloß Sanssouci, aus dem Kugler-Menzel-Buch. Im Text wird das Gedicht *Auf der Treppe von Sanssouci* erwähnt, das Fontane 1885 zum 70. Geburtstag Menzels schrieb. Paret's Darlegungen überzeugen vor allem durch die sensiblen Bild- und Textanalysen und Bildvergleiche. So gewinnen die Beschreibungen und Deutungen der Menzelschen Holzstiche zur *Geschichte Friedrichs des Großen* an Prägnanz durch den Vergleich mit den Illustrationen von Horace Vernet zur *Geschichte Napoleons*⁵. Als ebenso hilfreich erweist es sich, daß die Holzschnittserie *Totentanz* von Hans Holbein d. J. zur Erläuterung der Blätter

von Rethel mit herangezogen wurde. Alle Abbildungen – vorwiegend Druckgrafik und Zeichnungen – sind sehr sorgfältig ausgewählt worden. Angaben zum Leben der Künstler beschränken sich auf das für die Thematik Unentbehrliche. Der Leser wird an keiner Stelle der Publikation mit Fakten überschüttet. Auch sprachlich ist sie wohltuend in ihrer Ausgewogenheit. Der Autor vermeidet Weitschweifigkeit und folgt auch nicht der Mode, mit hochwissenschaftlich klingenden Formulierungen zu brillieren – wenn es um bildende Kunst geht, meist mehr belastend als informierend. Die klare, disziplinierte und zugleich bildhafte Sprache trägt dazu bei, daß es auch Spaß macht, dieses Buch zu lesen.

Anmerkungen

- 1 Berbig, Roland: Franz Kugler und Theodor Fontane. In: Fontane-Blätter. H. 47. 1989. S. 3.
- 2 Wüsten, Sonja: Theodor Fontanes Gedanken zur historischen Architektur und bildenden Kunst und sein Verhältnis zu Franz Kugler. In: Fontane-Blätter. Bd. 3, L. 5. 1975. S. 323 ff.
- 3 Fontane, Theodor: Die diesjährige Kunstausstellung. 1863. In: Sämtliche Werke. München, 1959–1967. Bd. 23, Teil I, S. 165.
- 4 Fontane, Theodor: Ekkehardt. In: Sämtliche Werke. München, 1959–1967. Bd. 21, Teil I, S. 250 ff.
- 5 Laurent de l'Ardèche, Paul Mathieu: L'Histoire de l'Empereur Napoléon. Illustriert von Horace Vernet. Paris 1839.

Luise Berg-Ehlers: Theodor Fontane und die Literaturkritik. Zur Rezeption eines Autors in der zeitgenössischen konservativen und liberalen Berliner Tagespresse. – Bonn: Verlag Dr. Winkler 1990. 338 S.

(Rez.: Peter Görlich, Potsdam)

Aus der Fülle der in den letzten Dezennien publizierten Arbeiten zum Leben und Werk Theodor Fontanes ragt die Untersuchung von Luise Berg-Ehlers zur Rezeption dieses Autors in der zeitgenössischen konservativen und liberalen Berliner Tagespresse in mehrfacher Hinsicht heraus. Zum einen ist das quantitativ fast unüberschaubare Faktenmaterial in eine in sich klare und logisch fundierte Gliederung integriert, die dem Leser einen unkomplizierten und schnellen Zugang zu den grundsätzlichen Aussagen der Studie ermöglicht. In der Materialintensität finden sich kaum vergleichbare Beispiele! Zum anderen besticht die Arbeit durch eine plausible Verbindung sehr verschiedener

Untersuchungsebenen. Der Text leistet dabei nicht nur einen gewichtigen Beitrag zur Fontane-Forschung, sondern auch zur Geschichte der Literaturkritik im 19. Jahrhundert, zur Darstellung der spezifischen Presseentwicklung im märkisch-berlinischen Raum sowie zur Verifikation der Beziehungen zwischen Medien und Literatur, d. h. auch zu sich ganz eigenartig in dieser Zeit verändernden Literaturverhältnissen.

Die Untersuchung intendiert, so die Verfasserin in der Einleitung, ein exemplarisches Aufzeigen, „in welchem Maße sozialgeschichtlich orientierte Rezeptionsforschung durch die Untersuchung der literaturkritischen Zeugnisse ausgewählter Medien sowohl die Rezeptionspraxis eines Zeitraumes zu erfassen in der Lage ist, wie auch – auf deren Hintergrund – die spezifische Rezeption eines Autors sehr viel genauer in Hinblick auf die Determinanten des Rezensentenurteils zu bestimmen vermag“. (S. 1)

Vor diesem Hintergrund orientiert sich die Verfasserin auf die Art und Weise und die Gründe des jeweiligen Textverstehens, um daraus herleitend Rückschlüsse auf das Objekt der Rezeption ziehen zu können. Die Konzentration der Untersuchung auf den Literaturkritiker bzw. die Literaturkritik impliziert nicht den Anspruch auf die Darstellung des gesamten Kommunikationsprozesses dieser Zeit, jedoch wird hier die Möglichkeit eröffnet, Rückschlüsse auf das literarische Publikum einsehbar werden zu lassen. Rezeption und deren Vermittlung stellt die Verfasserin in den Konstitutionszusammenhang der allgemeinen gesellschaftlichen Praxis, d. h., Aussagen der Literaturkritiker werden konsequent in ihrer Abhängigkeit von zeitbezogen geltenden Normen, Werten, Meinungen und Ansichten exemplarisch vorgeführt. Es geht so vor allem um die Erschließung eines konkreten „Kommunikationsraumes“ (S. 4) mit seinen soziokulturellen Determinanten. Nicht nur der im Zentrum der Darstellung stehende Theodor Fontane als Literaturkritiker sowie als Objekt der Literaturkritik, sondern der umfassende Kontext der Literaturkritik und Entwicklungslinien der Fontane-Rezeptionsforschung werden ebenfalls einbezogen.

Die exemplarische Auswahl der Zeitungen „Die Neue Preussische (Kreuz) Zeitung“ und „Die Vossische Zeitung“ (Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen) erfährt in den sehr divergenten, ja kontroversen politischen Standorten ebenso ihre Begründung wie im kritischen Interesse beider Publikationsorgane gegenüber Theodor Fontane. Die zeitliche Zäsur wird von der Verfasserin mit dem Jahr 1860 (Eintritt Fontanes in die „Kreuz-Zeitung“) bis ein Jahr nach dem Tod des Dichters markiert.

Im zweiten, ebenfalls die eigentliche Untersuchung noch einleitenden Kapitel erfolgt der Versuch einer definitorischen Abgrenzung des Begriffes „Literaturkritik“ sowie dessen Einbettung in den kommunikativen Kontext der Medien, wobei die Intention der Arbeit mit Blick auf den literarischen Kommunikationsprozeß präzisiert wird: „Es ist also die Nahtstelle aufzusuchen, wo Literatur per Kritik konkretisiert wird, wo sie durch Verarbeitungsstrategien in Medien (...) dem Leser einen ‚vermittelten‘ Erfahrungshorizont vorstellt; (...).“ (S. 18)

Das Problem der Eingrenzung des Begriffes „Publikum“ wird von der Verfasserin keineswegs umgangen. Gleichsam anregend sind auch die marginalen Anmerkungen zur Situation der Literaturkritik im 19. Jahrhundert, besonders bei der Darstellung der Presse als Faktor der Öffentlichkeit, beim Aufzeigen auch sozialer Zwänge der Rezensenten und des Einflusses der Kritiken in den Feuilletons auf den literarischen Markt. Daß die Verfasserin die für dieses Problemfeld so grundlegende Arbeit von Jürgen Habermas zum Strukturwandel der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert zur Kenntnis genommen hat, ist nicht nur durch das Literaturverzeichnis ausgewiesen.

Die Kapitel 3 bis 8 widmen sich nun dem Hauptgegenstand der Untersuchung: dem Wirken Fontanes in den Feuilletonredaktionen der beiden ausgewählten Zeitungen und der Rezeption des Fontaneschen Werkes ebendort. Die Verfasserin verfährt in ihrer Darstellung beider Tageszeitungen quantitativ gleichwertig und in der Struktur symmetrisch. Grundlage bildet jeweils ein Einblick in die Entstehung und Entwicklung der Zeitung, in ihren Aufbau und in die Gliederungsstruktur sowie zu Bedeutung und Stellung des Literaturkritikers in diesen Publikationsmedien. Herausgearbeitet werden sehr unterschiedliche Sichtweisen der beiden Feuilletonredaktionen mit Sicht auf die Intention, Wirkung und ästhetischen Maßstäbe von Literatur. So ist das Feuilleton der „Neuen Preußischen Zeitung“ im wesentlichen durch politische Implikationen bestimmt; Literaturkritik wird zuvörderst vom aktuell-politischen Standpunkt aus veröffentlicht.

Unverkennbar ist dort der didaktische Gestus der Kritiken. Permanent nachweisbar erscheint auch das der Literaturkritik zugrundeliegende politische Grundinteresse, ein auf normativ verstandener Sittlichkeit und Moral basierende monarchisches Preußen zu etablieren. Im Gegensatz zur „Vossischen Zeitung“ orientiert sich die „Neue Preußische“ ja vornehmlich auf die Erwartungen und Ansichten des märkisch-pommerschen Landadels, für den – wenn überhaupt ein Interesse an Kultur bestand – Kunst und Politik in konkreten Abhängigkeiten reflektiert wurde. So konnte zwangsläufig die Bewertung von Literatur moralisch-sittlich in ein Beziehungsgeflecht konservativer Normen eingefügt werden. Bei weitgehender Eliminierung einer literaturtheoretischen Fundierung der Literaturkritik in der „Neuen Preußischen Zeitung/ werden in diesem Kontext die Verdikte gegen Realismus und Naturalismus, ja sogar sich ein partiell artikulierender Chauvinismus erklärbar. Daß davon die Qualität der Literaturkritiken Fontanes – aber auch Hesekiels – zwischen 1860 und 1869 sich abhebt bei aller Integration in den Kommunikationsraum „Neue Preußische Zeitung“, wird von der Verfasserin ebenso deutlich nachgewiesen wie die mitunter schmerzlichen Kompromisse, zu denen sich der Dichter der „Wanderungen“ immer wieder gezwungen sah.

Wie sehr die Zwänge Fontanes im akribisch beschriebenen Kommunikationsraum sich dann auch auf die Wertung des Autors durch die Literaturkritik der „Neuen Preußischen Zeitung“ niederschlug, wird im Abschnitt 5, der sich der Fontane-Rezeption in dieser Zeitung widmet, vor allem in den unterschiedlich akzentuierten Phasen eben jener Rezeption beschrieben. Wachsende

(Berliner Romane) und wechselnde (Effi Briest) Distanz zu Fontane bestimmen die Literaturkritik nach dem Austritt des Dichters aus der Redaktion, aber auch die noch nach seinem Tod anhaltende Art und Weise der „Verdrängung“ aus dem literaturkritischen Diskurs.

Sehr anders artikuliert sich, so die Untersuchung, die Literaturkritik der „Vossischen Zeitung“ in Abhängigkeit von Tradition, Adressaten und kulturellem Milieu dieses Presseerzeugnisses. Natürlich werden hier auch ganz spezielle Bedürfnisse des sogenannten „Bildungsbürgertums“ der Gründerzeit in Berlin, der deutschen Reichshauptstadt, abgedeckt. So zeigt das Literatur kritisierende Feuilleton der „Vossischen Zeitung“ einen deutlich erkennbaren, durch Kompetenz sich auszeichnenden literaturwissenschaftlichen Anspruch. Die Verfasserin versteht es ausgezeichnet, am Beispiel der Literaturkritik der „Vossischen Zeitung“ sehr tiefgründige, theoretisch fundierte Problemaufrisse, so zum „Poetischen Realismus“ (S. 314 f), zur Realismusauffassung dieser Zeit, aber auch zur zeitgenössischen Wertung des Naturalismus in ihrer Arbeit zu leisten.

Bei allen auch von der Verfasserin erwähnten Schwierigkeiten läßt sich die Literaturkritik der „Vossischen Zeitung“ in den übergeordneten Kontext des politischen Liberalismus rücken, ohne vordergründigen politischen Prämissen wie in der „Neuen Preußischen Zeitung“ untergeordnet zu sein. Ganz andere ethische und politische Werte, so vor allem Liberalität und Meinungspluralität, bestimmen das Feuilleton der „Vossischen Zeitung“. Daß sich hier der Literaturkritiker Fontane in der Bewahrung eigener schriftstellerischer Identität weitaus schmerzloser einfügen konnte als in der „Neuen Preußischen Zeitung“, wird aus der Untersuchung logisch abgeleitet.

Die Wechselseitigkeit steigender Sympathie zwischen „Vossischer Zeitung“ und dem Dichter Theodor Fontane komprimiert sich auch und vor allem in der Fontane-Rezeption dieser Zeitung. Diese Rezeption, so unterstreichen es die Ergebnisse der Arbeit von Berg-Ehlers, ist weitgehend durch Dynamik und Progression gekennzeichnet; der Dichter avanciert vom wichtigen Autor zum Klassiker, und das schon zu Lebzeiten. Einen besonderen und sehr wichtigen Blick gestattet sich die Verfasserin auf das literaturkritische Wirken Paul Schlenthers nach 1887, welches sie als neue Qualität der Fontane-Rezeption verifiziert. (S. 308)

Zusammenfassend läßt sich das besondere Verdienst dieser auch sprachlich sehr anspruchsvollen Untersuchung dahingehend konkretisieren, daß hier ein ausgesprochen wichtiger Beitrag zum Strukturwandel der Literaturkritik im 19. Jahrhundert am Beispiel zweier ausgewählter Tageszeitungen und der dort praktizierten Fontane-Rezeption geleistet wurde. Es wird durch die Arbeit von Berg-Ehlers mehr als nur ein Baustein zum realen Bild der literarischen Verhältnisse im Deutschland des 19. Jahrhunderts hinzugefügt. Wir greifen sicher nicht zu weit in der Vermutung, daß sich die umfangreiche Studie *Theodor Fontane und die Literaturkritik* in Zukunft als ein unumgängliches Standardwerk zur Fontane-Rezeptionsgeschichte, zur Pressegeschichte und zur Geschichtsschreibung der deutschen Literaturkritik im 19. Jahrhundert etablieren wird.

Sylvain Guarda: Theodor Fontane und das „Schau-Spiel“. Die Künstlergestalten als Bedeutungsträger seines Romanwerks. New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris: Peter Lang 1990. (=American University Studies. Series I. Germanic Languages and Literatures. 87.) 123 S.

(Rez.: Beatrix Müller-Kampel, Graz)

Vier Augen sehen mehr als zwei. So will es das Sprichwort. Vier Studien zu einem Thema erbringen mehr als eine. So will es nach wie vor die Mehrheit der LiteraturwissenschaftlerInnen. Wohl auch deshalb schreckte Sylvain Guarda nicht davor zurück, mit seiner Studie zu *Theodor Fontane und das „Schau-Spiel“*. *Die Künstlergestalten als Bedeutungsträger seines Romanwerks* den bislang erschienenen Arbeiten über die Kunst- und Literaturmotivik in der Erzählprosa Fontanes¹ eine weitere hinzuzufügen. S. G. rechtfertigt dies mit dem – nicht ganz korrekten – Argument, „daß innerhalb der Fontane-Forschung noch keine Untersuchung über die Funktion der Künstlergestalten im Romanwerk vorliegt“ (S. 3).² Er setzt sich zum „Ziel in Analyse und Interpretation der Frage nach Fontanes Verhältnis zur Welt der Darstellung und der Täuschung nachzugehen“ (S. 3 f.). Den methodischen Angelpunkt bildet dabei die teils nacherzählend-nachvollziehende, teils an der Biographie Fontanes orientierte Interpretation ausgewählter Künstlergestalten in ihrer textfunktionalen Beziehung zu den Hauptfiguren. Als Korrespondenz- oder Kontrastfiguren werden bestimmt und untersucht: die Soubrette und spätere Gräfin Franziska Franz und ihre Kollegin Euphemia La Grange in *Graf Petöfy* (Kap. II); Frau von St. Arnaud und die Malerin Rosa Hexel in *Cécile* (Kap. 3.1); Witwe Pauline Pittelkow und die Schauspielerin Wanda Grützmaker in *Stine* (Kap. 3.2); Effi Briest und die Konzertsängerin Marietta Trippelli in *Effi Briest* (Kap. 3.3) und schließlich der Jurastudent und nachmalige Bürgermeister Hugo Großmann und der blaublütige Statist Hans Rybinski in *Mathilde Möhring* (Kap. 3.4). Da sich der Verfasser vornehmlich „Eingang“ in den „Kern von Fontanes ambivalenter Künstlerpersönlichkeit“ verschaffen will (S. 93) und überdies ein grundsätzliches Mißtrauen gegen die in der bisherigen Forschungsliteratur geortete „Überbetonung des sozialhistorischen Aspekts bei Fontane“ (S. 1) wie auch gegen verallgemeinernde, von der Person des Autors absehende Systematisierungen und Synthesen hegt (vgl. S. 93), begnügt sich S. G. zur Bestätigung, Erläuterung, Verdeutlichung seiner aus der „inneren Logik“ der Romane erschlossenen Vermutungen (S. 26) mit Verweisen auf kunstkritische Stellungnahmen Fontanes in Theaterkritiken oder Briefen. Die „Theaterplaudereien“ stünden überhaupt „in einem komplementären Verhältnis zu seinen Romanen, befruchten diese durch Erkenntnis und Humor. Fontanes Künstlergestalten sind in diesem Sinne nicht aus der reinen Phantasie geboren, sondern aus dem Zusammenspiel zweier Schaffensprinzipien, namentlich einer kritischen Beobachtungsgabe und eines schöpferischen Einfühlungsvermögens“ (S. 26). Den Nachweis dafür sucht der Verfasser durch einen (recht eingängigen) Vergleich der fiktiven Bühnenkünstlerinnen Franziska Franz und Euphemia La Grange

mit Fontanes kritischen Äußerungen über die Schauspielerinnen Paula Conrad (1860–1938) und Clara Ziegler (1844–1909) (Kap. 2.3) sowie mit einem (leider recht lückenhaft gebliebenen) Kapitel über „Fontanes Kunstauffassung“ (Kap. 2.4) zu erbringen. Ein abschließendes Resümee der Einzelinterpretationen gelangt zum Ergebnis, daß die beschriebenen „Künstlerfiguren mit Ausnahme von Franziska Franz und Rosa Hexel [...] sich als die Vertreter eines auf Eigenliebe und Selbstbeweihräucherung bedachten Künstlertums“ auswiesen, das „im Licht von Fontanes Theaterkritik mit der ‚echten‘ Kunst wenig zu schaffen hat“ (S. 94) – auch S. G. kommt, wie man sieht, nicht ohne Verallgemeinerungen aus. „Sie vertreten“, fährt der Verfasser fort, „die zeitgenössische Soldateska der Kunst, die ihr Leben auf den gesellschaftlichen Mythus des Ruhmes eingeschworen hat. Diese Künstlerfiguren heischen für ihre künstlerischen Dienstleistungen den gesellschaftlichen Lorbeerkrantz, der ihnen den Weg ins Glück freilegen soll. Dennoch zeigt der Dichter, daß ihr Anspruch auf Freiheit und Glück in Wahrheit nur Ausdruck einer zunehmenden (!) Versklavung an die Gesellschaft und ihre ideologischen Götzenbilder ist, als deren Marionetten und Träger sie fungieren.“ (S. 94)

Die Vorzüge der Studie liegen im interpretatorischen Detail. Für die künftige Fontane-Forschung werden sich einige Beobachtungen zu Figuren oder Geschehenselementen als durchaus nützlich erweisen – etwa jene, daß die Gestalt der Franziska Franz (*Graf Petöfy*) „auf naive Weise den Aufstiegs willen des Bürgertums“ vergegenwärtige und „zugleich das Opfer ihrer bürgerlichen Kunstausrichtung“ sei (S. 18). Überlegungswert ist auch die Idee, hinter dem Streit zwischen Pauline Pittelkow und der Kartoffelkomödiantin Wanda Grützmaier (*Stine*) konzeptionell eine „Standortbestimmung der Kunst“ zu vermuten; Fontane führe hier „das Theater als bürgerliche Bildungsanstalt und öffentliche Stätte der Bewährung menschlicher Tiefen, wie ein Schiller es verstand, ad absurdum. Der Schauspieler ist für Fontane notwendig unfrei. [...] Wanda erscheint im Vergleich zu der pflichtbewußten Witwe Pittelkow als gesellschaftlich freier, ist aber in Wirklichkeit derart vergesellschaftet, daß sie in ihrem marionettenhaften Spiel die ganze Elisabethanische Ideologie der Zeit mitreflektiert.“ (S. 68) Gleich Wanda wie auch Euphemia La Grange lebe auch die burschikose Konzertsängerin Marietta Trippelli (*Effi Briest*) – nebenbei vermeint S. G. in dieser Figur eine personifizierte Persiflage der preußischen Idee zu erkennen (vgl. S. 82) – „zwischen zwei Welten und unterordnet (!) die ‚Kunst‘ ihrem kleinen ‚Glück‘ oder ihrem ‚Ruf‘, wodurch sie sich über die ‚Tagesordnungen‘ erhaben wissen möchte“ (S. 82). So aufschlußreich derlei Einsichten für das Verständnis von Fontanes Romankonzepten im einzelnen sein mögen, so sehr entlarven die Formulierungen auch die methodische Inkonsistenz der Argumentation, denn mit dem Rekurs auf das zeitgenössische Theater, das „Bürgerliche“, die „Mißstände eines politisch mißbrauchten Theaters“, denen die historischen wie fiktiven SchauspielerInnen ausgesetzt gewesen seien, auf die „Eingebundenheit“ der Künstlergestalten „in die gesellschaftliche Erfolgsdialektik“ (S. 94) bemüht S. G. Kategorien, welchen er tunlichst aus dem Weg zu gehen versprach: jene des Soziologischen und Sozialgeschichtlichen. Überhaupt offenbart sich an diesem Widerspruch das Dilemma des gewählten

Ansatzes, in den dargestellten fiktiven Welten Lebensbilder zu sehen, zugleich jedoch den Begriff des Lebensbildes vermittelt einer m. E. allzu verkürzenden Darstellung von Fontanes Kunstauffassung (Kap. 2.5) so weit zurechtzustutzen, daß davon nur mehr die poetische „Nachbildung eines ontisch fundierten Natur- und Lebensgefühls“ übrigbleibt (S. 95). Auf dieser philo-psycho-physio-mythologisierenden Argumentationsschiene fährt S. G. seine interpretatorische Ernte ein (und zuschanden, möchte man beinahe hinzufügen). Manche Hauptfiguren Fontanes – namentlich Franziska Franz, Cécile, Waldemar von Haldern, Effi Briest und Hugo Großmann – verkörperten „das Rätselhaft-Unberechenbare der Fontaneschen Kunst. [...] All diese Gestalten sind Sühneopfer eines scheinbar heidnischen, doch in seinem Kern christlich fundierten Mysterienspiels bzw. Naturkultus“ (S. 95 f.). Die Künstlerfiguren bewirkten „bei diesen psychologisch labilen, nahezu nachtandlerischen Gestalten eine Art Katalyse, auf die sie psychosomatisch reagieren und die sie zum Ausbruch aus ihrer inneren Vereinzelnung anregen. Sie dienen als Krankheitsträger zur Herbeiführung und Sichtbarmachung einer Katharse.“ (S. 95) Die fiktiven Biographien der „Opferlämmer“ Franziska, Cécile, Waldemar und Effi, „die die Liebesweihe vom Priester-Künstler Fontane empfangen haben“, seien konzeptionell Ausdruck und Folge von „den diastolisch-systolischen (!) Pulsschlägen der Fontaneschen Romane“ (S. 96). Den Grund für dies alles verlegt S. G. in die Psyche des Autors Fontane, der von „einem phantastischen Drang nach Entgrenzung durchseelt“ gewesen sei (S. 97). Eben deshalb verhüllten seine Romane auch „eine monomanische Reflexion über einen geschichtlichen ‚Bruch‘ und, damit zusammenhängend, über einen zutiefst empfundenen ontisch-ontologischen ‚Riß‘, den er in Zeiten zunehmender Vergesellschaftung und Tabuisierung als ‚freier‘ Schriftsteller in ein ‚Versteck-Sprachspiel‘ einkleiden mußte [...] Es ist ein geheimnisvolles Tod-Leben-Schauspiel, also ein Mysterien- und Glasperlenspiel, dem ein rauschhaftes Verschmelzungserlebnis zugrunde liegt, in dessen ruhiger Mitte das ‚Ich‘ vermittelt der Wunderkraft des Geistes auf eine Einswerdung mit dem ‚Du‘ zustrebt. [...] Der Demiurg Fontane schmilzt – sieht man schärfer zu – verschiedene einander widersprechende Perspektiven, darunter eine ‚heidnische‘ (= die Opfertypen), *pourrihaft* (!)³ zusammen, die er dann dialektisch immer zugunsten eines über alle Konfessionen und Landesgrenzen hinausgehenden Polyperspektivismus *ausspielen* läßt, dessen Lichtstrahlen auf eine ‚echt‘ christlich fundierte Tat handlung zurückverweisen.“ (S. 98)

Der Verfasser scheint die Ratlosigkeit seiner LeserInnen angesichts solcher Schlußfolgerungen vorausgesehen zu haben, denn für jene, die dies alles weder mit den Kritiken und Romanen Fontanes noch mit den vorangegangenen Interpretationen in Einklang bringen können oder wollen, hält S. G. ein klassisches Immunisierungsargument bereit (und zieht Fontane nebenbei der Sprachnot): „Sieht man diese tief seelische Dimension ein, die Fontane nicht ausspricht, weil sie ihm selbst unsagbar war“ – hier konnte ja der Verfasser abhelfen –, „dann wird man allerdings Fontane Gerechtigkeit widerfahren lassen.“ (S. 100) Und ist man dann immer noch nicht überzeugt und pocht

etwa auf literarische Periodisierung und ideologi(ekriti)sche Rubrizierung des Werks, ist S. G. mit dem Vorwurf des Wahnsinns zur Hand (vgl. 100). Ist Herr Guardas Studie Wissenschaft, bekenne ich mich gerne zum Wahn.

Anmerkungen

- 1 Lieselotte Voss: Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München: Fink 1985; Bettina Plett: Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes. Köln, Wien: Böhlau 1986. (= Kölner germanistische Studien. 23.); Beatrix Müller-Kampel: Theater-Leben. Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Fontanes. Frankfurt a. M.: athenäum 1989. (= athenäums monographien. Literaturwissenschaft. 93.).
- 2 Vgl. dagegen das Kapitel „Die Schauspieler in der Erzählprosa Fontanes“ in Müller-Kampel, ebda., S. 107–129.
- 3 Wie die Beispiele zeigen, hat der Verlag sich offenbar eine sorgfältige Lektorierung der Studie erspart – bei einem dermaßen teuren Buch eine Zumutung. Mit einem solchen Preis-Leistungs-Verhältnis – der Band umfaßt 123 Seiten und kostet sFr. 64,- – schaufelt das wissenschaftliche Verlagswesen an seinem eigenen Grab.

Märkische Ansichten. Photographien 1865–1940. Herausgegeben von Janos Frecot und Wolfgang Gottschalk. Mit einem einleitenden Text von Günter de Bruyn. – Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1990. 120 S.

(Rez.: Joachim Kleine, Zeuthen)

Ohne Zweifel zählt dieses herbschöne Buch zu den bemerkenswerten Text-Bild-Bänden aus jüngster Zeit, die den von Jahr zu Jahr zahlreicheren Besuchern der Mark Brandenburg – und natürlich den Märkern selbst – auf sehr anrührende Weise helfen, diese historische Landschaft, wie sie einst war, für sich wiederzuentdecken.

„Noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts“, erinnert uns Günter de Bruyn in seinem feinsinnigen, nachdenklichen Vorwort, „hatte die märkische Landschaft als uninteressant, öde und häßlich gegolten. . . . Daß die Sandwüsten auch den Geist eintrocknen ließen, meinte Gottfried Keller noch um die Jahrhundertwende, doch wenig später, als die ‚Wanderungen‘, die auch Lektionen im Erkennen märkischer Schönheiten waren, zu erscheinen begannen, war es mit diesen Vorurteilen vorbei.“ Auf Theodor Fontane und dessen Bedeutung für die Entdeckung der Mark auch durch die ab-bildende Kunst kommt de Bruyn mehrmals zurück: „Daß ein Schriftsteller und nicht einer der preußischen Hi-

storiker die Sicht auf die Geschichte der Mark weitgehend bestimmte, hängt nicht nur mit Fontanes verständlicherer und unterhaltamerer Schreibart zusammen, sondern auch mit seiner Ortskenntnis und Detailliebe, die ihn veranlassen, immer konkret zu sein. Ihm formt sich die Geschichte meist zur Orts- und Personenbeschreibung. Er gibt nicht nur theoretisches Wissen, sondern anschauliche Bilder. Ihm gelingt es zu zeigen, daß auch die ärmsten Teile der Mark Interessantes zu bieten haben, wenn man es nicht nur zu finden, sondern auch in seiner Bedeutung zu erkennen vermag. „Auf Reisen“, so lautet eine seiner übertrieben formulierten Maximen, „sieht man nur, was man weiß.“

Die beiden Herausgeber, in Sachen Photographie und historischer Bilddokumentation bestens bewandert, wollten mit dem Buch die reichen Bestände des Märkischen Museums sowie der Berliner Galerie an historischen Photos und die vorzüglichen Reproduktions- und Publikationsmöglichkeiten bei Nicolai nutzen, um eine Auswahl photographischer Aufnahmen märkischer Orte von einst einem weitgefächerten Publikumsinteresse zugänglich zu machen. Ihr Bestreben war es dabei, „... der Essenz dessen nachzuspüren, was sich in dem Wort ‚Ansichten‘ verbirgt...“, und zwar in dessen doppeltem Sinne, das Sichtbare eines Gegenstandes, doch zugleich die Meinung des anschauenden und aufnehmenden Menschen zu diesem Gegenstand zum Ausdruck zu bringen. In diesem Falle hieß das, Örtlichkeiten der Mark Brandenburg, wie sie zu einem bestimmten, längst vergangenen Zeitpunkt aus gesehen hatten, dokumentarisch getreu wiederzugeben, doch dem Betrachter von heute auch deutlich werden zu lassen, wie der Photograph diese Örtlichkeiten seinerzeit angesehen, was er an ihnen für wichtig, welche Art sie abzubilden er für richtig gehalten hatte. Ein hoher Anspruch! Die Herausgeber sind ihm, so empfindet es der Rezensent, weitgehend gerecht geworden.

Der Bilderfundus, aus dem Frecot und Gottschalk schöpfen konnten, war im Verlaufe eines Dreivierteljahrhunderts entstanden. In dieser Zeitspanne zwischen 1865 und 1940 – man kann es beim Vergleich der Abbildungen feststellen – veränderte sich nicht nur das märkische Land unter dem Einfluß von Industrie und expandierendem Städtebau gravierend, auch die Technik der Photographie und die Kunst, sich ihrer zu bedienen, vervollkommneten sich beträchtlich. Daß dennoch ein Album von erstaunlicher Ebenmäßigkeit der Bildqualität zustandekam: die ältesten Photowiedergaben kaum weniger ausdrucksstark und scharf konturiert als die jüngsten, das ist wohl vor allem dem geübten Blick und der Strenge der Herausgeber zu danken, mit der sie unter den Originalen die Besten auswählten. Dies sei ebenso hervorgehoben wie das Bemühen Frecots und Gottschalks, die Bildauffassungen der Photographen jener Zeit zur Geltung zu bringen, eine Auffassung, „... die sich dem Gegenstand mit Bedacht widmet und ihm seine Würde beläßt.“ Dazu Günter de Bruyn: „Fontanes Beschreibungen des Stechlin-, des Scharmützel- oder des Huwenow-Sees, Leistikows Grunewald-Bilder und die Landschaftsaufnahmen von Schwartz und Missmann haben nicht nur die gleichen Motive, sie betrachten sie auch aus ähnlicher Sicht. Es ist die Natursicht des Großstädtlers, der, auf der Flucht vor Menschengewühl und Hektik, in der Landschaft weni-

ger das Liebliche oder Erhabene sucht als vielmehr die Stille, die seine ständige Angespanntheit beruhigt und ihn die Sorgen seines naturfernen Lebens vergessen läßt. Weltabgeschiedenheit, Einsamkeit, Urwüchsigkeit sind die gesuchten Werte, die sich auch in einer armseligen Bauernkate verkörpern können; und da man von der Unaufhaltsamkeit des technischen Fortschritts weiß, sieht man sie als vergängliche Werte, von leichter Trauer umweht."

Was finden wir in dem Buch? Bilder märkischer Kleinstädte und Dörfer, Straßenszenen, noch ganz von Fußgängern, Pferd und Wagen belebt, kein Auto ist zu sehen. Ansehnliche Bauten blicken uns an, manche bis in unsere Tage erhalten, aber auch vergangene Kostbarkeiten märkischer Architektur, ganze Häuserfronten, die unter dem Bomben- und Granatenhagel des letzten Krieges in Schutt und Asche sanken oder irgendwann abgerissen wurden, weil sie, baufällig, nicht mehr zu retten schienen oder neuen Zweckbauten weichen mußten. Wir erblicken märkische Seen, Wälder und Auen, wie man ihnen in stillen Winkeln noch heute begegnen kann. Wir schauen auf Schlösser und Gutshöfe, auf alte Rat- und Schulhäuser, Kirchen und Klosterruinen. Dies und anderes Lebensnotwendige früherer Zeiten, von märkischen Handwerkern erbaut, von märkischen Bürgern, Bauern, Fischern und Fuhrleuten genutzt, vermittelt uns dieses Buch. Doch was besagen solche dürren Hinweise, Lassen wir besser noch einmal Günter de Bruyn zu Worte kommen: „Das ‚Tauwetter‘ Max Missmanns kann die dem Titel entsprechende Gefühlslage gut wiedergeben, auch wenn man die Landstraße, die das Bild darstellt, nicht kennt. Weiß man aber, daß es sich dabei um die Straße von Baumschulenweg nach Treptow handelt, hat genaue Kenntnis vom heutigen Zustand der Gegend zwischen Berlin-Baumschulenweg und Berlin-Treptow und kann trotzdem beim besten Willen nichts wiedererkennen, wird der Gefühlseindruck um eine Erkenntnis, nämlich die der Veränderbarkeit, vermehrt. Besonderen Reiz aber haben die alten Photographien, die Überreste einer Vergangenheit zeigen, die auch schon damals vergangen war. Mit den Augen der Alten blicken wir auf das Uralte, sehen das Vorgestern, wie es gestern gewesen ist.“ Dies ver- rät etwas vom Geist des Buches.

Vollständigkeit wurde von den Herausgebern nicht erstrebt, weder geschichtliche, noch topographische, und man vermißt sie nicht. Ein Ortsverzeichnis am Schluß freilich hätte dem Leser das Suchen und Finden erleichtern können. Den Lesern der Fontane-Blätter seien die *Märkischen Ansichten* trotz ihres stolzen, nicht eben volkstümlichen Preises von 68 Mark freundlich empfohlen. Sie werden gewiß lange ihre Freude daran haben.

Albrecht von Hardenberg: Wanderführer Mark Brandenburg. 40 Wanderungen auf den Spuren Theodor Fontanes. – Stuttgart: Deutscher Wanderverlag Dr. Mair & Schnabel & Co. 3. Auflage 1990. 130 S.

Axel Kahrs: Dichter. Reisen. Literarische Streifzüge durch Altmark, Prignitz und südwestliches Mecklenburg. – Lüchow: Alte Jeetzel-Buchhandlung und Verlag GmbH 1990. 197 S.

(Rez.: Heinz Kühn, Potsdam)

In der umfangreichen Reihe der Kompaß Wanderführer ist nun auch ein handlicher Band über die Mark Brandenburg erschienen, versehen mit dem Untertitel *40 Wanderungen auf den Spuren Theodor Fontanes*. Das macht jeden Freund der Mark Brandenburg und Theodor Fontanes neugierig, was empfohlen wird, vom „Land der stillen Reize“ (S. 11) zu erwandern oder gar neu zu entdecken.

Es geht im Wanderführer nicht – wie bei J. Wolf in seinem Band *Literatur Reisen Wege Orte Texte. Mit Fontane durch die Mark Brandenburg und den Harz*¹ – um ein wechselseitiges Erschließen von Fontanes Werk und der märkischen Landschaft, sondern dem Autor ist daran gelegen, mit entsprechender Ausrüstung, also mit „Wanderschuh und Ränzel“, die Natur der Mark mit „all ihren Schönheiten“ (S. 14) zu er wandern oder mit dem Rad zu er fahren. Entsprechend ist der Wanderführer aufgebaut: Im knappen Vorwort wird das Anliegen erklärt; eine Übersichtskarte gibt die 40 Ausgangspunkte für die Wanderungen an; es folgen die 40 Wandervorschläge jeweils mit Skizze, Weg-, Zeit- und Anreiseangaben, abgeschlossen durch Hinweise zu Vermittlungsstellen für Übernachtungsmöglichkeiten (Jugendherbergen).

Der Verfasser, offensichtlich ein erfahrener Wandersmann, wußte, worauf es unterwegs ankommt, so daß man sicher nach seinen Vorschlägen auf Fontanes Spuren wandern kann. Stets handelt es sich um Rundwege; und die überholten Angaben zu früheren Grenzübergängen kann man als Orientierung für eine günstige Anreisemöglichkeit von Berlin aus nutzen.

Natürlich mußte eine Auswahl für die Wanderziele getroffen werden. Sie folgt geographisch dem Gebiet östlich der Linie Rheinsberg–Berlin–Lübbenau und reicht bis zur Oder. Es fehlen also große Teile des Oderlandes und das gesamte Havelland (die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg). Diese einschränkende Feststellung ist nicht dem Autor anzulasten, sondern soll dem Leser zugutekommen, wenn er seine Wanderrouten auswählen will.

Es stehen weniger die Städte, sondern mehr die Seen, die Wälder und die Heide als Wanderempfehlung in acht geographischen Zentren im Mittelpunkt, so z. B. die Landschaft um Rheinsberg (5 Wandervorschläge), die Märkische Schweiz (6) oder der Spreewald (7).

Die einzelnen Wanderungen sind übersichtlich dargestellt. So wird über die dreistündige Wanderung längs des Stechlinsees (9 km) auf knapp drei Seiten

informiert (mit Skizze, S. 28). Begonnen wird mit einer kurzen Beschreibung der geographischen Beschaffenheit des Sees, gefolgt vom Hinweis auf Theodor Fontanes Roman und auf eine alte Sage; dann schließt sich die Wegbeschreibung mit Zeitangaben, Hinweisen auf lohnende Ausblicke, Rastmöglichkeiten und Naturschönheiten an. Wo es sich anbietet, wird die Geschichte von Baudenkmalern knapp berichtet, so zu Rheinsberg mit seinem Schloßpark oder zum Kloster Chorin (S. 54) und dem Schloß Neuhardenberg (S. 19 – früher Marxwalde)².

Wer Theodor Fontane und seine *Wanderungen* kennt und die Mark erwandern will, der findet sich mit der handlichen Ausgabe gut im Lande zurecht.

Auf den ersten Blick hat Axel Kahrs' Buch *Dichter Reisen* kaum etwas mit Theodor Fontane zu tun, zumal der Autor im Kapitel „Mecklenburg“ bescheiden zur Seite tritt, wenn er über die „Gegend von Rühstedt, Wilsnack und Quitzöbel“ berichtet und feststellt: „Hier beginnt das Reich Theodor Fontanes, dem nicht ins Handwerk gepfuscht werden soll, hier liest man die *Wanderungen durch die Mark* ...“ (S. 31). Dennoch gibt es Gründe, das Buch in den „Fontane-Blättern“ zu empfehlen.

Ausgehend von den „Verschüttungen und Verstellungen unseres Katastrophenjahrhunderts mit Zensur, Unterdrückung, Krieg und Teilung“ (S. 7), nennt der Autor die Doppelfunktion seines Buches:

– Er will über die Literatur rechts und links der unteren Elbe informieren und „einladen, vor Ort weiterzuwandern, zu forschen, fragen, schauen und lesen“ (S. 7).

Unter diesem Aspekt wird in mehreren Kapiteln auf Werke Theodor Fontanes Bezug genommen und aus ihnen zitiert, so bei Tangermünde und Arendsee aus *Grete Minde* oder aus den *Wanderungen*.

– Er will Aufklärung geben über Auswirkungen der Kulturpolitik der ehemaligen DDR, in deren Folge Grenzanlagen und deren Auswirkungen totgeschwiegen wurden und Autoren wie G. Benn, B. Minetti, E. Jünger, J. Bartus, G. Vesper, H. Urban oder P. Huchel u. v. a. von der „literaturgeographischen Landkarte“ getilgt waren.

Mit dieser Doppelfunktion gewinnt das Buch samt seinem reichhaltigen, aktuellen Fctomaterial einen hohen Informationswert; es bietet neben den landschaftlichen Reportagen und historischen Studien eine Vielfalt literarischer Kostproben, die den Reichtum literarischer Bezüge dieses Landstrichs bezeugen, der einst Grenzland war, dann zwangsweise Grenzgebiet wurde und heute wieder mitten in Deutschland liegt.

Axel Kahrs versteht es, die Landschaft längs der Elbe von Boizenburg bis Tangermünde, also die Altmark und die Prignitz sowie die südwestlichen Teile Mecklenburgs, in ein Verhältnis zu von dort herstammenden oder wirkenden Persönlichkeiten zu setzen, das an die starke Bindung Theodor Fontanes an seine märkische Heimat, deren Geschichte und Menschen erinnert. Es ist schon erstaunlich, welchen Beziehungsreichtum der Autor für die Altmark,

deren bedeutende historische Zeiten im 15./16. Jahrhundert lagen, zu den Großen der Vergangenheit und Gegenwart in Politik und Kunst aufzudecken versteht³. Das spiegelt sich in jedem Kapitel neben den knappen geographischen Informationen zu den Orten und Landschaften in den außerordentlich vielfältigen Literaturangaben wider.

So gelingt es Axel Kahrs, für seine elbische Heimat auf Politiker und Künstler, vor allem auf Schriftsteller und ihre Werke, neugierig zu machen. Das Spektrum reicht von J. J. Winckelmann und F. L. Jahn über F. Reuter (Dölmitz!) und Th. Fontane bis zur Familie Mann und K. Tucholsky sowie zu J. Borchert, W. Heiduczek und Ch. Wolf.

Anmerkungen

- 1 Erschienen in Stuttgart beim Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung 1990; vgl. Rezension in: Fontane-Blätter Nr. 51, S. 201–203.
- 2 Da die 3. Auflage offensichtlich ein unveränderter Nachdruck der 1. Auflage ist, sind mehrere Angaben überholt. So kann das Schloß Rheinsberg (15 Räume) besichtigt werden, und Marxwalde heißt wieder Neuhardenberg und hat ein vollständig restauriertes Schloß.
- 3 Vgl. das umfangreiche Orts- und Namenregister S. 192 ff.

Fontanes Spur schnell verloren

Friedrich Christian Delius: Die Birnen von Ribbeck. – Reinbek: Rowohlt Verlag 1991. 79 S.

(Rez.: Peter Görlich, Potsdam)

Der erwartungsfroh eingestimmte, durch den Titel des Buches auf die Fährte einer vermeintlich beschaulichen Wanderung ins Havelland angeregte Fontanefreund wird schnell auf den Boden des Alltags zurückgeholt. Mitunter wird er verärgert reagieren und den ehemals Westberliner Schriftsteller Friedrich Christian Delius schelten, ihn vorsätzlich auf eine falsche Spur gelockt zu haben. Bei aller notwendigen Kritik, dieser Vorwurf greift jedoch ins Leere!

Der Text liegt fernab jener so Fontaneschen Ironie, kein hintergründiger Humor durchzieht die Zeilen. Das Gedicht vom alten Ribbeck ist ausschließlich Anlaß, einen spezifisch geprägten Raum, der sich sehr unzureichend und doch zutreffend als Provinz umschreiben läßt, zu konstruieren, in dem der Leser mit der unmittelbaren, so brandaktuellen Gegenwart konfrontiert wird. Delius wählt nun eine Form des Erzählens, die bei weitem nicht neu, für die

meisten Leser jedoch immer wieder ungewöhnlich ist: es wird keine Geschichte erzählt, es gibt eigentlich keine Handlung, von dieser Seite passiert nichts, was fesseln könnte. Vielmehr formuliert sich vor den Augen des Lesers ein ununterbrochener monologischer Redefluß eines alten Ribbecker Bauern. Der ganze 80seitige Text besteht aus einem einzigen Satz, dessen Rhythmus durch Kommata begrenzte Absätze bestimmen.

Anlaß dieses monologischen Redeschwails ist eine im März 1990 stattfindende Feier auf dem Dorfplatz mit Westberliner Besuchern, die großzügig Bier und Birnengeist, Bratwurst und Kartoffelchips und sogar einen neuen Birnbaum spendieren.

Zwei Welten treffen aufeinander, zwei Arten zu denken und zu fühlen, zu leben und zu sprechen: die scheinbar idyllische Provinz, die sich sukzessive im Monolog als geschichtliche Antiidylle entlarvt, und der Klischee-Westen. Im gleichen Zug gelingt und mißlingt etwas dem Autor. Hervorragend sein durch genaue Recherche ermöglichtes Einfühlungsvermögen in Denken und Lebensweise der Ribbecker, zu sehr Karikatur die einfallenden Westberliner, zu viel Schwarz-Weiß, zu wenig Schattierungen. Will der Autor, was ganz offensichtlich wird, soziale Wirklichkeit deutlich konturieren, so kann er allemal mit diesem Vorwurf leben; der Leser, gerade der heute sozial und konkret von den Folgen der Einheit Deutschlands Betroffene, ebenfalls.

Tiefer greift unser Zweifel, betrachten wir die formale Bewältigung des Gegenstandes, der Erzählung. Bei stetigem Voranschreiten des Monologs, der sich mit zunehmendem Alkoholgenuß des Erzählers radikalisiert in seiner Offenheit, häufen sich die Wiederholungen, reicht die Atemluft bei weitem nicht bis zum Ende der Erzählung. Und, noch wichtiger, Delius versucht, ohne ironische Brechung mit einem erzählerischen Grundmuster der Moderne (H. Broch, S. Beckett, A. Schnitzler, Th. Bernhard) auf „realistische“ Weise nicht die psychischen, sondern die sozialen Deformationen transparent zu machen. Es entsteht eine Unentschiedenheit in der formalen Bewältigung des Stoffes, die sich in letzter Instanz auf die Glaubwürdigkeit des Erzählten negativ auswirkt. Bei aller Vorliebe für die Aktualität dieses Textes, Delius hätte sich mehr Zeit nehmen müssen!

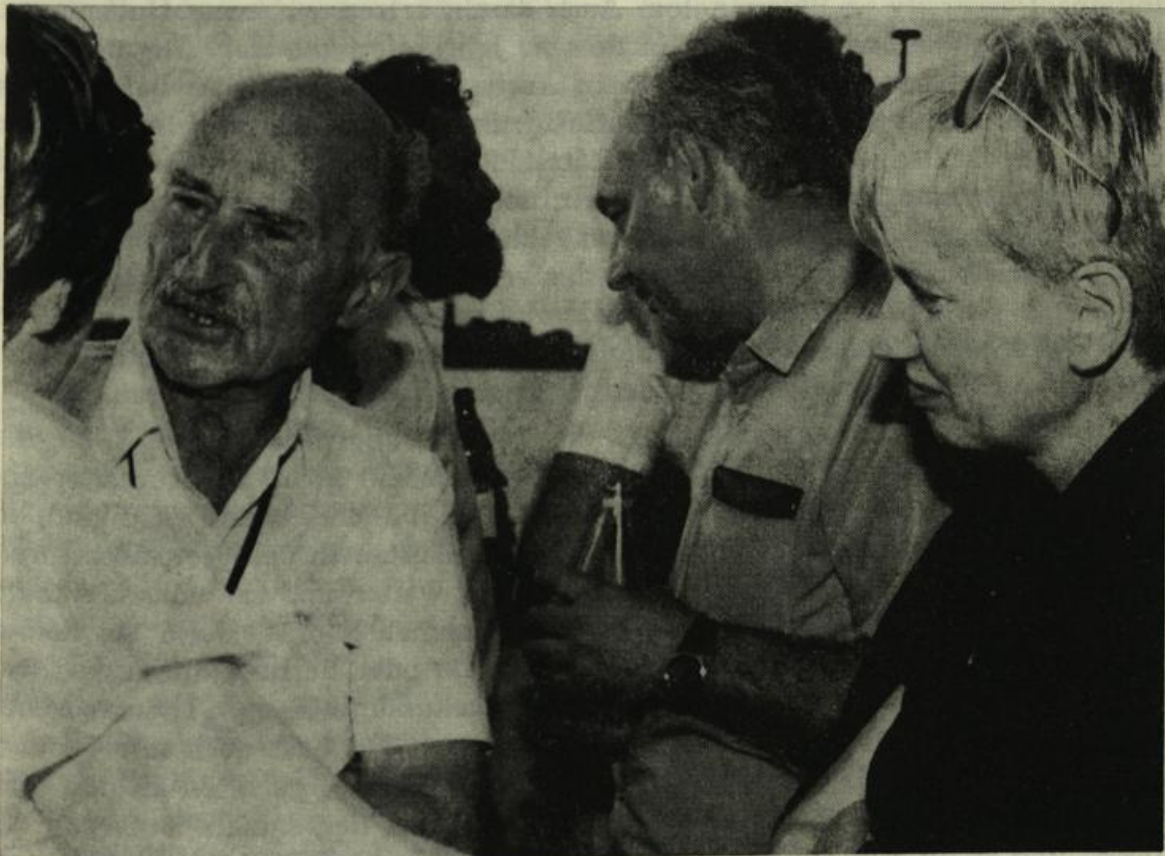
INFORMATIONEN

Professor Henry H. H. Remak zum 75. Geburtstag

Lieber Henry,

es freut mich, daß ich die Schar der Gratulanten in dieser Zeitschrift anführen darf. Die besten Wünsche meiner Redaktionskollegen sind zu übermitteln – in herzlicher Verbundenheit – und ich bin sicher, daß sich auch alle Kollegen der 86er Tagung in Potsdam anschließen werden: aus England und den Niederlanden, aus Rußland und Polen, aus dem fernen Australien und dem nahen Österreich, aus Bochum und Weimar, aus Köln und Berlin und aus vielen anderen Städten in Deutschland, Irland, Italien und Frankreich.

Über Jahrzehnte bist Du dem Archiv verbunden, und nicht minder aufmerksam verfolgst Du die Aktivität der Gesellschaft, die nun seit 1991 zur Verbreitung des Werkes von Theodor Fontane angetreten ist. Wir grüßen Dich, und wir bitten Dich, uns verbunden zu bleiben, Deine Schüler zu uns zu schicken und weiter an der Auffindung, Sammlung und Erschließung „verschollener“ Manuskripte mitzuhelfen.



Henry H. H. Remak (links) auf der Potsdamer Fontane-Konferenz 1986

Welche Forschungsbeiträge Dir in reicher Zahl zu danken sind, hat noch Joachim Schobefz zu Deinem 70. Geburtstag im Heft 41 (1986/1) aufgelistet. Die kurze Vita, die sich dort findet (S. 336), wäre durch eine Menge zeitgeschichtlicher Zusammenhänge anzureichern. Wie schnell und grundlegend hat sich die Welt verändert. Als wir 1988 zusammen über den Friedhof in Weißensee gingen (die sogenannte Kristallnacht jährte sich zum 50. Male), traten neue Züge im Verhältnis zu der von Dir erlebten und erlittenen Geschichte hervor.

Im Jahre 1937 gabst Du Deine Fontane-Bibliographie „unter besonderer Berücksichtigung von Privatdrucken“ schon in Amerika heraus – aber ein Berliner scheint Du mir in vielem geblieben zu sein. Unvergessen ist die sprühende Aktivität, mit der Du unsere Tagung des Jahres 1986 bereichert hast. Trotz widriger Umstände hast Du uns ermuntert, den Druck der „Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek Nr. 6: Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit, Berlin 1987“ geduldig voranzutreiben, hast Du Wege ebnen helfen und mit humorvoller Souveränität die Debatte im heißen Juni des Jahres 1986 geleitet. Ohne dies hier im einzelnen ausbreiten zu können, scheint mir, daß die Anregungen der großen Bret-Harte-Studie (als Sonderheft 6 der Fontane-Blätter 1980 gedruckt) bis heute nicht recht aufgearbeitet sind. Hier fehlt mehr und engere interdisziplinäre Zusammenarbeit, für die die Tore jetzt weit aufgestoßen sind.

Du bist nun 75 Jahre, und Du leitest das Institute for Advanced Studies der Indiana University in Bloomington. Auch darein setzen wir neue Hoffnungen. Kaum zu glauben, wo Du allein in diesem Jahr referierst, den Austausch ankurbelst, Menschen zusammenführst: in Australien und Japan, in Bangkok, in Marbach, in Bonn und Berlin und natürlich in Potsdam, das nun im größeren vereinigten Deutschland liegt. Universitätsstädte in Italien und Ungarn, England und Indien zählen Dich zu Ihren Gästen, und Du willst bitte verzeihen, wenn in dieser Darstellung die Gesellschaften fehlen, deren korrespondierendes Mitglied Du bist. Kaum ein Weltkongreß der vergleichenden Literaturwissenschaft (wie auch der des Jahres 1991 in Tokyo) findet ohne Dich statt – und ich darf hervorheben, daß Du ein Botschafter der Zusammenarbeit in Zeiten warst, als andere Kollegen zwischen Ost und West eine Trennungslinie zogen.

Es ist auch Dein Verdienst, wenn uns die Veränderungen des Jahres 1989, die mit „Wende“ nur unvollständig umschrieben werden, nicht unvorbereitet angetroffen haben. Mit anderen Kollegen in England und Westdeutschland, in Frankreich, Australien und Amerika hast Du für Austausch und grenzüberschreitende Forschung gestritten. Heute bauen wir dort weiter, und ich wünsche kaum etwas sehnlicher, als daß Du selbst noch teilnehmen kannst, wenn ein betont komparatistischer Fontane-Kongreß nach Potsdam oder Berlin einberufen wird. Schon jetzt sind wir neugierig, wie sich der angekündigte Essay „Thomas Mann und Theodor Fontane“ liest, der fertiggestellt ist. Du hast noch mit Thomas Mann korrespondiert, der 1955 starb. In einem Vortrag, gehalten an der Universität in Chicago, äußerte dieser einen Gedanken, der damals Aufsehen erregte, weil er die Kontinuität über alles stellte: „Meine Zeit – sie war wechselvoll, aber mein Leben in ihr ist eine Einheit.“ Das zielte auf den „Zauberberg“,

den „Joseph“, den „Doktor Faustus“. Und was uns, den damals jüngeren Germanisten im leidgeprüften Nachkriegseuropa viel eher als Wandel und Bruchstücke einer großen Konfession erschien, das bewährt und bewahrt nun doch deutsche Schicksale in einer Einheit seit den beiden Weltkriegen, die unerwartet und wohl auch unvorausehbar waren. Du warst und bist ihr Zeitgenosse und ein Mitstreiter in Sachen Literatur und Kunst, die dem Fontane-Archiv und der weltweiten Fontane-Renaissance wohl bekommen sind.

Wir grüßen und wir ehren Dich mit den besten Wünschen!

Otfried Keiler

Raffaella Sartini, Ancona

Zur Rezeption Fontanes in Italien

Mit der Dissertation von Raffaella Sartini „La Ricezione di Theodor Fontane in Italia“ (Universität Macerata 1989) liegt eine Gesamtübersicht von Übersetzungen Fontanes im Zeitraum von 1935 bis 1987 in italienischer Sprache vor. In einem angeschlossenen Materialband hat die Verfasserin alle in Italien erschienenen Kritiken zu diesen Übersetzungen sowie zur Sekundärliteratur zusammengestellt und Vollständigkeit angestrebt, um ein möglichst umfassendes Bild der Aufnahme Fontanescher Werke in der italienischen Öffentlichkeit zu geben.

Die Übersetzungen beginnen 1935 mit *L'Adultera*, werden fortgesetzt mit *Irrungen*, *Wirrungen*, *Effi Briest*, *Grete Minde*, *Schach von Wuthenow*, *Stine*, *Unwiederbringlich*, dem *Stechlin*, den *Poggenpuhls* und schließlich mit *Frau Jenny Treibel* (1987). An der Spitze stehen fünf verschiedene Übersetzungen von *Effi Briest* mit insgesamt zehn Ausgaben, während *Irrungen*, *Wirrungen* und *Schach von Wuthenow* je zweimal übersetzt wurden und in jeweils vier Ausgaben erschienen sind.

Auf eine Anfrage der Redaktion bringt die Verfasserin zum Ausdruck, daß das Interesse der Übersetzer und Kritiker an Fontanes epischem Werk bis zur Gegenwart andauere und in letzter Zeit sogar eine ansteigende Tendenz zeige, was sich in der besonderen Auseinandersetzung mit *Effi Briest*, *Unwiederbringlich*, *Irrungen*, *Wirrungen* und mit *Schach von Wuthenow* äußert.

Die italienische Kritik beschäftigt sich vor allem mit Fontanes Verhältnis zu Preußen, mit dem tragischen Scheitern seiner weiblichen Romanfiguren, mit der Problematik des Ehebruchs und auch mit den künstlerischen Darstellungsmitteln Fontanes, wobei die Dialogkunst besonders hervorgehoben werde. Fontane habe gegenüber der *Mésalliance*, der Ehe zwischen zwei Menschen aus unterschiedlichen Ständen, eine kritische Einstellung und gestalte häufig ein zum Scheitern verurteiltes Ausbrechen aus der gesellschaftlichen Konvention,

aber sein Ton des Tadels werde durch eine große Toleranz und Güte gemildert. Darin äußern sich auch übergreifende Tendenzen zur deutschen Literaturkritik. „Alle italienischen Kritiker“, so die Verfasserin, „vertreten die Ansicht, daß Fontanes Erzählkunst stilistisch vollendet ist, auch wenn sie sich hinter dem Anschein der Leichtigkeit versteckt.“

Red.

Fontane und die Musik

Fontanes Beziehungen zur Tonkunst widmet sich die Germanistin und Musikwissenschaftlerin Dr. Gertrud George-Driessler in einer Studie, deren Problemstellung in der Forschung zu Persönlichkeit und Werk des Dichters Theodor Fontane ihresgleichen sucht.

Anhand von biographischen Daten, Briefen, poetischen Werken und anderen Schriften Fontanes wird das Vorurteil von dessen Unmusikalität überzeugend widerlegt. Aus dieser neuen Sicht werden anschließend an ausgewählten Beispielen die Rolle der Musik in Fontanes Leben, die Funktion der Musikszenen in seinen epischen Werken und die Bedeutung seiner Lyrik für das zeitgenössische Liedschaffen dargestellt. Im Anhang legt die Autorin eine Sammlung verschiedenster Liedausschnitte sowie ein Verzeichnis aller bisher ermittelten Komponisten und ihrer Vertonungen vor, wie sie bisher noch nicht veröffentlicht wurden.

Das Fontane-Archiv besitzt aus dem Nachlaß Friedrich Fontanes eine Notensammlung mit Vertonungen zahlreicher Fontane-Gedichte, die seither auch von der Musikwissenschaft unbeachtet blieb. Diese Vertonungen werden von der Verfasserin musikgeschichtlich und kompositorisch untersucht, die wichtigsten – im Kontext ihrer Zeit – vorgestellt und interpretiert.

Als Ergebnis umfangreicher Studien entstand im FB Musikwissenschaft der Universität Augsburg eine interdisziplinäre Dissertation, deren Einleitung wir mit freundlicher Genehmigung der Autorin und ihres fachlichen Beraters, Prof. Dr. Franz Krautwurst, unseren Lesern vorstellen. Schon bevor ihr Plan zur Promotion Gestalt annahm, hatte die Autorin unserer Redaktion eine Detailstudie zur Vertonung des Fontane-Gedichtes „Trost“ durch R. Wagner-Régeny vorgelegt, die wir in diese Veröffentlichung einbeziehen.

Red.

Gertrud George-Driessler, Wuppertal

Theodor Fontane und die „tonangebende Kunst“ (Eine späte Wiedergutmachung). Einleitung

Es gibt eine lange Reihe von Abhandlungen, die sich mit dem Verhältnis von Dichtern zur Musik beschäftigen, meist unter dem Titel „N. N. und die Musik“. Diese Reihe erweist sich immer noch als ergänzungsbedürftig. Literaturwissenschaftler und Musikologen haben bisher keinen Einspruch dagegen erhoben, daß bislang der Dichter Theodor Fontane fehlte.

Fontanes Selbstverurteilung, er sei unmusikalisch, wurde geglaubt und in der Forschung als Vorurteil weitergereicht.

Endlich, 81 Jahre nach Fontanes Tod, begann der Literaturwissenschaftler Gustav Lohmann (* 12. 9. 06, Privatgelehrter in Hamburg) an diesem Vorurteil zu zweifeln und die Musikologen zum Umdenken zu bewegen.¹ Ihm gebührt das Verdienst, Fontanes Verhältnis zur Musik als erster neu gesehen und definiert zu haben. Er, Germanist und eigentlich Jean-Paul-Experte, hat die Verfasserin der vorliegenden Arbeit in persönlichen Gesprächen nicht nur ermuntert, sondern geradezu verpflichtet, seine Gedanken zu einer ausführlichen Darstellung auszuarbeiten, sie aus der Sicht des Musikers zu ergänzen und mit einer Untersuchung möglichst vieler Kompositionen zu bereichern. Lohmann hatte aus dem Gedichtband der Hanser Fontane-Ausgabe (HF Abt. I, Bd. 6) entnehmen können, daß es 163 Vertonungen Fontanescher Gedichte gibt, nicht aber, ob und wo sie noch zu finden seien. Durch einen glücklichen Zufall, der mühevollen Recherchen ersparte, wurden sie gefunden: im Fontane-Archiv der Deutschen Staatsbibliothek in Potsdam. Dadurch wurde es möglich, sowohl einen Beitrag zur Fontane-Rezeption als auch zur Liedgeschichte des 19. Jahrhunderts zu leisten. Daß letztere der Ergänzung bedarf, schreibt Walter Dürr in seinem Buch „Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert“ (Wilhelmshaven 1984, S. 323).

Er weist auf die Bedeutung, aber viel zu geringe Beachtung der vielen Kleinmeister des Liedes hin und regt zu einer Liedgeschichtsschreibung an, die endlich auch dem „Durchschnitt“ gerecht wird. Dazu, so stellt er fest, gebe es nur erste Ansätze.

Die Verfasserin hofft, mit der Wirkung der Komponisten, die Fontane vertont haben, einen Beitrag zu dieser Thematik zu leisten. Auch in der Literaturwissenschaft galt es, ein Versäumnis wieder gutzumachen: In der ersten grundlegenden Untersuchung über „Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung“ von Herbert Riedel (Diss. Bonn 1959) werden den Romanciers des poetischen Realismus von 700 Seiten nur 34 gewidmet, dem Dichter Theodor Fontane nur ein halber Satz, den er sich überdies noch mit Jeremias Gotthelf teilen muß. Vergebens sucht man auch Fontane in dem 1979 erschienenen Buch von Helmut Schmidt-Garre „Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik“ (Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven).

Die Verfasserin hofft, durch eine sorgfältige Diagnose der Musik-Szenen in Fontanes Romanen aus der Sicht des Musikers auch hier zu einer späten Wiedergutmachung beigetragen zu haben.

*Trost**

Text: Theodor Fontane

Komposition für Gesang und Klavier:
Rudolf Wagner-Régeny

*Tröste dich, die Stunden eilen,
Und was all dich drücken mag,
Auch das Schlimmste kann nicht weilen,
Und es kommt ein andrer Tag.*

*In dem ew'gen Kommen, Schwinden,
Wie der Schmerz liegt auch das Glück,
Und auch heitre Bilder finden
Ihren Weg zu dir zurück.*

*Harre, hoffe. Nicht vegebens
Zähltest du der Stunden Schlag,
Wechsel ist das Los des Lebens
Und – es kommt ein andrer Tag.*

Das Gedicht *Trost* schrieb Fontane in einer kritischen Lebensphase. Seine Frau hatte kein Verständnis dafür gezeigt, daß er seinen Brotberuf als Sekretär der Preußischen Akademie der Künste aufgab, um als freier Schriftsteller zu leben. Das eheliche Zerwürfnis machte ihm schwer zu schaffen. Aus dem an sich selbst gerichteten „Gelegenheitsgedicht“, das er später beziehungsweise in seinen ersten Roman *Vor dem Sturm* aufnahm, wurde eine Botschaft für viele Bedrückte. Es ist darum bis heute in vielen Gedichtanthologien zu finden.

Im Roman läßt der Dichter das Gedicht von Lewin von Vitzewitz niederschreiben, spontan, in einem Zuge.² Eine geplante Vorlesung des Gedichtes im Literatenverein „Kastalia“ zieht Lewin mit der Begründung zurück, es „bedürfe noch der Feile“.

Das Gedicht blieb indessen in allen Gedichtausgaben unverändert – bis auf die Interpunktion – und mit Recht. Ein *Trost*, ausgefeilt und nach Mörike-Muster subtil durchgeformt, hätte allenfalls ästhetischen Wert, fände aber kaum über die Rampe schöner Worte. Fontanes Gedicht begnügt sich mit dem schlichten und jedermann vertrauten Alltagsvokabular, das getragen wird von den Imperativen „tröste dich“, „harre“, „hoffe“. Aber es sind doch Kunstgriffe spürbar. Der Dichter wählt den vierhebigen Trochäus, den er sonst nicht eben

* Text nach der dreibändigen Gedichtausgabe des Aufbau-Verlages, Berlin und Weimar 1989, Bd. 1, S. 44-45.

häufig anwendet, und gibt den Versen ihre ernste, choralartige Schwere dadurch, daß er die zweite und vierte Zeile in vier vollen Hebungen erklingen läßt. Diese sind nicht gleich stark, sondern lassen sich zusammenziehen auf zwei Haupthebungen: „Trö-ste dich, die Stun-den eilen“. (In der Musik wird eine solche Artikulation „alla breve“ genannt.) Jede Zeile bewirkt auf diese Weise die Assoziation der tickenden Uhr oder des schwingenden Uhrpendels. Deklamiert man es so, dann scheint Musik dazu eigentlich überflüssig, woraus zu erklären wäre, daß es nur drei Vertonungen gibt. Einem Außenseiter gelang die erste Komposition: dem Hals-Nasen-Ohrenarzt August Lucae, in Berlin „Ohren-Lucae“ genannt.³ Er schrieb ein schönes, schlichtes Strophenlied für seine Mutter, das einem komponierenden Laien alle Ehre macht. Der Tonumfang der Singstimme und die Klavierbegleitung sind so einfach, daß es für jedermann zu singen und zu spielen ist und sich sofort einprägt. Es ist ein typisches Beispiel für die Qualität von Umgangsmusik des musikbeflissenen Berliner Bürgertums dieser Zeit

Eine zweite Vertonung gab es von Rudolf Buck, der längere Zeit als Kritiker der Berliner Neuesten Nachrichten in Berlin lebte und möglicherweise den Kritiker Fontane persönlich gekannt hat. Seine drei Vertonungen, „Herr von Ribbeck“, „General Sir John Moores Begräbnis“ und „Trost“ befanden sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, sind immer noch dort katalogisiert, aber mit dem Zusatz „Durch Kriegseinwirkung verloren“. Das ist bedauerlich, denn gerade die Kompositionen eines Mannes, der im gleichen Jahr geboren ist wie Ferruccio Busoni und mit ihm gleichzeitig in Berlin wirkte, wären aufschlußreich in bezug auf die Fontane-Rezeption und auf den Bogen, der sich über Verlorenem spannt bis zu dem Komponisten, der Fontanes „Trost“ in seinem Todesjahr 1969 vertonte: Rudolf Wagner-Régeny.⁴

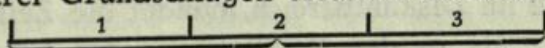
Starkes persönliches Betroffensein ließ den Komponisten wohl in Vorahnung seines Todes drei Fontane-Gedichte zusammenfassen:

*Trost, Die Frage bleibt und Ausgang.*⁵

Sie kreisen um das gleiche Thema, um Angst und Hoffnung, wenn das Leben zur Neige geht, berühren das Nicht-Wissen um die diesseitige Existenz und um das Geheimnis der anderen Seite des Seins.

Trost, obwohl belastet von dem unerbittlichen Ablauf der Zeit, gibt einen Schimmer Hoffnung. Doch hinter dem Schlußkehrreim wird unausgesprochen spürbar, daß nach allem Wechsel auch der letzte Tag kommen wird. Wagner-Régeny setzt das Gedicht an den Anfang seiner Trilogie.

Der erste Treffer der Komposition liegt in der Wahl der Taktart. Der Sechsahtel-Takt (Pastorale- und Barkarole-Bewegung) wird gleichmäßig ausgefüllt mit dem tänzerischen Rhythmus Viertel-Achtel und kann auf diese Weise den schweren Trochäus beschwingen. An dessen Härte und mangelnder Schmiegsamkeit halten die Halbtakt-Duolen in der Singstimme fest. Durch eine Duole wird ein von drei Grundschlägen erfüllter Zeitraum in zwei (due) gleiche Teile aufgeteilt:



Zwei gegen drei, das ist hier nicht nur ein musikalisch-metrischer Effekt, sondern macht auf fast raffinierte Weise die Gedichtaussage deutlich, in der sich

„Trauer und Hoffnung die Waage hielten“ – so formuliert es Fontane in *Vor dem Sturm*. Wir fühlen die heiteren Stunden (Tanzmetrum) und die ernsten, im Metrum des schweren Schreitens oder des Uhrenschrags.

Für eine solche Konzentration auf den Brennpunkt des Gedichtes würde die Komposition schon das Prädikat „gelungen“ verdienen. Aber auch die harmonische und melodische Gestaltung ist der Form wie auch der Aussage des Gedichtes adäquat. Der Komponist wählt sehr sparsam aus unter den Gestaltungsmitteln, die ihm die Musik zur Verfügung stellt (Melodie, Rhythmus, Klänge). Die Singstimme bewegt sich auf engstem Raum, chromatisch geführt, d. h. in den kleinsten Tonabständen⁶, die die Musik verwendet, seit die Griechen die europäische Musik begründeten (chroma = die Farbe). Die Melodie, sofern überhaupt von einer solchen zu sprechen ist, wird abgestützt von einem in großen Sprüngen geführten Klavierbaß, über den ein Kleinsekund-Klang wie eine Knospe zu hängen scheint (Takt 1). Diese wird sich später öffnen (Takt 23).

Die kleine Sekunde beherrscht vom ersten Einleitungstakt an die Harmonik bis zur Schlußzeile „Und es kommt ein anderer Tag“. Der reine Wohlklang (Konsonanz) über dem Wort „Tag“ wird spannungsvoll vorbereitet durch ein Unisono (einstimmige Führung) von Singstimme und Mittelstimmen der Klavierbegleitung. Bedrückendes löst sich, in Worten und Klängen.

Die dritte Strophe – das Lied hat die dreiteilige Form A B A – entspricht, was das Tonmaterial anbetrifft, genau der ersten, dem Kehrreim gemäß. Die Führung der Singstimme bleibt unverändert, nur in der Klavierbegleitung liegen die engen Kleinsekundklänge extrem weit auseinander (Bsp. Takt 23). Um im Bild zu bleiben: Die Knospe hat sich geöffnet und Blätter abgeworfen. Durch die Helle im Diskantbereich mündet die Zeile „Wechsel ist das Los des Lebens“, anders als in der Parallelstelle der ersten Strophe, intensiver und lösungsbedürftiger in den Trost-Kehrreim. Man hört den auskomponierten Gedankenstrich, der in der ersten Strophe fehlt.

Der B-Teil (Strophe 2) bietet bei aller durchgehaltenen Sparsamkeit einen staunenswerten Reichtum, nicht in der Menge der Töne, sondern an Fühlung⁷ für den Text und an Erfindung im Bereiche heiter-harmonischer Grundstimmung, die für einen modernen Komponisten nicht leicht darzustellen ist. Ein Übergangstakt (Takt 12), kaum als Zwischenspiel zu bezeichnen, scheint auf den ersten Blick ein schwingender Sechs-Achtel zu sein (s. Anfang), der die intensiven Duolen (Uhrenschlag) vergessen machen soll. Bei genauerem Hinsehen erweist sich, daß hier die Töne des ersten Taktes („Knospe“ plus Baßton) in der Oberstimme des Klaviersatzes erscheinen, diesmal in horizontaler Lage, wie aus einem Würfelbecher rollend:

Takt 12

The image shows a musical score for Takt 12. It consists of two staves: a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The treble clef staff contains five notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), and a fermata over C5. The bass clef staff contains four notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), and C4 (quarter). There are accidentals: a sharp sign before the first A4 and a flat sign before the first B3. A handwritten note 'fis = ges' is written above the treble clef staff. The title 'Takt 12' is written above the treble clef staff.

In der Mittelstimme nimmt der Komponist das melodische Zweitakt-Muster vorweg, aus dem er sein Material für die zweite Strophe gewinnt. Es sind die Hauptintervalle pentatonischer Kinderlieder, die Ringel-Rangel-Rosen-Töne. Damit wird eine Sequenz⁸ in Gang gebracht, die sich fünfmal aufwärts schwingt. Sie mündet, parallel zur Singstimme, in die Worte "... finden ihren Weg du dir zurück". Der sehr hohe Schlußton über dem letzten Wort wird von unten her aufgefüllt zu einem achtschichtigen strahlenden C-Dur-Akkord, dem Symbol von Licht in der Musik. Im Gegensatz zu der harmonischen Schärfe der A-Teile (1. und 3. Strophe) erreichen fast konsonantische Klänge hier eine heiter-tröstliche Wirkung, vor allem die parallelen Terzen, die man vom improvisierten Singen zweistimmiger Volkslieder kennt.

Man sollte in ein Kunstwerk nicht mehr hineingeheimnissen, als es hergibt. Man sollte ihm sein Geheimnis lassen, das der Schöpfer oft selbst nicht entschlüsseln kann. Aber hört man hier nicht zu den Worten „In dem ew'gen Kommen, Schwinden“ in der Singstimme und in der Terzenzweistimmigkeit des Klaviers einen leisen Anklang an die ersten Takte von Beethovens „An die ferne Geliebte“? Die Widmung der kleinen Fontane-Trilogie an Frau Gertrude Wagner-Régeny läßt einen solchen Hinweis, wenn auch mit angemessenem Zögern, durchaus zu.

Im ersten Takt des Nachspiels wird der wiegende Sechser, aus dem Würfelbecher (s. Bsp. 3), noch einmal sehr leise in Bewegung gesetzt, aber Wechsel

kommt: es kommt ein anderer Tag, es kommt auch der letzte Tag. Nur noch zwei Stimmen werden über Terz und kleine Sekunde (ein letztes Mal Nerv des ganzen Liedes) sanft einander entgegengeführt, um im Einklang „d“ zu enden.



Dies mag die Botschaft des Komponisten mit allen drei Liedern sein: „Süßer Trost“, wie ihn Choräle und Barockarien so reichlich anbieten, ist uns heute sehr fern, wenn der letzte dunkle Punkt in Sicht ist. Nur ein leiser, einsamer Ton erklingt dann noch und verklingt im „Selbstgespräch des Leides und der Nacht“⁹.

Anmerkungen

- 1 Lohmanns Beitrag „Theodor Fontane“ erschien in der Musik-Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG), Supplementband Nr. 16 von 1979, Sp. 326–331, sogar mit Bild und Autograph.
- 2 „Vor dem Sturm“, Kap. 42. Die 3. Strophe wird im 76. Kapitel wiederholt. (Kapitelzählung nach NFA)
- 3 August Lucae (1835–1911), Bruder des Architekten Richard Lucae, der dem „Tunnel über der Spree“ angehörte und mit Fontane befreundet war.
- 4 Rudolf Wagner-Régeny, geb. 1903 in Siebenbürgen, gest. in Berlin (DDR) 1969. Er wurde bekannt durch seine Oper „Die Bürger von Calais“ (1939) und von westdeutschen Komponisten hochgeschätzt: Blacher, Hartmann und Henze arbeiteten mit ihm zusammen an der „Jüdischen Chronik“.
- 5 Die Lieder erschienen zum ersten Mal in der Beilage zum 35. Heft der Zeitschrift „Marginalien“, 1969.
- 6 Den kleinstmöglichen Abstand zwischen zwei Tönen nennt man „kleine Sekunde“, im Musikunterricht leider immer noch mit „Halbton“ bezeichnet.
- 7 Das heute so gern gebrauchte Wort „feeling“, was nicht dasselbe bedeutet wie Gefühl, hat Goethe schon in die deutsche Sprache eingeführt in seinem Gedicht „Selige Sehnsucht“: „... überfällt dich fremde Fühlung“.
- 8 Begriff der musikalischen Satzlehre: die mehrmalige Versetzung einer musikalischen Gestalt (Figur, pattern) auf eine höhere oder tiefere Tonstufe, mit Treppenbewegung vergleichbar.

9 Letzte Zeile des Gedichtes „Im Namen dessen, der die Stunden spendet“
von Gottfried Benn.

Gottfried Benn: Gedichte, Wiesbaden 1960.

Dank

Die Redaktion dankt allen Lesern, die durch Spenden und durch Werbung neuer Abonnenten unter Freunden und Bekannten das weitere Erscheinen unserer Zeitschrift unterstützt haben. Unser Dank gilt auch der Deutschen Staatsbibliothek in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die materielle und finanzielle Förderung des Heftes 52.

Vertriebshinweise

Wir bitten unsere Leser, alle Veränderungen im Dauerbezug (Wohnwechsel oder Nachbestellungen) direkt an das Theodor-Fontane-Archiv in 1561 Potsdam, Postf. 59, zu richten oder an:

Deutsche Staatsbibliothek in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Arbeitsbereich Publikationen, Unter den Linden 8, Postf. 1312, O-1086 Berlin.

Einzelhefte der laufenden Serie bestellen Sie bitte beim Theodor-Fontane-Archiv. Lieferbar sind noch die Hefte 5, 7 und 8, Bd. II; ferner 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, Bd. III sowie alle Hefte der Bände IV bis VI – außer Nr. 31 –, ferner die Sonderhefte 2, 4, 5, und 6.

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

Bearb.: Manfred Horlitz (Handschriften) und Peter Schaefer (Literatur). Neuerwerbungen und -erscheinungen des FAP mit Nachträgen von November 1990 bis Mai 1991

Handschriften

Durch den Austausch kriegsbedingt verlagerter Bibliotheksgüter zwischen der DDR und der BRD konnten wir Ende 1989 verschiedene Autographe Fontanes, die seit 1945 als vermißt galten, wieder in unseren Archivbestand aufnehmen (Vgl. auch H. 50, S. 153-154 u. H. 51, S. 207-209)

- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., London 18. 8. 1856 an seine Frau Emilie. 4 S. – Betr.: Familiäres; Honorarangelegenheiten; Zeitungsaufsatz für die „Wochenblätter“. (HBV 56/85)* – (B 492)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 6. 7. 1867 an seine Frau Emilie. 8 S. – Betr.: Familiäres; Erschießung Kaiser Maximilians; Besuch bei Hertz; Verhältnis zur Familie Scherz. (HBV 67/19) – (B 493)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 9. 7. 1867 an seine Frau Emilie. 4 S. – Betr.: „Rütli“-Sitzung; Besuch bei Wangenheims. (HBV 67/20) – (B 494)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 4. 8. 1867 an seine Frau Emilie. 8 S. – Betr.: Bekanntenkreis; Reiseplan für Besuch von Scharteuke u. Kösen. (HBV 67/25) – (B 495)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Scharteuke 15. 8. 1867 an seine Frau Emilie. 7 S. – Betr.: Beschreibung von Scharteuke; Fahrt nach Wust; Instruktionen für d. Reise nach Kösen. (HBV 67/30) – (B 496)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Thale 18. 5. 1868 an seine Frau Emilie. 4 S. – Betr.: Reiseerlebnisse u. Ankunft in Thale. (HBV 68/14) – (B 497)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Thale 22. 5. 1868 an seine Frau Emilie. 4 S. – Betr.: Ausflug zum Hexentanzplatz u. Treseburg. (HBV 68/17) – (B 498)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Erdmannsdorf 2. 9. 1868 an seine Frau Emilie. 10 S. – Betr.: Ausflug nach Warmbrunn u. Hermsdorf; Visite im Schloß Erdmannsdorf; Wertschätzung von „Heart of Midlothian“ von Scott. (HBV 68/33) – (B 501)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Erdmannsdorf 5. 9. 1868 an seine Frau Emilie. 8 S. – Betr.: Über das Reisen; Arbeit am Kriegsbuch; Plan der Weiterreise (Wang, Schmiedeberg, Königgrätz). (HBV 68/34) – (B 499)

* HBV = Die Briefe Theodor Fontanes. Verzeichnis u. Register. Hrsg. Charlotte Jolles u. Walter Müller-Seidel. München: Carl Hanser Verlag 1988

- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 21. 10. 1868 an seine Frau Emilie.
8 S. – Betr.: Partnerbeziehungen; Bekanntenkreis. (HBV 68/44) –
(B 500)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 25. 4. 1870 an seine Frau Emilie.
8 S. – Betr.: Erinnerung an seinen England-Aufenthalt; Familiäres;
„Rütli“-Sitzung. (HBV 70/18) – (B 502)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 6. 5. 1870 an seine Frau Emilie.
12 S. – Betr.: Familiäres; „Rütli“-Sitzung; Diner bei Hertz. (HBV
70/25) – (B 503)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., [Berlin 16. 5. 1870] an seine Frau Emilie.
4 S. – Betr.: Partnerbeziehungen. Anfang fehlt. (HBV 70/29) – (B 504)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 23. 5. 1870 an seine Frau Emilie.
6 S. – Betr.: Fahrt mit Lepel nach Brieselang; Wohnungsfragen. (HBV
70/32) – (B 505)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Wusterhausen 16. 9. 1873 an seine Frau
Emilie. 4 S. – Betr.: Wusterhausener Gesellschaft. (HBV 73/53) –
(B 506)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Neuruppin 23. 9. 1873 an seine Frau Emilie.
8 S. – Betr.: Neuruppiner Erlebnisse; Lektüre von Mindings „Sixtus V.“
(HBV 73/55) – (B 507)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 26. 8. 1874 an seine Frau Emilie.
8 S. – Betr.: Theateraufführung von „Egmont“; Plan e. Italienreise.
(HBV 74/54) – (B 508)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 2. 6. 1878 an seine Frau Emilie. 4 S. –
Betr.: Bericht über Attentat auf Kaiser Wilhelm I. (HBV 78/21) – (B 509)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 4. 6. 1878 an seine Frau Emilie.
4 S. – Betr.: Besuch der Nationalgalerie; Attentat auf Kaiser Wilhelm I.;
Familiäres. (HBV 78/24) – (B 510)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 5. 6. 1878 an seine Frau Emilie.
4 S. – Betr.: Über die Rolle der Arbeiter in der Gesellschaft. (HBV 78/26)
– (B 511)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 10. 6. 1878 an seine Frau Emilie.
4 S. – Betr.: Fontanes Stellung im Bekanntenkreis. (HBV 78/30) –
(B 512)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 12. 6. 1878 an seine Frau Emilie.
8 S. – Betr.: Fontanes Verhalten im Bekanntenkreis; Verhältnis zu Hertz;
Aufführung der „Ahnfrau“. (HBV 78/33) – (B 513)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 20. 6. 1878 an seine Frau Emilie.
8 S. – Betr.: Feier bei Stockhausens; Reisepläne nach Thale u. Wernig-
rode. (HBV 78/39) – (B 523)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 10. 8. 1878 an seine Frau Emilie.
8 S. – Betr.: Material über Fehrbellin von Quehl. (HBV 78/53) – (B 514)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 13. 8. 1878 an seine Frau Emilie.
4 S. – Betr.: Bekanntenkreis; Wilhelm Gentz u. Frau. (HBV 78/27) –
(B 524)

- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 15. 8. 1878 an seine Frau Emilie. 8 S. Fragm. – Betr.: Charakterisierung der Familie Stockhausen. (HBV 78/58) – (B 525)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 17. 12. 1884 an seinen Sohn Friedrich. 2 S. – Betr.: Familiäres. (HBV 84/150) – (B 515)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 30. 12. 1885 an seinen Sohn Friedrich. 4 S. – Betr.: Familiäres. (HBV 85/161) – (B 516)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Krummhübel 12. 8. 1886 an seinen Sohn Friedrich. 4 S. – Betr.: Berufliche Zukunft Friedrichs. (HBV 86/104) – (517)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Krummhübel 17. 8. 1886 an seinen Sohn Friedrich. 1 S. – Betr.: Familiäres. (HBV 86/106) – (B 519)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 12. 7. 1888 an seinen Sohn Friedrich. 2 S. – Betr.: Verlegerangelegenheiten. (HBV 88/95) – (B 518)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 10. 2. 1890 an seinen Sohn Friedrich. 2 S. – Betr.: Verlegerangelegenheiten. (HBV 90/92) – (B 520)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Kissingen 29. 6. 1890 an seinen Sohn Friedrich. 4 S. – Betr.: Familiäres; Eintrag in d. Goldene Buch d. Stadt Kissingen. (HBV 90/157) – (B 521)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Karlsbad 4. 9. 1898 an seinen Sohn Friedrich. 4 S. – Betr.: Herausgabe u. Rezeption d. „Stechlin“. (HBV 98/144) – (B 522)

Primär-Literatur

- Fontane, Theodor: Austern oder Caviar? [bisher unbek. Tenzone mit Friedrich Eggers] – In: Schleswig-Holstein 10/1990, S. 10. (ZA 1990)
- Fontane, Theodor: Briefentwurf an [Karl Ferdinand] Wiesike, 1877. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 1/1991, S. 8. (ZA 1991)
- Fontane, Theodor: Brieven. Vertaald door Tinke Davids, gekozen en van een naawoord en noten voorzien door Hans Ester. – Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers 1991. 428 S. (Privé-domein; 172) [niederländ. Briefausw.] (91/22)
- Fontane, Theodor: Frau Jenny Treibel oder „Wo sich Herz zum Herzen find't“. Mit e. Nachw., e. Zeittafel, Anm. u. bibliograph. Hinweisen von Dirk Mende. 4. Aufl. – München: Goldmann 1990. 270 S. (Goldmann Klassiker mit Erl.; 7522) (81/48⁴)
- Fontane, Theodor: Grete Minde. Ill. von Ursula Kirchberg. Nachw. von Regina Rusch. – Hildesheim: Gerstenberg 1991. 143 S. (91/36)
- Fontane, Theodor: Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. – In: Märkische Woche v. 1. 2.; Brandenburger Blätter v. 22./23. 3. 1991. (ZA 1991)
- Fontane, Theodor: Mathilde Möhring. Mit e. Nachw. von Peter Demetz. – Frankfurt/M.: Insel 1988. 157 S. (insel taschenbuch; 1107) (90/66)

- Fontane, Theodor: Romane. Irrungen, Wirrungen. Stine. Effi Briest. Der Stechlin. Ill. von Max Liebermann, Max Schwimmer, Gerhard Ulrich u. Wolfgang Würfel. 3. Aufl. – Stuttgart: Parkland o. J. 858 S. [Lizenzausg. d. Verlages Neues Leben Berlin 1985] (90/65)
- Fontane, Theodor: Was ich wollte, was ich wurde [Ged.]. – In: Hugenottenkirche 9/1990, S. 34. (ZA 1990)
- Theodor Fontanes Briefwechsel mit Joseph Kürschner, Hrsg. von Günter Effler. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 12–27. (65/5536 = 51)
- Musen und Grazien in der Mark. Texte von Theodor Fontane. Ausgew. von Otfried Keiler. Aquarelle von Harald Metzkes. – Berlin: Verlag der Nation 1990. 109 S. 25 × 17 cm [Briefausz.] (91/21)

Sekundär-Literatur

1. Bücher und Zeitschriftenbeiträge

- Anderson, Paul: Der Stechlin. Eine Quellenanalyse. – In: Interpretationen, S. 243–271. (91/20)
- Aust, Hugo: Mathilde Möhring. Die Kunst d. Rechnens. – In: Interpretationen, S. 275–295. (91/20)
- Blumenberg, Hans: Lebensgedichte. Einiges aus Theodor Fontanes Vielem. – In: Akzente (München). 38 (1991) 1, S. 7–28. (ZA 1991)
- Böschstein, Renate: Die Ehre als Instrument d. Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. – In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche (Würzburg). 7/1988, S. 34–55. [zu Effi Briest, bes. S. 49 ff] (91/2)
- Delius, Friedrich Christian: Die Birnen von Ribbeck. Erzählung. – Hamburg: Rowohlt 1991. 78 S. [s. u. Rezensionen] (91/37)
- Ester, Hans: Die Fontaneforschung im Wandel der Zeiten. Die Fontane-Blätter: Quelle u. Organ d. Fontane-Forschung. Gründung d. Theodor Fontane Gesellschaft. – In: duitse kroniek. 40 (1990) 3/4, S. 19–32; 69–71. (91/25)
- Ester, Hans: Grete Minde. Die Suche nach d. erlösenden Wort. – In: Interpretationen, S. 44–64. (91/20)
- Eversberg, Gerd: Austern oder Caviar? Eine bisher unbek. Tenzzone zwischen Th. Fontane u. Friedrich Eggers. – In: Schleswig-Holstein 10/1990, S. 9–12. (ZA 1990)
- Friedrich, Gerhard: Ellernklipp. Literar. Anlehnungen Fontanes. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 58–77. (65/5536 = 51)
- Friedrich, Gerhard: Unterm Birnbaum. Der Mord d. Abel Hratscheck. – In: Interpretationen, S. 113–135. (91/20)
- Fues, Wolfram Malte: Poesie der Prosa, Prosa als Poesie. E. Studie zur Geschichte d. Gesellschaftlichkeit bürgerl. Lit. von d. dt. Klassik bis zum Ausg. d. 19. Jhds. – Heidelberg: Winter 1990. 343 S. (Probleme d.

- Dichtung; 22) [enth. S. 212–262: Poeten d. Realismus: Stifter, Keller, Fontane] (91/38)
- Gebauer, Fritz: Eine unbekannte Quelle. Die „Vaterländischen Reiterbilder“ u. d. Bismarck-Biographie Fontanes. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 77–95. (65/5536 = 51)
- Giel, Volker: Von der unübersichtlichen Übersichtlichkeit. Fontane-Darstellungen in d. literar. Lexikographie Ende d. achtziger Jahre. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 193–199. (65/5536 = 51)
- Graf, Andreas: Fontane, Möllhausen und Friedrich Karl in Dreilinden. Zu Entstehungsgeschichte u. Struktur d. Romans „Quitt“. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 156–174. (65/5536 = 51)
- Grawe, Christian: Effi Briest. Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft: Effi von Innstetten, geborene von Briest. – In: Interpretationen, S. 217–242. (91/20)
- Grawe, Christian: „Es schlug gerade ...“: Zur Gestaltung e. Zeitelements in Fontanes Romanen. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 141–156. (65/5536 = 51)
- Grawe, Christian: Quitt. Lehnert Menz zwischen Todesverfallenheit u. Auferstehung: Zur Bildwelt d. Romans. – In: Interpretationen, S. 157–184. (91/20)
- Guidry, Glenn A.: Fontane's ‚Frau Jenny Treibel‘ and ‚Having‘ a Conversation. – In: Germanic Review. 64 (1989) 1, S. 2–9. (ZA 1989)
- Hannusch, Katrin: Zur Mitgliedersozio­logie des Literarischen Sonntagsvereins „Tunnel über der Spree“. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 55–58. (65/5536 = 51)
- Hettche, Walter: Irrungen, Wirrungen. Sprachbewußtsein u. Menschlichkeit: Die Sehnsucht nach d. „einfachen Formen“. – In: Interpretationen, S. 136–156. (91/20)
- Hinze, Heinz F. W.: Geschichte und Geschichten im Werk des preußischen Dichters Theodor Fontane. Vortr. vor d. Gesprächskreis Stuttgart d. Zollernkreises am 7. Febr. 1986 u. vor d. Gesprächskreis Münsterland-Nottuln am 19. Okt. 1990. – Sonderdr. 8 S. 30 cm (ZA 1990)
- Interpretationen. Fontanes Novellen u. Romane. Hrsg. von Christian Grawe. – Stuttgart: Reclam 1991. 304 S. (Universal-Bibliothek; 8416) [Beitr. s. einz. Autoren] (91/20)
- Jolles, Charlotte: Festvortrag zur Gründung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. am 15. Dezember 1990 in Potsdam. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 4–15. (65/5536 = 51)
- Kahrs, Axel: Tangermünde – Kein Spaziergang für Grete Minde. – In: ders., Dichter Reisen. Literar. Streifzüge durch Altmark, Prignitz u. südwestl. Mecklenburg. Lüchow: Alte Jeezel-Buchhandlung u. Verlag 1990, S. 152–163. Abb. (91/7)
- Kaiser, Herbert: Fontanes „Stechlin“ lesen. Interpretation als Aufbau d. „großen Zusammenhangs d. Dinge“. E. Anregung für d. Literaturunterricht. – In: Literatur für Leser. 1988, S. 188–217. (ZA 1988)

- Keiler, Otfried: Vor dem Sturm. Das große Gefühl d. Befreiung u. d. kleinen Zwecke d. Opposition. – In: Interpretationen, S. 13–43; Fontane-Blätter 51/1991, S. 95–114. (91/20; 65/5536=51)
- Kelletat, Alfred: Emmy Danckwerts aus Plate (1812–1865). Fontanes Begegnung mit e. Wendländerin. – In: Hannoversches Wendland (Lüchow). 12. Jahresh. 1987/88, S. 25–28. (ZA 1987)
- Lehmann, Christine: Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität u. Tod d. Romanheldinnen d. 18. u. 19. Jhds. – Stuttgart: Metzler 1991. 217 S. (Metzler Studienausg.) [S. 98–121 zu Effi Briest] (91/30)
- Lowsky, Martin: Der Trip über die Aleuten. Zu e. Motiv bei Karl May u. Theodor Fontane. – In: Mitt. d. Karl-May-Ges. 22 (1990) 86, S. 4–13. (90/67)
- Lübbe, Hermann: Fontane und die Gesellschaft. – In: ders., Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Graz: Styria 1989, S. 220–256. (ZA 1989)
- Maurer, Michael: Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten. Dt. Englandreiseberichte d. 19. Jhds. – In: Peter J. Brenner (Hrsg.), Der Reisebericht. Die Entwicklung e. Gattung in d. dt. Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 406–433. (suhrkamp taschenbuch. materialien; 2097) (91/12)
- Mayer, Dieter: Allerwirklichste Wirklichkeit? Fontanes u. Kretzers Beitrag zur Realismus-Diskussion am Ende d. 19. Jhds. – In: Literatur für Leser. 1988, S. 175–187. (ZA 1988)
- Mitteilungen der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. Im Auftrag d. Vorstandes hrsg. von Roland Berbig u. Walter Hettche. – Nr 1/Mai 1991. 16 S. (ZA 1991)
- Nürnberger, Helmuth: „Sie kennen ja unsren berühmten Sänger.“ Künstler u. ihre Welt als Thema Fontanescher Gedichte. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 115–140. (65/5536=51)
- Osborne, John: Schach von Wuthenow. „Das rein Äußerliche bedeutet immer viel . . .“ – In: Interpretationen, S. 92–112. (91/20)
- Peters, Peter: Sozialisation als Denaturierung. Anmerkungen zum zivilisationskritischen Potential in Theodor Fontanes „Ellernklipp“. – In: Literatur für Leser. 1991/1, S. 31–45. (91/35)
- Pfeiffer, Peter C.: Fontanes „Effi Briest“: Zur Gestaltung epistemologischer Probleme d. Bürgerl. Realismus. In: German Quarterly. 63 (1990) 1, S. 75–82. (ZA 1990)
- Plett, Bettina: L'Adultera. „... kunstgemäß (Pardon) ...“ – Typisierung u. Individualität. – In: Interpretationen, S. 65–91. (91/20)
- Reich-Ranicki, Marcel: Fontane, der unsichere Kantonist. Bruchstücke e. großen Konversation [zuerst 1972 in d. „Zeit“]. Der Fall „Mathilde Möhring“ [zuerst 1971 in d. „Zeit“]. – In: ders., Nachprüfung. Aufs. über dt. Schriftsteller von gestern. 4., erw. Aufl. München: Dt. Taschenbuch Verlag 1990, S. 9–22. (91/10)

- Rosenfeld, Hans-Friedrich: Erfahrungen mit Fontanebriefen. E. kleiner Beitr. zur Geschichte unseres Faches. – Abschiedsvorlesung, gehalten am 15. Febr. 1991 in München. Sonderdr. 18 S. (ZA 1991)
- Rosenfeld, Hans-Friedrich: Zum Briefwechsel Theodor Storm–Theodor Fontane. – In: Euphorion. Ztschr. für Lit.-geschichte (Heidelberg). 84 (1990) 4, S. 449–451. [enth. Hauptteil e. Br. Storms an Fontane v. 4. 12. 1878] (ZA 1990)
- Schaper, Werner von: Fontane und die neue Berliner Staatsbibliothek. – In: Bibliographie und Berichte. Festschr. für Werner Schochow. Hrsg. von Hartmut Walravens. München u. a.: Saur 1990, S. 175–182. (ZA 1990)
- Schmid, Eva M. J.: War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen u. krit. Gedanken zu vier Effi Briest-Verfilmungen. – In: Literaturverfilmungen. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier u. Volker Roloff. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 122–154. (suhrkamp taschenbuch. materialien; 2093) (91/11)
- Schulz, Eberhard Wilhelm: „Das Literarische macht frei . . .“ Über aphoristische Sätze Fontanes u. ihre epische Integration. – In: Lit.-wissenschaftl. Jhb. (Berlin). N. F. 30 (1989), S. 141–161. (ZA 1989)
- Seyppel, Joachim: Die Streusandbüchse. Roman aus d. Mark Brandenburg. – Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1990. 202 S. [Fontane als Hauptfigur d. „Romans“, weitere: Stine, Witwe Pittelkow, Ribbeck von Ribbeck] (91/17)
- Shafi, Monika: „Werde, der du bist.“ E. vgl. Darst. d. weibl. Autonomiekonflikts in Th. Fontanes „Frau Jenny Treibel“ u. Helene Böhlau „Das Halbtier“. – In: German Quarterly. 61 (1988), S. 67–77. (ZA 1988)
- Tatsukawa, Yozo: Das Bild Lenas in Fontanes „Irrungen, Wirrungen“. – In: Aspekt. Hrsg. vom Germanist. Seminar d. Rikkyo-Univ. Tokyo. 24 (Jan. 1991), S. 35–51. [japan. mit dt. Zus.fassung] (91/19)
- Theodor-Fontane-Archiv (Hrsg.): Die Grabstätte von Theodor und Emilie Fontane auf dem Friedhof der Französisch-reformierten Gemeinde zu Berlin (Pflugstr.). – Faltbl. 6 S. Mit 4 Fotos (ZA 1990)
- Thuret, Marc: Frédéric Guillaume IV, Louis Schneider et le Tunnel sur la Spree. 2 Bde. – Diss. Paris o. J. (1988). 473 S. Abb. [Th. Fontane: S. 157–177] (91/1=1+2)
- Thuret, Marc: Patriotische und politische Dichtung im Tunnel um 1848. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 46–55. (65/5536=51)
- Vogt-Leppla, Andreas: Theodor Fontane und die Katze von Langres. In: ders., Gottvertrauen und eine tüchtige Hausfrau. Begebenheiten u. Vorkommnisse im Leben berühmter Männer u. Frauen. Erz. u. Nacherzählungen. Fulda: Verlag freier Autoren o. J. [ca. 1990], S. 24–26. (91/6)
- Wruck, Peter: Frau Jenny Treibel. „Drum prüfe, wer sich ewig bindet.“ – In: Interpretationen, S. 185–216. (91/20)
- Wruck, Peter: Die Marseillaise im Sonntagsverein. Europäische Nationallieder u. Nationalhymnen auf d. 13. Stiftungsfest d. Berliner „Tunnel über der Spree“ im Jahre 1840. – In: Fontane-Blätter 51/1991, S. 28–46. (65/5536 = 51)

Wülfing, Wulf; Bruns, Karin; Parr, Rolf: Nationale Denkmäler und Gedenktage bei Theodor Fontane. Zur Beschreibung, Funktion u. Problematik d. preuß.-dt. Mythologie in kunsthilf. Texten. – In: dies., Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918. München: Fink 1991, S. 210–232. [bes. zu Effi Briest u. Stine] (ZA 1991)

Zimmer, Heinrike M.: „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“. Wie Kinder e. klass. Ballade in unterschiedl. Kinderbüchern wahrnehmen. – In: Informationen d. Arbeitskreises für Jugendlit. (München). 13 (1987) 2, S. 39–48. (ZA 1987)

2. Rezensionen

Berg-Ehlers, Luise: Theodor Fontane und die Literaturkritik. Zur Rezeption e. Autors in d. zeitgenöss. konservat. u. lib. Berliner Tagespresse. Bochum: Winkler 1990. Rez.:

– H. O. Horch in Germanistik 31 (1990) 4, S. 924–925.

Fontane, Theodor: Briefe an den Verleger Rudolf von Decker. Mit sämtl. Br. an d. Illustrator L. Burger u. zahlr. weiteren Dok. Hrsg. von Walter Hettche. Heidelberg: Decker 1988. Rez.

– Ch. Jolles in The Modern Language Review 86 (1991) 1, S. 245–248.

Fontane, Theodor: Brieven. Vertaald door Tinke Davids, gekozen en van een nawoord en noten voorzien door Hans Ester. Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers 1991. Rez.:

– J. Quak-Stoilova in de Volkskrant v. 26. 4. 1991.

– B. Ros in K. U. nieuws v. 21. 6. 1991.

Fontane, Theodor: Effi Briest. Zus.gestellt u. komment. von Clemens Ottmers. München: Heyne 1990. (Studio Klassik. Weltlit. in Text u. Interpretationen. Hrsg. von Gert Ueding; 24/2) Rez.:

– J. Jessen in Frankfurter Allg. Ztg v. 22. 2.

– B. Utin in Reutlinger General-Anzeiger v. 21. 3. 1991.

Fontane, Theodor: Von Rheinsberg bis zum Müggelsee. Die schönsten Kap. aus d. „Wanderungen durch die Mark Brandenburg.“ Mit vierzig Fotos von Eberhard Renno. Hrsg. von Gotthard u. Therese Erler. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1990. Rez.:

– P. Schaefer in Fontane-Blätter 51/1991, S. 199–200.

Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn. Hrsg. von Christa Schultze. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1988. Rez.:

– Ch. Jolles in The Modern Language Review 86 (1991) 1, S. 245–248. [engl.]

Guarda, Sylvain: Theodor Fontane und das ‚Schau-Spiel‘. Die Künstlergestalten als Bedeutungsträger seines Romanwerks. New York u. a.: Lang 1990. Rez.:

– J. Osborne in Germanistik 31 (1990) 4, S. 925.

- Kübler, Gunhild: Die soziale Aufsteigerin. Wandlungen e. geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibung im dt. Roman 1870–1900. Bonn: Bouvier 1982. Rez.:
- P. Görlich in *Fontane-Blätter* 51/1991, S. 177–182.
- Müller-Kampel, Beatrice: Theater-Leben. Theater u. Schauspiel in d. Erzählprosa Theodor Fontanes. Frankfurt/M.: Athenäum 1989. Rez.:
- B. Leuschner in *Dt. Lit-Ztg* 111 (1990) 7/8, Sp. 561–563.
 - K. Müller in *Germanistik* 31 (1990) 3, S. 665.
- Paret, Peter: Kunst als Geschichte. Kultur u. Politik zwischen Menzel u. Fontane. München: Beck 1990. Rez.:
- W. Schön in *Rheinischer Merkur* v. 25. 1. 1991.
- Paulsen, Wolfgang: Im Banne der Melusine. Theodor Fontane u. sein Werk. Bern u. a.: Lang 1988. Rez.:
- F. Betz in *German Studies. Literature, Music, Fine Arts.* 24 (1991) 1/2, S. 32–33.
- Schnell, Ralf: Bürgerliche Sprachspiele. Th. Fontanes Roman „Frau Jenny Treibel“. – In: ders., *Die verkehrte Welt. Literar. Ironie im 19. Jhd.* Stuttgart: Metzler 1989, S. 101–128. Rez.:
- J. Biener in *Fontane-Blätter* 51/1991, S. 182–184.
- Skarke, Jutta: Zeitgeschichte in den Romanen Theodor Fontanes. Die Frauenfrage. Magisterarb. Neustadt an d. Aisch 1989. Rez.:
- P. Görlich in *Fontane-Blätter* 51/1991, S. 177–182.
- Stiege, Rudolf: Streifzüge durch die Mark Brandenburg. Ausflugsziele in Berlins schöner Umgebung. Hrsg. von d. Berliner Morgenpost 1982–1989. Rez.:
- A. Burkhardt in *Fontane-Blätter* 51/1991, S. 189–193.
- Wolff, Jürgen: Mit Fontane durch die Mark Brandenburg und den Harz. Stuttgart: Klett 1990. (Literaturreisen. Wege, Orte, Texte) (Rez.):
- H. Kühn in *Fontane-Blätter* 51/1991, S. 201–203.
 - G. Sprenger in *Mitt.bl. d. Landesgeschichtl. Vereinigung für d. Mark Brandenburg* 92 (1991) 1, S. 8–9.

3. Zeitungsartikel

- anon.: Deutsche Fontane-Gesellschaft will Werk des märkischen Dichters bewahren. Gründungsmitglieder aus aller Welt trafen sich in Potsdam. – In: *Neue Ruhr-Ztg* v. 14. 12.; *Tagesspiegel* v. 16. 12.; *Süddeutsche Ztg* v. 18. 12.; *Neue Zürcher Ztg* v. 22. 12.; *Deutsches Landblatt* v. 27. 12. 1990.
- anon.: Fontane-Archiv ohne Originale? – In: *Bonner Rundschau* v. 27. 4. 1991.
- anon.: Fontane-Archiv kann jetzt doch in Potsdam bleiben. Umzug nach Berlin nach langen Verhandlungen vom Tisch. – In: *Tagesspiegel* v. 21. 4.; *Märkische Allg. Ztg* v. 22. 4.; *Berliner Kurier am Morgen* v. 22. 4.; *Junge Welt* v. 23. 4.; *Märkische Allg. Ztg* v. 23. 4.; *Brandenburgische Neueste Nachrichten* v. 23. 4. 1991.

- Attwood, Kenneth: Fontane und das „Berlinerthum“. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 12. 4. 1991.
- Bayer, Isabel: Heimat und Welt. E. Fontane-Gesellschaft wird in Potsdam gegründet. – In: Badische Ztg v. 12. 2. 1990.
- Brandt, Klaus: Auf Fontanes Spuren durch die Mark. Die Geschichte vom Ribbecker Birnbaum erhält neue Seiten. – In: Märkische Woche v. 1. 2. 1991.
- Bürger, Yvonne: Mit dem Rad auf Fontanes Spuren durch die Mark. – In: Berliner Morgenpost v. 30. 3. 1991. [betr. Gründung d. Fahrradinitiative „Fontane aktiv“]
- Ester, Hans: Eindelijk rust voor graf van Fontane? – In: Dagblad Trouw (Amsterdam) v. 15. 4. 1991.
- Freitag, Michael: Agent verliert Spickzettel. Was John le Carré mit Theodor Fontane verbindet. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 13. 5. 1991.
- von Hehl, Ulrich: „Berlin war nie eine Bürger-Republik“. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 27. 3. 1991. [betr. Hauptstadtstreit]
- Hettche, Walter: Schutzpatronin Jenny Treibel. Fontane-Gesellschaft in Potsdam gegründet. – In: Süddt. Ztg v. 19. 12. 1990.
- Horlitz, Manfred: Gründung einer Theodor-Fontane-Gesellschaft. – In: Buch u. Bibliothek 43 (1991) 4, S. 322.
- Jahn, Claudia: Fontane-Archiv bleibt in Potsdam – muß es in der Stadt umziehen? – In: Berliner Morgenpost v. 23. 4. 1991.
- Jung, Robert: Mit Fontane zur Wartburg. Unvergeßliche Lutherstätten. – In: Potsdamer Stadt-Journal 12/1990, S. 37.
- Kleine, Joachim: Wozu brauchen wir eine Fontane-Gesellschaft? Aufarbeitung d. literar. Nachlasses bedarf d. Koordination. – In: Märkische Allg. Ztg v. 11. 2. 1991.
- Kloepfer, Albrecht: Theodor Fontanes Berlin. E. literar. Blick auf d. preuß.-dt. Hauptstadt. – In: Tagesspiegel v. 25. 12. 1990.
- Knobloch, Heinz: Unterwegs zu einem Denkmal. Fontane in Berlin. – In: Sibylle 2/1991, S. 39–40.
- Koldrack, Klaus: Warum für Fontane Beeskow's Name einen schlimmen Klang hatte. – In: Märkische Oderztg v. 15. 12. 1990.
- Metzner, Jochen: Mohikaner über Schweizer Bergsee. Gerhard Meier wurde mit d. Kunstpreis Berlin [= Fontane-Preis] ausgezeichnet. – In: Tagesspiegel v. 20. 3. 1991.
- Rieger, Günter: Effi und der alte Dubslav. Susanne Stolzenberg im Neuruppiner Museum. – In: Märkische Allg. Ztg v. 11. 1. 1991. [Ausst. von Zeichnungen, Fontane illustrierend]
- Schulze, Werner: Unterhaltsamer Disput. Zu Gast beim Zeuthener Fontane-Kreis. – In: Märkische Allg. Ztg v. 6. 4. 1991.
- Walter, Hans: Bücherverbrennung. – In: Volksstimme, Magdeburg v. 24. 10. 1990. [betr. Verbrennung von 3000 Büchern, u. a. Fontane, Hesse, Hemingway, Balzac bei Auflösung d. Ortsbibliothek in Bismarcks Geburtsort Schönhausen]

Winkel, Achim: Milde Gaben zum Überleben. Gründung d. Theodor Fontane Gesellschaft. Finanzielle Sorgen Brandenburgs überschatten d. Zukunft. – In: Badische Neueste Nachrichten v. 18. 12. 1990.

4. Nachträge

Annas, Julia: Personal love and Kantian ethics in ‚Effi Briest‘. – In: Philosophy and Literature. Univ. of Michigan, Dearborn. 8 (1984) 1, S. 15–31. (ZA 1984)

Fontane, Theodor: Mathilde Möhring. Ill. von Arno Reins. – London [1946]. 126 S. (Zaunkönig-Bücher. [Hrsg. von d.] Kriegsgefangenenhilfe d. Weltbundes d. Christlichen Vereine Junger Männer in England; 523) (91/34)

Genschmer, Fred: Theodor Fontane: A Study in Restraint. – In: Monatshefte für Dt. Unterr. (Madison, Wisc.). 33 (1941), S. 265–274. (ZA 1941)

Hahn, Karl: Dem Ehrenkodex geopfert: Effi Briest. – In: ders., Schicksal als Gesetz. Betrachtungen zur Unausweichlichkeit d. Seinsgesetzlichen. Frankfurt/M.: R. G. Fischer 1983, S. 57–74. (ZA 1983)

Nibbrig, Christiaan L. Hart: Nichtssagendes Reden u. vielsagendes Schweigen.: Fontane. – In: ders., Rhetorik des Schweigens. Versuch über d. Schatten literar. Rede. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 120–133. (ZA 1981)

Osterheld, Kornelia: Décadence-Thematik in Theodor Fontanes Erzählungen. – Magisterarb. an d. Johannes Gutenberg-Univ. zu Mainz 1986. 158 S. 30 cm (91/31q)

Petzet, Erich: Ein unbekannter Aufsatz Theodor Fontanes über Paul Heyse. Auf Grund d. ungedr. Briefwechsel mitget. von E. P. in München. – In: Süddt. Monatshefte. 24 (1927) 11, S. 358–365. (ZA 1927)

Tanaka, Mieko: [Fontanes Gesprächsstil in „Schach von Wuthenow“]. – In: [Quelle (Osaka)]. 1971, S. 191–205. [japan.] (ZA 1971)

Tanaka, Mieko: [Fontanes „Der Stechlin“. E. Interpretation in Hinblick auf d. Romanform]. – In: [Quelle (Osaka)]. 1973, S. 1–22. [japan.] (ZA 1973)

Tanaka, Mieko: [Theodor Fontanes „Vor dem Sturm“. Romantheorie u. Romanstruktur]. 1.–3. – In: [Studies in Language and Culture (Osaka)]. [japan. mit dt. Zus.fassg] 1. 9/1983, S. 153–174. 2. 10/1984. S. 149–169. 3. 12/1986, S. 97–123. (89/42q = 8, 1–3)

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- S. 169 Aufnahme von der Potsdamer Fontane-Konferenz: Leonhard Penzold
S. 176 Notenbeispiel zur Vertonung des Fontane-Gedichts „Trost“. Zeichnung von Dr. Gertrud George-Driessler, Wuppertal
S. 177 u. S. 178 (s. S. 176)

Lieferbare Veröffentlichungen Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Auswahl)

Die nachfolgend aufgeführten Publikationen können unter folgender Anschrift bestellt werden:

Staatsbibliothek zu Berlin
Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Bereich Publikationen
Unter den Linden 8, 0-1086 Berlin
Postfach 1312

Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek

- | | |
|--|----------|
| 1. Arbeitsergebnisse eines Kolloquiums zu Ehren von Horst Kunze, Berlin 1984–1988. – 36 S. | 11,40 DM |
| 3. Mugnolo, D.: Vorarbeiten zu einer kritischen Fontane-Ausgabe: Zu Schach von Wuthenow, Cecile, Unwiederbringlich. – 1985. – XIV, 242 S. | 12,20 DM |
| 4. Schipke, R.: Das Brandenburger Osterspiel: Fragmente eines neuentdeckten mittelalterlichen Osterspiels aus dem Domarchiv in Brandenburg/Havel. – 1986. – IV, 98 S., 8 Ill. (farbig) | 21,40 DM |
| 6. Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit: Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam. – 1987. – XV, 585 S. | 25,40 DM |
| 7. Vom Nutzen der Bibliotheken und ihrer Bestände: Friedhilde Krause zum 60. Geburtstag. – 1988. – 128 S. | 21,70 DM |
| 8. Handschriften, Sammlungen, Autographen: Forschungsergebnisse aus der Handschriftenabteilung. – 1990. – 124 S., 43 Abb. | 21,00 DM |

9. Zur Arbeit mit dem Gesamtkatalog der Wiegendrucke: Vorträge der internationalen Fachtagung vom 26. bis 30. November 1979 in Berlin. – 1989. – VII, 155 S. 15,50 DM

Handschrifteninventare

3. Stötzer, H.: Der Nachlaß Johannes Tralow. 1977. – VIII, 142 S. 5,10 DM
4. Wolf, H.: Der Nachlaß Hans Delbrück. – 1980. – XVIII, 110 S. 8,30 DM
5. Strahl, I.: Verzeichnis der Luther-Bildnisse. – 1982. – IX, 68 S. 9,20 DM
6. Döhn, H.: Der Nachlaß Johannes Luther. – 1984. – XV, 112 S., 1 Portr. 7,60 DM
7. Fliege, J.: Die Handschriften des Evangelischen Predigerseminars Wittenberg. – 1984. – VIII, 26 S. 6,00 DM
8. Schipke, R.: Die mittelalterlichen Schneeberger Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. – 1985. – VIII, 104 S. 14,40 DM
9. Bartlitz, E.: Carl Maria von Weber: Autographenverzeichnis. – 1986. – VIII, 164 S.: 3 Portr. 9,60 DM
10. Fliege, J.: Die lateinischen Handschriften der Stadtbibliothek Dessau. – 1986. – XI, 175 S. 28,20 DM
11. Döhn, H.: Handschriften zur Geschichte Berlins und der Mark Brandenburg. – 1988. – XVI, 212 S., 8 Abb. 14,30 DM
12. Wolfgang Amadeus Mozart: Autographenverzeichnis / bearb. von F. Ziegler. – 1990. – 62 S. 10,00 DM
13. Die mittelalterlichen Handschriften der Ratschule Zwickau: Bestandsverzeichnis aus dem Zen-

tralinventar mittelalterlicher Handschriften (ZIH) /
bearb. von R. Schipke. – 1990. – XIX, 219 S. 39,50 DM

14. Der Nachlaß Emil Jacobs: beschreibendes Ver-
zeichnis / bearb. von H. Döhn. – 1990. – XV, 210 S. 13,00 DM

15. Der Nachlaß Johann Karl Konrad Oelrichs /
bearb. von H. Döhn. – 1990. – 279 S. 14,75 DM

Kartographische Bestandsverzeichnisse

1. Klaus, W.: Großmaßstäbliche Karten vom Gebiet
der DDR (1595–1945). – 2., erw. Auflage. – 1986. –
204 S. 13,40 DM

2. Klaus, W.: Die Städte der DDR im Kartenbild

Teil 1. Pläne und Grundrisse von 1550–1850.
– Unveränderte Ausgabe von 1972. – 1983.
– VIII, 139 S. 5,80 DM

Teil 2. Pläne und Grundrisse von 1851–1945. –
1976. – VII, 278 S. 15,90 DM

3. Klaus, W.: Pläne und Grundrisse von Städten
sozialistischer Länder Europas (1574–1850). –
1976. – 280 S. 15,50 DM

4. Klaus, W.: Pläne und Grundrisse von Städten
kapitalistischer Länder Europas (1550–1850). –
1980–1985. – 4 Bände je 34,00 DM

5. Klaus, W.: Pläne und Grundrisse afrikanischer
Städte (1550 bis 1945). – 1990. – 539 S. 35,00 DM

Bibliographische Mittellungen

28. Mehrsprachige Fachwörterbücher: Bestandsver-
zeichnis

Teil 1: Naturwissenschaften, Technik, Land- und
Forstwirtschaft, Medizin: Berichtszeit
1960–1972; Nachtrag 1973–1980 / bearb.

- von G. Schüler; Nachtrag und Reg. von U. Schindler; R. Schlademann; I. Strahl. – 1983. – VIII, 261 S. 13,20 DM
- Teil 2. Gesellschaftswissenschaften: Berichtszeit 1956–1974; Nachtrag und Register U. Schindler; R. Schlademann; I. Strahl. – 1983. – VI, 110 S. 6,80 DM
29. Verzeichnis von Dissertationen und Abschlußarbeiten zum Bibliotheks- und Buchwesen. 1960–1980. – 1984. – XVI, 398 S. 15,60 DM
33. Exlibris Sammlung Oskar Zech / bearb. von H. Kießling. – 1990. – 72 S. 15,00 DM
34. Das Werk Frans Masereels in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin: Katalog / bearb. von H. Feistner. – 1990. – 103 S. 15,00 DM
- Bibliophilie und Buchgeschichte in Finnland: anläßlich des 500. Jubiläums des Missale Aboense / hrsg. von E. Häkli und F. Krause. – 1988. – 100 S.: Ill. 9,40 DM**
- Eichendorff, J. V.: Mondnacht: Das Gedicht von Joseph von Eichendorff und seine Vertonung durch Robert Schumann in vier Faksimiles / hrsg. von Hans-Erich Teitge. – 1989 17,20 DM**
- Exlibris für S. G. Iwënski: Ausstellung der Deutschen Staatsbibliothek vom 2. Juni bis 20. Juli 1982; Ausstellungskatalog. – 1982. – 103 S. 6,00 DM**
- Von der Wirkung des Buches: Festgabe für Horst Kunze zum 80. Geburtstag; gewidmet von Schülern und Freunden / besorgt von F. Krause. – 1990. – 251 S.: 1 Port., Ill. 30,00 DM**
- Wir sind ein öffentliches Haus: Unterhaltsame Betrachtung über Bibliothekare und ihren Umgang mit Lesern und anderen Menschen / hrsg. von Karl Schubarth-Engelschall 6,90 DM**

