

Digitales Brandenburg

hosted by **Universitätsbibliothek Potsdam**

Fontane-Blätter

Kreis der Freunde Theodor Fontanes

Berlin, 1965

Heft 55 (1993)

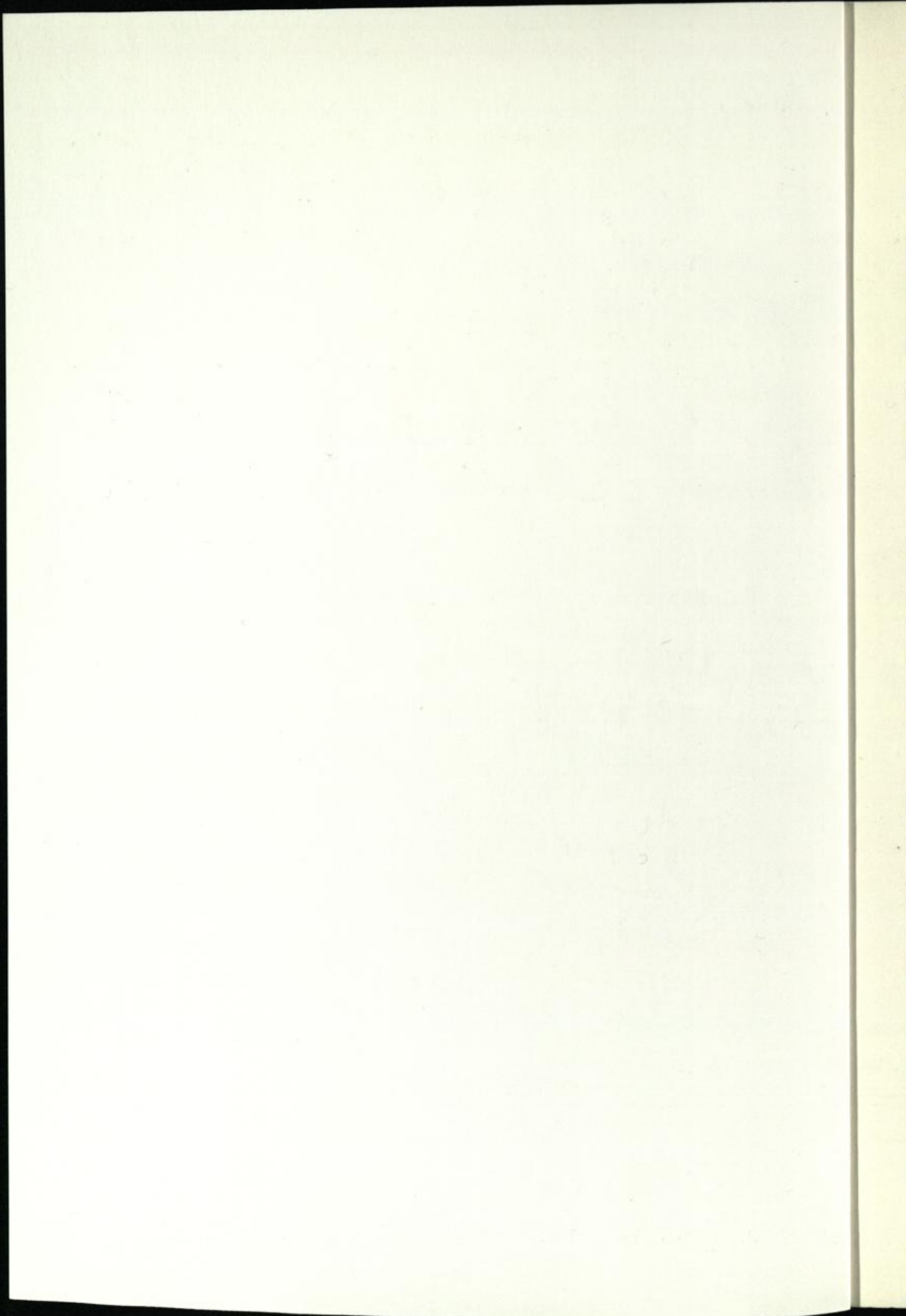
urn:nbn:de:kobv:517-vlib-196

Fontane Blätter

1993

Heft 55

Herausgegeben vom Theodor-Fontane-Archiv



1993

Heft 55
der Gesamtreihe

ISSN 0015-6175

Fontane Blätter

Inhaltsverzeichnis Heft 55

UNVERÖFFENTLICHTES / WENIG BEKANNTES

Seite

- **Gabriele Radecke, Mainz / Roland Berbig, Berlin (Hrsg.)**
Theodor Fontane an Gustaf Friedrich Dickhuth. Fünf Briefe5
- **Bernhard Zand, Hamburg (Hrsg.)**
Journalistische Gefälligkeiten.
Sieben unbekannte Artikel aus Fontanes „Kreuzzeitungs“-Jahren12

LITERATURGESCHICHTE / INTERPRETATION

- **Helmuth Nürnberger, Hamburg**
„Der große Zusammenhang der Dinge“. 'Region' und 'Welt' in Fontanes
Romanen. Mit einem Exkurs: Fontane und Storm sowie einem
unbekannten Brief Fontanes an Ada Eckermann33
- **Stefan Greif, Paderborn**
„Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...“
Fontanes Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts69
- **Karl S. Guthke, Cambridge/Mass.**
„Jott, Frau Rätin, Palme paßt immer.“
Aspekte des Exotischen in Fontanes Erzählwerk91
- **Walter Hettche, München**
„Mein spezieller Nichtachter“
Zwei Äußerungen Karl Gutzkows über Theodor Fontane111

- **B. Susann Förster-Habrich, Grafenberg**
Ungewohnte Wege zu Fontanes Briefen115
- **Peter Goldammer, Weimar**
Zwischen „Goethebann“ und „Goethegötzenkultus“.
Anmerkungen zu Fontanes Verhältnis zur Weimarer Klassik125

LESER ÜBER FONTANE

- **Dieter Buchhierl, Berlin**
Wie Fontane Visite macht129

REZENSIONEN

- Möglin ist „nur Thaeer“.
Denkmal Albrecht Thaers. Hrsg. von Karl-Robert Schütze u.a.-
Berlin 1992. (Dahlemer Materialien; 3. Schriftenreihe d. Domäne
Dahlem. Landgut u. Museum) (Rez.: Heinz Kühn, Potsdam)133
- Kurt Sollmann: Theodor Fontane. Irrungen, Wirrungen.-
Frankfurt/M.: Diesterweg 1990. (Grundlagen u. Gedanken zum
Verständnis erzählender Literatur) (Rez.: Walter Hettche, München)136
- Therese Wagner-Simon: Das Urbild von Theodor Fontanes
L'Adultera.- Berlin: Stapp 1992. (Rez.: Reinhard Rösler, Rostock)138
- Wolfgang Paulsen: Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobi-
ographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahr-
hunderts.- Tübingen: Niemeyer 1991. (Rez.: Paul I. Anderson, Aalen)141
- Wolfram Malte Fues: Poesie der Prosa, Prosa als Poesie.
Eine Studie zur Geschichte der Gesellschaftlichkeit bürgerlicher
Literatur von der deutschen Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahr-
hunderts.-Heidelberg: Winter 1990. (Rez.: Joachim Biener, Leipzig)143
- Gisela Heller: Unterwegs mit Fontane in Berlin und der Mark
Brandenburg.- Berlin: Nicolai 1992. (Rez.: Maren Darie, Potsdam)146
- Irina Rockel: Neuruppin so wie es war.- Düsseldorf: Droste 1992.
(Rez.: Petra Pravemann, Potsdam)149

INFORMATIONEN

- Professor Pierre-Paul Sagave zum 80. Geburtstag151
- Fontane-Symposion in Potsdam.....154
- Fontane-Ausstellung in Bonn154
- Aus dem Leben der Theodor Fontane Gesellschaft e.V.:
 Jahrestagung 1993.....155
- Archivmitteilungen (Vertriebshinweise u.a.).....156

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE157

ABBILDUNGSVERZEICHNIS163

*„Ich sehe nicht ein, warum wir uns immer
um die Männer oder gar um ihre Seeschlachten
kümmern sollen; die Geschichte der Frauen
ist meist viel interessanter.“*

Theodor Fontane,

Unwiederbringlich

UNVERÖFFENTLICHTES / WENIG BEKANNTES

Gabriele Radecke, Mainz/ Roland Berbig, Berlin (Hrsg.)

Theodor Fontane an Gustaf Friedrich Dickhuth. Fünf Briefe

1.

Berlin 15. Novb. 96.
Potsdamerstraße 134. c.

Hochgeehrter Herr Hauptmann.¹

Allerhand Geschäftlichkeiten - es ist jetzt eine schlimme Zeit - haben mich noch nicht zur Lektüre der kl. Erzählung,² die Ihre Güte mir schickte, gelangen lassen. Ich will aber doch wenigstens ein Lebenszeichen gegeben haben und mit meinem Dank für Ihre Freundlichkeit nicht länger warten. Ich hoffe recht bald Ihre Arbeit lesen und Ihnen ein Wort drüber sagen zu können.

In vorzüglicher Ergebenheit

Th. Fontane.

2.

Montag
den 16. Novb. 96.

Die beigeschlossenen Zeilen sollten gestern Abend zur Post, aber im Laufe des Tages traf es sich, ganz gegen Erwarten, so glücklich, daß ich Ihr „Auf Urlaub“³ lesen konnte und so behielt ich die Zeilen zurück und schließe sie heute nur bei, um mein Schweigen, das länger währte als mir lieb war, zu erklären.

Ihr kleiner Roman hat mir *s e h r* gefallen, er ist, seiner feinen Arbeit nach, ganz Kunstwerk und weil er ganz Kunstwerk ist, bedeutet es nicht viel, daß Stoff und Figuren des Neuen und Besonderen entbehren. Die Figuren sind typisch und der Konflikt ist ein Lieb [lings]konflikt⁴. [über der Zeile eingefügt: Und doch, trotz alledem!⁵] Tieck (oder vielleicht auch Goethe) hat einmal gesagt „was *f r i s c h* ist, ist neu.“ Und frisch ist Ihre Arbeit, schon allein durch das Milieu, noch mehr durch den Pulsschlag darin. Die Lokalitäten (das „Kloster“⁶), die Situationen, die Gespräche und innerhalb der Gespräche einzelne ganz besonders glückliche Bemerkungen schaffen ein Stück neue Welt und was schließlich den siegreichen Ausschlag giebt, das ist die Gesinnung, die Wahrhaftigkeit und die Verve. Die Wahrhaftigkeit und die Verve sorgen dafür, daß gegen den Schluß hin sehr herzbewegliche Stellen kommen.⁷

Nicht um zu mäkeln, sondern nur um Ihnen, hochgeehrter Herr Hauptmann, mein lebhaftestes Interesse zu zeigen, möchte ich über die junge Frau noch ein Wort sagen dürfen. Während der Konrad ganz zweifelsohne ist, begleite ich die Maria doch mit

einem leisen Zweifel. Und wenn Zweifel zu viel gesagt ist, doch mit Fragen. Gibt es solche Frauen? Ich habe keine solche kennen gelernt, am wenigsten (in Süddeutschland, Schwaben, mögen Einzelexemplare vorkommen) in den stark ostelbischen Provinzen. Aber Sie haben sich solche halbe Genoveva⁸ gewählt und ich acceptire sie. Gut, die Ahnungslosigkeit Ihrer Heldin soll gelten. Ich kann sie aber nur gelten lassen bis zu der Abendscene im Park. „Fest, vertrauensvoll, lag ihre Hand in der seinigen“. Dies „Vertrauen“⁹ ist mir zu viel. Sie muß wissen, daß es solche Männer und solche Verhältnisse (der durch Gott bestimmte Seelengeliebte) nicht giebt. Und so möchte ich glauben, diese Parkscene, oder dieser Theil derselben, fiel besser weg. Was Sie damit gewollt haben, ist mir ganz klar; Sie haben einen höchsten Grad von Seelenreinheit zeichnen wollen, jene vollste innerliche Hingebung, die erst erschrickt als das Innerliche auch ein Aeüßerliches, [über der Zeile eingefügt: Scene unter der Eiche,¹⁰] werden soll. Aber ich glaube, so verlaufen diese Dinge nicht. Das Innerliche endigt jedesmal mit dem Aeüßerlichen und [eingefügt: zwar] noch mehr nach Wunsch und Willen des Weibes als des Mannes. Empfindet das Weib aber anders, ist sie gegen diese erfahrungsmäßig unausbleibliche Transponirung, so schwenkt sie schon früher ab und besucht eine Tante in Stettin oder Bromberg, statt am Morgen nach der Parkscene unbefangen beim Frühstück zu erscheinen.

Das sind so meine Bedenken, die Sie aber nicht schwerer nehmen dürfen, als sie verdienen. Es gibt einzelne Liebesgeschichten, denen man willig und vollkommen gläubig folgt, aber die Regel ist, daß man die eine oder andre Situation beanstandet. Es ist ein zu diffiziles Gebiet und das jeweilige Urtheil ist immer ein Produkt individueller Erfahrungen.

Ich danke Ihnen, daß Sie mir Gelegenheit gegeben haben, mich mit einer so interessanten und so liebenswürdigen Arbeit zu beschäftigen. Hochgeehrter Herr,
in vorzüglicher Ergebenheit,

Th. Fontane.

3.

Berlin 21. Novb. 96.
Potsdamerstraße 134. c.

Hochgeehrter Herr.

Ergebensten Dank für Ihre liebenswürdigen Zeilen. Es ist so Wenigen gegeben, auf kleine Ausstellungen einzugehn, ich mag es auch von mir selbst nicht behaupten; S i e aber konnten es.

Wenn Sie nach Berlin kommen, früher oder später, bitte ich freundlichst, daß Sie mich auf einer Karte wissen lassen: „ich spreche dann und dann bei Ihnen vor“; dann bin ich auch da, während die Sache sonst immer unsicher ist.

In vorzüglicher Ergebenheit,

Th. Fontane.

Ihr Konrad Bistram¹¹ hat in Kassel bei den Husaren gestanden; ich glaube von d o r t her ist auch Maria¹² mit herübergenommen, - es ist eine südwestliche, keine nordöstliche deutsche Frauennatur. Ich bin nämlich ein Stamm- und Rassennachweisungsfall.

4.

Berlin 15. Novb. 97.
Potsdamerstraße 134. c.

Hochgeehrter Herr Hauptmann.

Ergebensten Dank für das hübsche Buch.¹³ Daß es mir gefallen wird, dessen darf ich nach der Novelle¹⁴ so gut wie sicher sein. Ich schreibe Ihnen darüber, wenn ich die 1806er Geschichte gelesen habe, was (leider) vor der Weihnachtszeit kaum geschehen wird. Im November ist immer Bücher=Hochfluth und es vergehen Wochen, bei „Wälzern“ wie ich sie schreibe auch wohl Monate, ehe ich damit durch bin und mich darüber auslassen kann.

Mit dem Wunsche, daß Sie viel Freude von Ihrem Jüngsten haben mögen, in vorzüglicher Ergebenheit Ihr

Th. Fontane.

5.

Berlin 21. April 98.
Potsdamerstraße 134. c.

Hochgeehrter Herr.

Daß ich bei Ihrem mir gütigst zugesagten Besuche nicht zu Hause war, habe ich lebhaft bedauert. Wir hätten über Ihr Buch¹⁵ sprechen können, trotzdem ich nur etwa ein Drittel desselben gelesen habe. Denn ich wurde krank (bin es noch) und habe mich monatelang jeder Arbeit enthalten müssen, besonders des Lesens, was mich immer - vielleicht eine Schwäche der Sehnerven - besonders angreift.

Ueber das Versagen meiner Kräfte, mitten in der Lektüre, hätte ich Ihnen aber doch nach Thorn¹⁶ hin kurz berichtet, wenn ich Ihnen gleichzeitig meine Uebereinstimmung mit dem bis dahin Gelesenen hätte ausdrücken können. Aber das konnte ich nicht. Ich finde das Garde du Corpsthum in seinem Träger zu feierlich behandelt und finde des Weiteren das Berlin von 1806, den ganzen Zeitton, (auch den Empereur¹⁷ miteinbegriffen) nicht recht getroffen. Möglich, daß S i e Recht haben. Aber ich glaub' es nicht. Ich darf behaupten, von meinem schwachen Wissen auf j e d e m Gebiete ganz ehrlich überzeugt zu sein; aber die Zustände von 1806 bilde ich mir ein zu kennen, fast wie wenn ich sie erlebt hätte. Sehr viel Intimes habe ich in Tagebüchern und Briefen, gedruckten und ungedruckten, gelesen und meine Kinder- und Knabenjahre sind erfüllt von Geschichten aus dem Munde solcher, die zur Jena=Zeit mitten in den Ereignissen standen. Wenn jemals eine wurmstichige Frucht reif zum Abfallen war, so war es das über sein schwaches natürliches Maaß unnatürlich hinausgewachsene Preußen.¹⁸ Garde du Corps', wie der Ihrige, hat es Vereinzelte gegeben, aber auch diese Vereinzelten, was thaten sie? Sie rechneten sich all d a s an, was schließlich doch bloß auf die Kappe des e i n e n großen Mannes kam, der seit 20 Jahren in seiner Garnisonkirche lag. Ich bin für Alte Fritz=Verherrlichung. Aber damit hört es auch auf. Alles andre - großes Fragezeichen!

Ihre Güte wird diese Bemerkungen nicht übel deuten.

In vorzügl. Ergebenheit, hochgeehrter Herr Major, Ihr

Th. Fontane.

Durbin B. Hoob. 97.
Posthumant 1870.

De g... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

Anmerkungen

Die Briefe Theodor Fontanes an Gustaf von Dickhuth-Harrach, ein der Forschung bislang unbekannter Briefpartner Fontanes, sind eine Neuerwerbung des Theodor-Fontane-Archivs. Die Kommentierung verdankt zweckdienliche Hinweise Frau Anita Golz, Weimar.

- 1 Gustaf (auch Gustav) Friedrich Hugo Emil Dickhuth, geb. 18. Juli 1856 in Breslau, Gymnasium, dann Jurastudium an der Universität in Breslau, seit 1882 verheiratet mit Hedwig Rusche, vier Kinder; militärische Laufbahn, die ihn nach Absolvierung der Kriegsakademie Berlin in den Großen Generalstab brachte, wo er bis in den Rang eines Generalleutnants der Infanterie (1915) aufstieg; unterrichtete zeitweilig an der königl. preuß. Kriegsakademie; 1913 Adelsverleihung, seitdem von Dickhuth-Harrach (Harrach war Name der Mutter); D. veröffentlichte militärische Schriften, u.a. ein „Handbuch der Truppenführung im Kriege“, Berlin 1901; z.T. unter Pseudonym (Caesar Magnus) publizierte er belletristische Arbeiten, vornehmlich Novellen; gab unter dem Titel „Im Felde unbesiegt. Erlebnisse im Weltkrieg erzählt von Mitkämpfern“, 2 Bde. heraus, die mehrfach aufgelegt wurden; gest. 1931, bestattet 1932 auf dem Alten Friedhof in Potsdam. Weitere Informationen in:
Unsere Zeitgenossen. Wer ist's. Biographien nebst Bibliographien. Begründet, hrsg. und redigiert von H. A. Ludwig Degener. VI. Ausgabe. Leipzig 1912.
Die königlich preußische Kriegsakademie 1810 - 15. Oktober - 1910. Im dienstlichen Auftrag aus amtlichen Quellen dargestellt von O. Scharfenort. Berlin 1910.
Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Fortgeführt von Bruno Berger. 3., völlig Neubearb. Auflage. 3. Bd. München 1971. Für Hilfeleistungen bei der Ermittlung dieser Angaben ist der Bibliothek des Militärarchivs Potsdam zu danken.
- 2 „Auf Urlaub“. Siehe Fontanes anschließenden Brief vom 16. November 1896 und die folgende Anmerkung.
- 3 Offensichtlich war der ursprüngliche Titel der kleinen Erzählung „Auf Urlaub“. Ein möglicher Erstdruck unter diesem Titel in einer Zeitschrift konnte bislang nicht ermittelt werden. In dem Band: „Wie der Leutnant Hubertus von Barnim sich verloben wollte und Anderes“. Novellen von Gustav Dickhuth. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1900, erschien die Geschichte unter dem Titel: „Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum“. S. 185 - 243. Die Übersetzung der Zitate aus dem Alten Testament (1. Moses 3, 5) lautet: Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist.
- 4 Fontanes Briefe wurden gelocht in einem Ordner aufbewahrt, wobei die Schrift zum Teil beschädigt wurde. Ergänzungen der Hrsg. werden in [] gestellt.
- 5 Anspielung auf F. Freiligraths 1843 geschriebenes Gedicht „Trotz alledem!“.
- 6 Das „Kloster“ ist in der Erzählung ein etwas abseits gelegener Raum, in dem die Frau des Gutsbesitzers und früheren Husaren, der nun von seinem Freund Besuch erhält, ihr sie an die Kindheit erinnerndes Reich hat. Es erfährt in der Geschichte eine metaphorische Aufwertung.
- 7 Dickhuth erzählt die Geschichte einer Entsagung. Konrad, der Husar aus Kassel, glaubt in der Frau des Freundes seine Liebe gefunden zu haben, offenbart sich ihr

und bricht den Gastaufenthalt ab. Am Ende, zwei Jahre waren seit dem vergangen, teilt ihm sein Freund brieflich mit, daß sie ein Kind erwarten und ihn bitten, Pate zu sein, woraufhin Konrad sein Kommen telegraphiert.

- 8 Weitverbreiteter Stoff, nach dem eine Königin unschuldig des Ehebruchs angeklagt wird, den Henker von ihrer Unschuld überzeugen und fliehen kann. Unter erbärmlichen Verhältnissen fristet sie mit Handarbeiten ihr Leben. Durch wundersame Umstände erkennt der Ehemann eine ihrer Handarbeiten auf dem Markt, und es kommt zu einem guten Ende. Genovevas Charakter gilt als passiv, dulndend und frei von Sündhaftem. Die Maria in Dickhuths Erzählung lebt unbewußt die Liebe zu Konrad; als der sich ihr gegenüber ausspricht, ist sie verwirrt und verunsichert. Als sie begreift, daß auch sie Konrad liebt, will sie zu ihm gehen, er jedoch verläßt im gleichen Moment das Gut. Maria findet sich in ihr Geschick und bleibt dem Ehemann die fürsorgliche und treue Gattin. In Fontanes vielzitiertem Brief an Colmar Grünhagen vom 10. 10. 1895, in dem er begründet, warum seine „*Frauengestalten alle einen Knax weghaben*“, und daß er sich gerade deshalb in sie verliebe, stellt er diesen „*Magdalenen*“ eben jene „*Genoveven*“ gegenüber, denen es an Natürlichkeit fehle. Theodor Fontane: Briefe. Vier Bände. Hrsg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. München 1982. Bd. 4, S. 487 u. 488.
- 9 Maria legte, ihr Mann war in Geschäften unterwegs und weitere Gäste waren gekommen, ihre Hand in die Konrads, „als gehöre sie dorthin nach unabänderlicher Schicksalsfügung“. G. Dickhuth: „*Wie der Leutnant Hubertus sich verloben wollte*“. S. 230.
- 10 Konrad träumt in der ersten Nacht von einer Eiche, unter der die Frau des Freundes auf seinem Pferd sitzt, beleuchtet von gespenstischem Licht. Der Traum wiederholt sich in der Wirklichkeit der Geschichte, als Konrad seine Liebe ausspricht.
- 11 Die Hauptfigur aus: „*Auf Urlaub*“.
- 12 Maria Uhden. Besagte Frau des Freundes in der genannten Erzählung.
- 13 „*Der Letzte des Regiments Gens d'armes*“. Erzählung aus dem Jahre 1806. Breslau 1897; zweite Auflage 1901.
- 14 Fontane bezieht sich auf Dickhuths Novelle „*Auf Urlaub*“.
- 15 „*Der Letzte des Regiments Gens d'armes*“.
- 16 Stadt in Westpreußen, ca. 40 km östlich von Bromberg. Vermutlich war Dickhuth dort zeitweilig stationiert, denn Thorn war Garnisonstadt.
- 17 Napoleon I.
- 18 Anspielung auf Mirabeaus Ausspruch über Preußen („noch nicht reif und schon faul“) in seiner „*Histoire secrete de la cour de Berlin...*“ (Geheime Geschichte des Berliner Hofes oder Briefwechsel eines französischen Reisenden von Juli 1786 bis zum 19. Januar 1787). Fontane hat sich dieser Wendung wiederholt bedient (im „*Schach von Wurthenow*“, in Briefen und in „*Fünf Schlösser*“).

Bernhard Zand, Hamburg (Hrsg.)

Journalistische Gefälligkeiten.

Sieben unbekannte Artikel aus Fontanes „Kreuzzeitungs“-Jahren

1. Einleitung

Als Fontane im Mai 1860 in die Redaktion der „Neuen Preußischen [Kreuz-] Zeitung“ eintrat, stand er im 41. Lebensjahr und damit auf der Höhe wenn nicht seiner literarischen Gestaltungskraft, so doch seiner beruflichen Leistungsfähigkeit. Der Arbeitsalltag der folgenden zehn Jahre war mehr als ausgefüllt; im Vergleich zu den unmittelbar vorangegangenen Monaten, die unter dem Eindruck massiver beruflicher und materieller Sorgen gestanden hatten, prägte ihn jedoch eine gewisse Beschaulichkeit: Von morgens halb zehn bis mittags halb eins saß Fontane „auf der Redaktion“ und stellte den „englischen Artikel“ zusammen. Den Nachmittag und Abend brachte er mit eigenen Arbeiten zu, den *Wanderungs*-Aufsätzen, dem über Jahre hin konzipierten und in Etappen niedergeschriebenen Roman - *Vor dem Sturm* - und, nicht zu vergessen, den Büchern über die Kriege von 1864 und 1866.

Soviel Zeit und Aufwand Fontane diese Arbeiten, vor allem die recherchéintensiven Kriegsbücher, gekostet haben mögen - in die Redaktion hat er die Manuskripte wohl nicht mitgenommen. Es blieben ihm also, die gemeinsam mit George Hesekiel geführten Sticheleien gegen den Kollegen Hermann Goedsche abgerechnet¹, täglich annähernd drei volle Bürostunden, denen ein erstaunlich schmales Arbeitspensum gegenüberstand. Fontane war für den „englischen Artikel“ zuständig, eine Kompilation von Kommentaren und Berichten der größeren Londoner Zeitungen, die er zu übersetzen und redaktionell aufzubereiten hatte. Für den in langen Korrespondentenjahren erfahrenen Journalisten dürfte das eine Routinearbeit gewesen sein; im übrigen war er gehalten, für die Berichterstattung über die beherrschenden politischen Themen der 60er Jahre - preußischer Heereskonflikt, Zuspitzung des preußisch-österreichischen bzw. deutsch-französischen Verhältnisses - Zeilen zu sparen. Berücksichtigt man schließlich, daß Fontane ein überaus fleißiger Mensch war, dem das „*bloße Stundenabsitzen*“ - das Wort fällt im „Kreuzzeitungs“-Kapitel seiner Autobiographie² - wenig Freude gemacht haben wird, so liegt es gewissermaßen in der Logik seiner Biographie, daß er über das offizielle Ressort hinaus Beiträge für die Zeitung geliefert hat.

Viele dieser Beiträge, vor allem die namentlich oder mit Fontanes „Kreuzzeitungs“-Kürzel „Te“ gezeichneten Artikel sind längst identifiziert und in den betreffenden Bänden der „Hanser“- und „Nymphenburger“-Ausgabe abgedruckt. Es sind dies die Berichte von den Berliner Kunstausstellungen, etliche Rezensionen literarischer bzw. historischer Bücher, wenige Reportagen sowie ein paar Berichte von Veranstaltungen in Berlin und im Berliner Umland, die man unter der Rubrik „Lokales“ zusammenfassen könnte.

Die Lokalmeldungen der „Kreuzzeitung“ waren üblicherweise „unterm Strich“, im „Berliner Zuschauer“, versammelt, einer in der örtlichen Presse-landschaft berüchtigten Institution, die ihren Ruf vor allem dem vorerwähnten Hermann Goedsche verdankte, einem am äußersten Rand des politischen und stilistischen Extremismus operierenden Journalisten und Romanschreibers, der die Rubrik bis 1874 hauptamtlich redigierte.³ Fontane scheint sich als Zuarbeiter Goedsches eher zurückgehalten zu haben; so legen es zumindest einige Briefstellen nahe, aus denen wenig Sympathie für die selbstgerecht polemisierenden, dabei von Stilblüten reichlich durchsetzten Kommentare des Lokalteils spricht.⁴ Andererseits war der „Zuschauer“ offenbar von einer solchen publizistischen Wirksamkeit, daß auch Fontane der Verlockung nicht immer widerstand. Im Zusammenhang einer Klage über die „Unaccuratesse“ der Briefzustellung spricht er seiner Frau gegenüber einmal offen die Drohung aus: *„Ich werde mich nächstens in unsrem ‚Zuschauer‘ beschweren. So gut wie eine Gurken-Notiz ist es am Ende auch noch. Hast Du meinen Brief vom Sonntag-Abend erhalten?“*⁵ - Zu meinem eigenen und zum Bedauern des Berliner Postmuseums, dessen Mitarbeiter mich bei der Recherche freundlicherweise unterstützt haben, blieb die Suche nach dieser Beschwerde erfolglos. Eine interessante Beobachtung ergab sich indessen in einem anderen Zusammenhang:

Bei der Abschrift des Artikels über Gustav Graef (s.u. Text V) stellte sich heraus, daß dieser nicht mit Fontanes Kürzel „Te“, sondern mit der bislang mit ihm nicht in Verbindung gebrachten Chiffre „-n“ gezeichnet ist. Solche „-n“-Meldungen finden sich im „Berliner Zuschauer“ jedoch zuhauf; allein die Ausgabe vom 31. Dez. 1862 enthält 12 Stück, eine davon unmittelbar nach der Notiz über Graef. Da diese Notiz eindeutig von Fontane stammt (s. Anm. 53), drängte sich zunächst die Vermutung auf, Fontane habe neben dem „Te“-Kürzel noch eine weitere Sigle verwendet, nämlich jenes „-n“, unter dem er offenbar eine große Zahl von „Zuschauer“-Meldungen geschrieben hat. Eine gewisse Brisanz verlieh dieser Vermutung eine erste Durchsicht der Texte: Es handelt sich nämlich um genau jene „*prätensiösen Hohlheiten*“, die Fontane in seinen Briefen so sarkastisch verurteilt und die er im „Kladderadatsch“ so „*meisterhaft persifliert*“⁶ gefunden hat: Jede noch so banale Nachricht, und sei es die bloße Kolportage von einer Rauferei im fernen Königsberg⁷, wird ausgekostet, um in einem kommentierenden Nachsatz die Überlegenheit der kirchlich-patriotischen Weltansicht der Kreuzzeitung vor Augen zu führen; bevorzugtes Objekt der Polemik ist natürlich der politische Gegner bzw. dessen Presse, deren Berichte mit einer Häme zerpfückt werden, die in Verbindung mit der stilistischen Geschraubtheit dieser „Feuilletons“ in der deutschen Zeitungsgeschichte ihresgleichen sucht.⁸

Fontane also ein streitbarer Mitkämpfer seiner reaktionären „Kreuzzeitungs“-Kollegen im journalistischen Kleinkrieg der 60er Jahre? Die Leserschaft darf beruhigt werden: Die „-n“-Notizen können nicht, zumindest nicht ausschließlich, von Fontane stammen. Eine Überprüfung der Jahrgänge 1859 und 1871 ergab, daß die betreffende Sigle auch vor bzw. nach Fontanes Zeit bei der „Kreuzzeitung“ verwendet wurde. Entweder handelte es sich um eine „Gemeinschaftssigle“, unter der mehrere Autoren ihre Beiträge veröffentlicht

haben⁹, oder es war die Chiffre eines „Zuschauer“-Redakteurs - vielleicht sogar Hermann Goedsches -, der Fontanes Notiz über Graef nur der Ordnung halber als seine eigene ausgab. Da, von einem Irrtum des Setzers einmal abgesehen, für eine dieser beiden Varianten nunmehr ein Präzedenzfall vorliegt, ist allerdings nicht auszuschließen, daß die „Kreuzzeitung“ noch eine unbestimmte Anzahl von Fontane-Texten bereithält, die freilich ohne zusätzliche Hinweise aus Briefen oder anderen autobiographischen Dokumenten schwer zu identifizieren sein werden - ein Grund mehr für die baldige Herausgabe der noch unveröffentlichten Tagebücher Fontanes.

Den im folgenden wiedergegebenen Texten nach zu schließen, hat Fontane das Forum des „Berliner Zuschauers“ nicht in den Dienst der politischen Parteinahme gestellt - dies würde dem Bild, das sich die Forschung gegenwärtig vom „mittleren Fontane“ macht, auch keineswegs entsprechen.¹⁰ Es handelt sich vielmehr um journalistische Freundschaftsdienste, Gefälligkeitsarbeiten, wie sie Fontane häufig abverlangt wurden, für die er seinerseits Freunde und Kollegen aber auch gerne in Anspruch nahm. Daß die Artikel als Fontane-Texte bislang unentdeckt geblieben sind, hat zwei Gründe: Zum einen ist keiner von ihnen namentlich gezeichnet (Text III, der das „Te“-Kürzel trägt, ist anscheinend übersehen worden), zum andern liegen die Briefe, die Fontanes Verfasserschaft der Artikel belegen, zwar schon seit Jahren im Druck vor, wurden jedoch bisher nie systematisch nach diesen Hinweisen durchforstet.¹¹ Erst die Arbeit am Kommentar zur Briefabteilung der „Hanser-Ausgabe“, der im Herbst 1993, siebzehn Jahre nach dem ersten Textband, erscheinen wird, machte diese systematische Suche notwendig und führte damit zwangsläufig auf die Spur der Texte.

Die Texte I-IV gehören thematisch zusammen. Sie befassen sich mit den ersten öffentlichen Aktivitäten des „Vereins der Berliner Künstlerinnen“ (vgl. Anm. 18), dessen Geschichte Fontane von seiner Gründung an mit Interesse verfolgt hat. Daß er für die „Kreuzzeitung“ so ausführlich von den Belangen des Vereins berichtete, ist wahrscheinlich auf seine Bekanntschaft mit Antonie Eichler zurückzuführen, der Mitbegründerin und späteren Direktorin der vereinseigenen „Zeichenschule“, die die publizistischen Möglichkeiten des befreundeten Journalisten offenbar für ihre Sache zu nutzen wußte (vgl. Anm. 25). Fontanes persönliche Meinung über die „armen Mädchen“ vom Künstlerinnenverein, darauf sollte wahrheitsgemäß hingewiesen werden, stand in deutlichem Widerspruch zu den überwiegend freundlichen Urteilen seiner Ausstellungsberichte.¹² - Die Texte II und IV stammen eindeutig von Fontane, in den beiden anderen Fällen sprechen plausible Gründe für diese Annahme. (Zur Verfasserschaft der Texte vgl. im einzelnen die jeweils letzte Anmerkung.)

Text V geht auf Fontanes Bericht von der Kunstausstellung 1862 zurück.¹³ Der Maler Gustav Graef muß sich über die Würdigung, die sein Gemälde „Vaterlandsliebe im Jahre 1813“ dort fand, so gefreut haben, daß er mit Fontane Verbindung aufnahm und ihn, wahrscheinlich nicht ganz absichtslos, über die bevorstehende „Tournee“ des Bildes in Kenntnis setzte. Fontane schrieb die entsprechende Notiz und nahm seinerseits eine photographische Reproduktion des Gemäldes als Dank entgegen.¹⁴

Die Entstehungsgeschichte von Text VI vermittelt eine Vorstellung von Fontanes Nöten bei der Recherche für die Kriegsbücher. Als „Pequin“¹⁵, als militärwissenschaftlichem Laien, waren ihm die offiziellen Generalstabsquellen in der Regel nicht zugänglich. Vor allem an zuverlässiges Kartenmaterial war schwer zu kommen. Die „Schlachtenreliefs“, die ihm der Bildhauer Heinrich Walger für die Arbeit an den Kapiteln über Königgrätz und Königinhof zur Verfügung stellte, scheinen ihm deshalb eine sehr brauchbare Hilfe gewesen zu sein. Fontanes „Gegenleistung“ war ein „kleiner freundlicher Artikel“, der dem Absatz der Walgerschen Reliefkarten ein wenig nachhelfen sollte - heute würde man sagen: ein Werbetext.

Text VII ist gewissermaßen ein Nachzügler; er stammt nicht aus der „Kreuzzeitung“, sondern aus der „Vossischen Zeitung“, für die Fontane seit 1870 als Theaterkritiker tätig war. Gegenstand des Artikels ist der damals sehr berühmte Wiener Schauspieler Joseph Lewinsky, ein loser Bekannter Fontanes, der im Juli 1875 im Berliner Wallner-Theater ein Gastspiel gab. Fontane war in den 70er Jahren eigentlich nur für die Berichterstattung aus dem Königlichen Schauspielhaus zuständig; das Wallner-Theater fiel in das Ressort seines Kollegen Max Remy. Als dieser jedoch das auffällige Desinteresse, dem Lewinskys Darbietungen beim Berliner Publikum begegneten, mit einem Hinweis auf den „schönen Julisonntag“ leichtfertig entschuldigte¹⁶, sah Fontane sich offenbar zu einer kleinen Intervention genötigt. Aus ganz freien Stücken scheint auch dieser Artikel nicht entstanden zu sein; wahrscheinlich gab ein gezielter Hinweis von Franz Otto Gensichen, dem damaligen Dramaturgen des Wallner-Theaters, den unmittelbaren Anlaß.

2. Texte

I

„Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung“ Nr. 261, 10. Nov. 1867; gezeichnet „-s“.

In der Aula der Thierarzneischule¹⁷ eröffnet morgen der hier zusammengetretene Verein von Künstlerinnen und Kunstfreundinnen¹⁸ eine Ausstellung von Oelbildern, Aquarellen und Zeichnungen von weiblicher Hand. Die Ausstellung, die in der That eine überraschende Zahl künstlerisch bedeutender Arbeiten enthält, wurde heute Mittag durch eine Versammlung der Mitglieder und Freunde des Vereins eröffnet, in welcher Herr Schulrath B o r m a n n¹⁹ in einem Vortrage die Tendenz des Vereins, seine näheren und entfernteren Zwecke und seine Bedeutung gegenüber den Kreisen der männlichen Künstler in gediegener Weise erörterte. Als erste Aufgabe hat sich bei den Schwierigkeiten, welche sich der Ausbildung junger weiblicher Talente in Benutzung der bestehenden Kunstschulen entgegenstellen²⁰, die Gründung einer Z e i c h e n s c h u l e für Damen gestellt, die zugleich ein Centralpunkt für das Wirken und die anderweite Unterstützung wirklicher Begabungen für die Kunst sein soll. Zu dem Ende wird auch Professor E g g e r s²¹ im Januar einen Cyclus von 10 Vorlesungen über Perspective eröffnen. - Mit der Ausstellung, auf die wir in diesen Tagen näher zurückkommen, ist eine Verloosung

verschiedener Kunstwerke verbunden. Die heutige Versammlung war sehr zahlreich, namentlich von Damen besucht, und endete nach 1 Uhr.²²

II

„Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung“ Nr. 272, 23. Nov. 1867; gezeichnet „Te“.

Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen

hat am 10. d. M. in der Luisenstraße 56 (Frontgebäude der Thierarznei-Schule) seine erste Ausstellung eröffnet. Wir haben damals in aller Kürze über die Eröffnungsfeierlichkeit und eine seitdem in Druck erschienene Ansprache des Schulrath K. Bormann berichtet; wir kommen heute in einiger Ausführlichkeit sowohl auf den Verein wie auf die durch ihn veranstaltete Ausstellung zurück.

Was zunächst den Verein angeht, so kann man seine Zwecke vielleicht dahin zusammenfassen, daß er die Künstlerinnen in ihrer Kunst fördern, in ihrem Leben (wenn die Verhältnisse dies wünschenswerth machen) unterstützen will. Er verfolgt also ebenso sehr praktische wie ideelle Ziele. Die Kunst zu fördern, dazu sind zunächst - da die hiesige Kunstakademie, vielleicht mit gutem Grunde, sich ablehnend verhält - eine Zeichenschule, so wie Vorlesungen über Kunstgeschichte, demnächst auch über Perspective, in Aussicht genommen; die Künstlerinnen in ihrer äußeren Lebensstellung aber zu unterstützen, dazu wird es einer Unterstützungskasse bedürfen, zu deren Gründung die gegenwärtige Ausstellung ihren Erlös beisteuern will.

Dies führt uns auf die Ausstellung selbst. Diese, wie sie sich äußerlich in zwei Räume sondert, ist überhaupt eine zwiefache und während der eine, größere Saal eine Ausstellung ist wie jede andere, nämlich aus Bildern besteht, die gesehen und verkauft werden sollen, weist der andere (kleinere) Saal die von Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zum Zweck einer Verloosung beigesteuerten Bilder und Zeichnungen auf, aus deren Ertrag die eben erwähnte Unterstützungskasse - wenigstens in ihren Anfängen - gebildet werden soll.

Dies ist ein gewisser praktischer Unterschied zwischen den ausgestellten Gegenständen des einen und des anderen Saales; künstlerisch ist er kaum vorhanden, und man begegnet in beiden Sälen sehr verwandten Hervorbringungen und jedenfalls denselben Künstlerinnen-Namen.²³

Die in dem Verloosungs-Saale ausgestellten Gegenstände gehen weit über 100 hinaus. Wir finden hier 1) Blumenstücke (Albumblätter, Initialen, Deckelverzierungen, Lesezeichen) von Marie Remy, Clara Lobedan, Betty Stilcke, E. v. Kudriaaffsky, Nanni v. Prittwitz, Julie v. d. Lage, Helene v. Garten²⁴, Cäcilie v. Brockdorf, Julie v. Buddenbrock (sehr hübsche Lesezeichen in großer Zahl), Anna Krocker, Auguste Reichelt, Ida Stubenrauch, Helene Noack, Clara Wilke, Elise Habelt, Margarethe Ludolff, Marie v. Froreich. 2) Landschaften in Oel und Aquarell von Rosalie Gleich, Marie v. Keudell, Paula Bonte,

Auguste Lucas, Helene Sietze (Aquarell; hübsch), Antonie Biel (hübsch), Helene Jung, Auguste Bartels, Mathilde Wurl. 3) Genrebilder u. Studienköpfe von Antonie Eichler²⁵, Clara Oenicke²⁶, Auguste v. Sandrart²⁷, Marie v. Rouvroy, Luise v. Hüllessem, Antonie Volkmar, Emma Stolzenburg, Rosa Petzel, Friederike Sievers, Agnes Hubrecht, Blanca v. Hagen, Elisabeth Pochhammer, Luise Thalheim (ein Rahmen mit 15 anmuthigen Illustrationen). 4) Eine Fülle von Kupferstichen, Lithographien, Holzschnitten, Photographien etc. Hieran reihen sich eine Anzahl von solchen Arbeiten (meist ohne Namen), die von Kunstfreundinnen beige-steuert worden sind. Unter diesen nehmen die ganz aparten, schon bei früheren Gelegenheiten von uns erwähnten, ebenso durch Anmuth und Humor, wie durch feinen Farbensinn ausgezeichneten Malereien von Fräul. Marie v. Olfers²⁸ durchaus den ersten Rang ein.

Auch Sculpturen finden sich unter den Verloosungsgegenständen. Wir nennen eine Portraitbüste des Grafen Bismarck von Fräul. Elisabeth Ney; ferner drei vom Geh. Rath v. Olfers geschenkte Statuetten: eine antike Decorationsfigur, eine Magdalena nach einem Italienischen Original aus dem 16. Jahrhundert und ein Bildniß des Großen Kurfürsten als junger Prinz.

Der zweite Saal, wie schon angedeutet, ist eben ein Ausstellungs-Saal wie jeder andere, mit der einen Einschränkung, daß es nicht Künstler, sondern Künstlerinnen sind, die ausgestellt haben. Wir begegnen hier, in ausgesprochener Weise, einem gewissen Bestreben der einzelnen Ausstellerinnen, ihre Künstler-Karte beim Publicum abzugeben. Einzelnes rührt von Namen besten Klanges her; wir nennen nur Frau Jerichau-Baumann.²⁹ Neben diesen Arbeiten sind es eine Anzahl von Copieen nach berühmten Bildern, die uns außerordentlich erfreut haben. Darunter: „Ein Trompeter“ nach Franz v. Mieris von Marie v. Rouvroy; Fruchtstück nach Mignon von Auguste Reichelt; Frauen-Portrait nach Rembrandt von Emilie Mosevius; der „Kupferstecher Schmidt“ nach Antoine Pesnes von Emma Stolzenburg; Dame in Nachtgewand nach Angelika Kaufmann von Rosa Petzel; Karl Stuart nach Van Dyck³⁰ von Antonie Eichler (sehr gut) und eine miniature auf Elfenbein ausgeführte Copieen nach Rubens, Guido Reni, Sasso Ferrato, Gerhard Dow etc. von Clara Heinke³¹. Diese Aufzählung giebt übrigens nur einen kleinen Theil des hier Ausgestellten; an Originalbildern haben Auguste v. Sandrart und Clara Oenicke am reichlichsten und zugleich am mannichfachsten (Portrait, Genre, Historie) beige-steuert.

Wir schließen unsere Besprechung, die selbstverständlich keine Kritik des Einzelnen enthalten, sondern nur ein Hinweis auf das in hohem Maße empfehlenswerthe Ganze sein sollte, mit einigen Sätzen, die wir der Eröffnungsrede des Schulraths Bormann entnehmen, Sätze, denen wir uns durchaus anschließen: „Bei allem Eifer, den der Verein bisher der Lösung seiner Aufgabe zugewendet hat, und bei dem lebendigen Bewußtsein davon, daß ihm noch viel fehlt, um das Ziel, daß er sich vorgesteckt hat, vollkommen zu erreichen, verhehlt er sich doch nicht, daß seine Bestrebungen auch ihre Gegner gefunden haben. [‘]Ihr werdet es, so rufen sie uns zu, auch bei dem besten Willen nur dazu bringen, die Zahl mittelmäßiger Künstlerinnen zu vermehren, und zu

einer solchen Vermehrung ist um so weniger Bedürfniß vorhanden, als die Zahl der mittelmäßigen Künstler bereits groß genug ist.['] - Ich spreche im Namen und im Sinne des Vereins, wenn ich erwidere: [']Nein, gerade darauf haben wir es abgesehen, die Zahl der mittelmäßigen Künstlerinnen zu *vermindern* dadurch, daß wir den begabten unter ihnen Gelegenheit zu einer gediegenen Ausbildung gewähren, und daß wir die *unbegabten* von dem Betreten eines für sie nur dornigen und ziellosen Weges zurückhalten.[']"³²

III

„Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung“ Nr. 246, 20. Okt. 1868; ungezeichnet.

Neue Zeichenschule. (Askanischer Platz 7.)

Die von Seiten des „Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“ gegründete „Zeichenschule für das weibliche Geschlecht“ wurde heute (Montag) Vormittag in den freundlichen, mit Zeichnungen und Sculpturen ansprechend decorirten Räumen des neuen Instituts (Askanischer Platz 7) eröffnet. Außer den 27 Schülerinnen, mit denen das seit längerer Zeit geplante Unternehmen ins Leben tritt, hatte sich eine große Anzahl von Damen und Herren eingefunden, die dem jungen Institut, von Anfang an, ihre Teilnahme und ihre Fürsorge entgegen getragen haben, unter ihnen in erster Reihe die Damen des Vorstandes, so wie die Lehrer und Lehrerinnen.³³

Eine durch Klarheit und Präcision ausgezeichnete Ansprache des Provinzialschulraths *B o r m a n n* eröffnete die Feier. Er hob hervor, daß, um Mißverständnissen vorzubeugen, vor Allem im Auge behalten werden müsse: *w a s* die Zeichenschule solle. Die Zeichenschule verfolge ein doppeltes Ziel, und während sie einerseits die Ausbildung für den *k ü n s t l e r i s c h e n* Beruf erstrebe, begnüge sie sich andererseits damit, für alle diejenigen, die einer hervorragenden künstlerischen Begabung ermangeln, einfach ein *a l l g e m e i n e s* Bildungsmittel zu sein. Der Redner zog bei dieser Gelegenheit eine sehr glücklich gewählte Parallele mit unsern *G y m n a s i e n*, darauf hinweisend, daß auch diese, während sie doch die Ausbildung für das akademische Leben als eigentlichstes Ziel erstrebten, zugleich sich mit der Aufgabe begnügten, für Hunderte und Tausende eine Schule überhaupt zu sein. Im weiteren Verlauf des Vortrages begegneten wir dem Gedanken, wie wünschenswerth es sei, die Zeichenkunst zu einer mehr und mehr gesellschaftlich recipirten Kunst zu machen, wie dies ja mit der Musik längst der Fall sei, und dadurch dem Auge das zu gönnen, was man dem Ohr längst bewilligt habe. Das Leben werde dadurch an Reiz und Schönheit gewinnen; ein ausgebildeter Farben- und Formensinn werde vor den Uebertreibungen und Verirrungen der Mode bewahren und den klassischen Werken der bildenden Kunst gegenüber werde sich ein volleres Verständniß, eine freudigere Würdigung ergeben. Der Redner schloß mit der Zuversicht, daß, wer bemüht sei, Andern behülflich zu sein, des Segens für seine Mühe nicht ermangeln werde.

Nach Schulrath Bormann sprach noch Prof. Remy³⁴. Er wies zunächst auf die Bedeutung des Elementar-Unterrichtes im Zeichnen hin, an dem es leider so oft gebräche und dessen Mangel die volle Entfaltung selbst brillanter künstlerischer Gaben später behindere. Dann - einen schon durch den Vorredner angeregten Gedanken wieder aufnehmend - betonte auch er, um wie viel reicher sich dem künstlerisch geschulten Auge das Leben sich erschließe, als dem Auge, das dieser Schulung entbehre, wie ganz anders die edle Architektur des Brandenburger Thores zu dem spräche, der nicht nur zu sehen, sondern auch zu zeichnen verstände.

Wir machen zum Schluß darauf aufmerksam, daß über die Eintrittsbedingungen ein Organisationsplan Auskunft giebt, der seitens des Vereinsvorstandes entworfen und Askanischen Platz 7, 2 Treppen einzusehen bez. in Empfang zu nehmen ist.³⁵

IV

„Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung“ Nr. 251, 27. Okt. 1869; ungezeichnet.

Die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen im Raczinskyschen Palais.³⁶

Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, auf dessen Wirksamkeit - beispielsweise die Gründung einer Zeichenschule - wir zu verschiedenen Malen hingewiesen haben, hat im Raczinskyschen Palais am Königsplatz abermals eine Gemälde-Ausstellung (die zweite seit seinem Bestehen) veranstaltet, die aufs Neue Zeugniß ablegt von dem Gedeihen und Fortschritten des Vereins. Die Ausstellung, wie sie sich in vier Zimmern eingerichtet hat, ist auch eine vierfache und wir haben eine Ausstellung der Kunstfreundinnen, eine zweite der Künstlerinnen, eine dritte der Schülerinnen und eine vierte, die die Verloosungs-Gegenstände umfaßt, zu unterscheiden.

Wir behalten auch in unserer Besprechung diese Reihenfolge bei.

Zunächst also die Ausstellung der Kunstfreundinnen. Sie bringt hergeliehene Werke älterer und jüngerer Meister, und wenn sich der Vorstand dabei nicht verhehlen konnte, daß den Bildern des Vereins daraus eine gefährliche Concurrenz erwachsen müsse, so gab doch schließlich die Erwägung den Ausschlag, daß die Ausstellung selbst dadurch an Anziehungskraft gewinnen werde. Dem stimmen wir zu. Von älteren Arbeiten, die alle der Niederländischen Schule angehören, heben wir eine Landschaft von A. v. Everdingen, ein Fruchtstück von de Heem, ein Stilleben (Schneepfen, Rebhühner, Krammetsvögel) von de Conink-Rommelaer und ein ausgezeichnetes Männer-Portrait von Jan van Ravenstyn hervor. Reicher ist die Gegenwart vertreten. Wir sehen treffliche Landschaften von Hoguet³⁷, Catel, Eschke³⁸, Blechen³⁹, Scherres⁴⁰; Genrebilder von Cretius, Jordan, Vautier, Meyerheim⁴¹ und zwei größere historische Arbeiten, die eine von de Keyser⁴²: „Maximilian und Marie von Burgund besuchen den kranken Hans Hemling“, die andre von Anselm Feuerbach⁴³: „Dante mit edlen Frauen aus Ravenna lustwandelnd“. Was dieses letzte-

re Bild angeht, so verkennen wir keineswegs einen gewissen großen Styl, der alles Moderne verschmätzt und mit Bewußtsein eine gewisse Herbigkeit vertritt; wir können aber doch mit der Ansicht nicht zurückhalten, daß wir von dieser Herbigkeit mehr finden, als uns gut scheint. Ary Scheffer beispielsweise stellte sich ähnliche Aufgaben und verhielt sich gegen Bravour und moderne Farben-Wunder nicht minder ablehnend als Feuerbach; dennoch nimmt er uns gefangen, was wir von dieser Dante-Composition nicht sagen können. Sehr wahrscheinlich übrigens, daß uns das Bild, an eine Wandfläche und al fresco gemalt, lebhafter befriedigen würde. - An eben dieser Stelle befinden sich auch, neben interessanten Compositionen Bettinas v. Arnim⁴⁴ und ihrer ältesten Tochter, der Gräfin Oriolla⁴⁵, einige höchst schätzenswerte Arbeiten, theils Copieen, theils Originale, von Professor Xeller. Trefflich ist der Kopf nach Rembrandt; ganz besonders aber hat uns ein kleines Bildchen, eine Madonna, interessirt, die die Weise der früh-Italienischen Meister in überraschend gelungener Weise wiedergiebt.

Wir wenden uns nun dem zweiten Abschnitt, der Ausstellung der Künstlerinnen, zu. Die Zahl ihrer Arbeiten ist zu groß, um bei jeder Einzelnen verweilen zu können. Eine Auswahl ist geboten. Unter den Bildnissen nennen wir in erster Reihe die beiden vorzüglich gelungenen Damen-Portraits von Fr. H. Richter, ferner einen anmuthigen, mit großer Feinheit behandelten Mädchenkopf von Fr. Antonie Eichler, so wie die hierher gehörigen Arbeiten von Fr. Rosa Petzel und Fr. Clara Oenicke. Der letzteren ist es gelungen, nach einer bloßen Photographie ein vortreffliches und, wie wir allgemein hören, ähnliches und lebenswahres Bildniß des jüngst verstorbenen Geh. Rath Dr. Böhm⁴⁶ herzustellen. - Unter den Landschaften nehmen die Arbeiten von Antonie Biel, M. Wurl und H. Sietze den ersten Rang ein; ähnlich gelungen ist eine Aquarell-Copie nach einem Scherresschen Oelbilde von Fr. Helmhorst. - Bei Gelegenheit der Landschaften erwähnen wir, wie billig, auch der Blumenstücke. Sie sind besonders zahlreich vertreten, was wir nicht nur selbstverständlich, sondern auch wünschenswerth finden. Alle Damen sind hier zu Hause, keine scheiterte ganz, einzelne leisten Vorzügliches. Wir nennen: Fr. A. Reichelt, Fr. M. Remy, Fr. M. Ludolph. Das große Blatt der letztgenannten Dame (Nische und Muttergottesbild mit Blumen reich geschmückt) erhebt sich zu der Bedeutung eines tiefer empfundenen Genrebildes. Auch ein Gast ist unter unsern Blumenmalerinnen, Frau Baronin v. Brockdorff auf Annettenhöf bei Schleswig, der wir vor andern den Preis zuerkennen möchten. Ganz ersichtlich ist sie aus einer andern Schule hervorgegangen; sie componirt nicht, sie macht weniger aus den Dingen, sie giebt ihre Blumen (beispielsweise rothe und weiße Verbenen) einfach wieder, wie einen Abdruck der Natur, erzielt dadurch aber - wenigstens für unsere Empfindung - eine Wirkung, die selbst unsere Besten nicht immer erreichen, weil sie mehr, weil sie durchaus ein Bild geben wollen. - Die Zahl der Genrebilder, die von Seiten der Künstlerinnen ausgestellt wurde, ist nicht übergroß. Doch begegnen wir gerade hier einigem ganz Vorzüglichem. Fr. L. Thalheim, ein innerhalb unserer Kinderwelt dankbar genannter Name, erfreut durch humoristische Illustrationen; anmuthig berühren die Arbeiten von Fr. v. Sandrart, und zwei neuere Bilder von Fr. Antonie Volkmar: „Auswanderer im

Moment der Abfahrt" und „Bettelkind mit der Geige" halten uns die Versprechungen, die durch das bekannte Bild der genannten Dame (Eintritt der neuen Erzieherin) angeregt wurden. - Zu den Arbeiten der Künstlerinnen des Vereins haben wir zu nicht geringem Theile auch die C o p i e e n zu zählen, die von ihnen nach den Werken älterer Meister gefertigt wurden. Hier finden wir viel Gutes. Ganz vortrefflich ist Frl. Clara Heinkes heiliger Antonius nach Murillo⁴⁷, Frl. Antonie Eichlers Lavinia nach Tizian und Frl. Rosa Petzels „Die Kinder Karl Stuarts" nach van Dyck.

Die dritte Gruppe bildet die Ausstellung der Sch ü l e r i n n e n. Hier finden wir die Arbeiten jener jungen Damen, zum Theil selbst schon wieder begabte Künstlerinnen, die in die vier Klassen der Zeichenschule, in die Elementar-, Gips-, Landschafts- und Perspectiv-Klasse eintraten, um zu lernen oder sich zu vervollkommen. Die Betheiligung an dem Unterricht der einen oder anderen Klasse war sehr verschieden; die Landschaftsklasse (Professor Scherres) war die bevorzugte und von den 56 ausgestellten Blättern kommen 29 auf Landschaftszeichnung. Vielfach ist nach dieser Seite hin Ueberraschendes geleistet worden und würden wir in Verlegenheit kommen, wenn wir, nach einer vorgängigen Mischung der Blätter, zwischen den Scherresschen Originalen und den danach gefertigten Zeichnungen seiner Schülerinnen unterscheiden sollten.

Die Schlußabtheilung bildet die Ausstellung der V e r l o o s u n g s - G e g e n - s t ä n d e. Aufs reichlichste und von den verschiedensten Seiten her ist dazu beige-steuert worden. Außer etwa 40 Oelbildern - worunter einzelnes, beispielsweise eine Landschaft von Antonie Biel, vortrefflich, - begegneten wir einem ausgeschütteten Füllhorn von Aquarellen und Photographieen, von Blumenstücken und Lesezeichen, von Briefmappen und Briefbeschwerern, von Fächern, Präsentirbrettern und Lampentellern. Hier vor allem sahen wir auch wieder eine Anzahl jener Schalen und Schälchen, die Niemand in Bild und Spruch so trefflich zu bilden versteht wie Frl. Marie v. Olfers. Sich und ihrer Art treu bleibend, einer Art, die sie selbst geschaffen hat, weiß sie doch ständig ihr Gebiet zu erweitern und diejenigen, die ihrer originellen Weise voll Interesse folgen, immer aufs Neue zu überraschen. Diese Dinge sind nicht für Jedermann, aber für wen sie ü b e r h a u p t etwas sind, für den haben sie einen Reiz, der über Vieles, das lauter und anspruchsvoller auftritt, weit hinaus geht. Alles ist sinnig, zart und von einem feinen Humor getragen. Wir lieben Clemens Brentano nicht sehr; aber was wir an ihm lieben, dem allem begegnen wir hier wieder. Auf die illustrirenden Bildchen dieser Tassen und Schalen müssen wir unsre Leser, bez. die Besucher der Ausstellung selbst verweisen, und nur ein paar der Sprüche, die von der Künstlerin gewählt oder ersonnen wurden, sie mögen am Schluß hier eine Stelle finden: Setz einen Frosch auf goldenen Stuhl, Er hüpfet doch wieder in seinen Pfuhl⁴⁸; - Augen sind der Liebe Pforten, Oeffnen das Herz noch vor den Worten; - und als letztes und bestes (in seiner ersten Zeile, vielleicht auch anwendbar auf unsre Vorliebe):

Jeder hat einen Sparren⁴⁹ frei,
Wers nicht glaubt, hat zwei.⁵⁰

„Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung“ Nr. 305, 31. Dez. 1862; gezeichnet „-n“.

Das bekannte Bild Gustav Graef's⁵¹, „Vaterlandsliebe“⁵², das während der letzten Ausstellung so viel Beifall und Zustimmung fand, wird, wie wir vernehmen, eine Rundreise in unseren östlichen Provinzen antreten und in Stettin, Danzig und Königsberg ausgestellt werden. Das Bild stellt den Moment dar, wie, im Frühjahr 1813, ein junges schönes Mädchen, in



Gustav Graef, Vaterlandsliebe im Jahre 1813

Ermangelung anderer Gaben, ihr kostbar-blondes Haar als Beisteuer bringt. (Es wurden Ringe daraus gemacht und der Erlös war sehr bedeutend.) Diese, wie Niemand verkennen wird, höchst schwierige Aufgabe, hat der Maler in glücklichster Weise gelöst. Die Scene, die bei minder meisterhafter Darstellung, komisch⁵³, trivial, unschön hätte wirken können, rührt und ergreift. Gerade unsere Leser werden das Bild nicht ohne innere Bewegung betrachten können, und so sei es überall ihrer besonderen Aufmerksamkeit empfohlen.

VI

„Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung“ Nr. 304, 29. Dez. 1867; ungezeichnet.

Reliefs von Gitschin und Königgrätz.

In der Landkarten- und Globen-Verlagshandlung von Dietrich Reimer⁵⁴ hieselbst (Anhaltische Straße 12) sind sehr interessante Reliefdarstellungen der Schlachtfelder von Königgrätz und Gitschin⁵⁵ und zwar im Maßstabe von 1:25,000 erschienen. Was beim Studium der Karten und Croquis⁵⁶ sich selbst dem geübten und verständnisvollen Auge nur mühevoll ergibt, was, wie beispielsweise Wasserläufe und Wiesengründe (ganz besonders die ersteren) unter der Menge der Niveau-Linien halb verschwindet und inmitten derselben gleichsam wieder entdeckt werden muß, das bieten diese Relief-Darstellungen auf den ersten Blick. Die Anschaulichkeit, die sie gewähren, ist groß, ihre Zuverlässigkeit anerkannt. In größerem Maßstabe (1:10,000) wurde ein Relief von Königgrätz für S. M. den König ausgeführt. Die Modellirung dieses größeren wie auch der kleineren Tableaux erfolgte durch den Bildhauer Herrn Walger.⁵⁷ Die Preise sind die folgenden:

I. Relief des Schlachtfeldes von Königgrätz, in drei verschiedenen Ausgaben: a. ganz weiß mit dunklem Holzrahmen 9 Thlr., b. mit bemalter Schrift 10 Thlr., c. fein ausgemalt 16 Thlr., Verpackung 25 Sgr. extra.

II. Relief des Schlachtfeldes von Gitschin, in drei verschiedenen Ausgaben: a. ganz weiß mit dunklem Holzrahmen 5 Thlr. 10 Sgr., b. mit bemalter Schrift 6 Thlr., c. fein ausgemalt 9 Thlr., Verpackung 20 Sgr. extra.

Diese Preise (verhältnismäßig sehr billig gestellt) sind an und für sich freilich nicht als niedrige zu bezeichnen. Wer aber ein lebhaftes und eingehendes Interesse an den Kämpfen des vorigen Jahres nimmt und irgendwie über die Mittel zur Beschaffung solcher Reliefs verfügt, dem empfehlen wir dieselben, nach an uns selber gemachter Erfahrung, als außerordentlich instructiv und Aufklärung gebend.

Wie wir vernehmen, beabsichtigt der Herausgeber - in dem zu hoffenden Fall, daß diese Reliefs allgemeinen Beifall finden -[,] auch die Schlachtfelder von Nachod, Skalitz⁵⁸ etc. folgen zu lassen.⁵⁹

VII

„Vossische Zeitung“ Nr. 168, 22. Juli 1875; ungezeichnet.

Herr Lewinsky⁶⁰, von der Wiener Hofburg, setzt sein Gastspiel im Wallner-Theater⁶¹ fort. Er gab bisher den Carlos im „Clavigo“, den Nathan, den Molière'schen Geizigen, und, als Benefiz, den Tischlermeister Anton in Hebbels „Maria Magdalena“. Von Balladen und Deklamationsstücken trug er vor: den Zauberlehrling, die Kraniche des Ibykus, den „Strike der Schmiede“ und die Bürger'sche Lenore. In jeder Rolle und auf jedem Gebiete bewährte er sich mit Eigenartigkeit, immer aber als ein vollkommener Meister. Es muß überraschen, daß die Bethätigungen einer so eminenten Kunst keine größere Anziehungskraft üben. Das Wetter, die ‚todte Saison‘ und die aus den Gastspielen

anderer Berühmtheiten (beispielsweise im Nationaltheater) erwachsende Konkurrenz, scheinen uns kein ausreichender Grund für halbbesetzte Häuser bei solchem Spiel. Herr Lewinsky ist sehr wahrscheinlich der bedeutendste Charakter-Darsteller, den das deutsche Theater in diesem Augenblick aufzuweisen hat, und wenn ihm zu Theil würde was ihm zukommt, müßte er Abend um Abend, trotz Juli-Hitze und Juli-Ferien, vor ausverkauftem Hause spielen. Vielleicht, daß diese Zeilen ein Weniges dahin wirken. Zu langem Besinnen ist freilich keine Zeit mehr, denn das Gastspiel geht nächsten Sonntag zu Ende. Hr. Lewinsky wird nur noch an zwei Abenden auftreten, am Freitag und Sonntag, und zwar in den beiden am günstigsten aufgenommenen Rollen: dem „Didier“⁶² und dem „Geizigen“. Am Donnerstag und Sonnabend wird „Pech-Schulze“⁶³ gegeben werden.⁶⁴

Anmerkungen

Zitiert wird nach der sog. „Hanser-Ausgabe“: Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1962 ff. (= HF, danach römische Ziffer: Abteilung, arabische Ziffer: Band). - Im Kommentar mußte gelegentlich auf die „Nymphenburger Ausgabe“ zurückgegriffen werden: Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Hrsg. von Edgar Groß, Kurt Schreinert, Rainer Bachmann, Charlotte Jolles, Jutta Neuendorff-Fürstenau, Peter Bramböck. München 1959 ff. (= N, danach römische Ziffer: Band).

- 1 Vgl. *Von Zwanzig bis Dreißig*, 'Der Tunnel über der Spree', 7. Kap. (HF III, 4, S. 420 f.).
- 2 ebd., S. 421
- 3 Goedsche gehörte seit 1848 zu den besonders linientreuen Mitarbeitern der „Kreuzzeitung“; unter dem Pseudonym „Sir John Retcliffe“ verfaßte er eine Reihe historischer Sensationsromane, unter denen vor allem „Nena Sahib“ (1858) recht bekannt wurde, eine Schilderung des indischen Militäraufstandes von 1857/58.
- 4 *„Der Kladderadatsch [...] hat sich endlich unsrer berühmten Zuschauer-Notizen bemächtigt und sie in ihrer präntensösen Hohlheit meisterhaft persifliert. Etwas wird es wohl helfen, aber nicht viel. Morgen schick ich Dir die Nummer“*, schreibt Fontane seiner Frau am 19. Okt. 1869 (HF IV, 2, S. 255). Eine der im betreffenden „Kladderadatsch“ vom 17. Okt. 1869 abgedruckten „Kleinen Neuigkeiten in der heutigen Manier des 'Zuschauers'“ lautet: „Wir haben eine kleine Berichtigung zu machen. Der Mann, Namens Heine, welcher neulich wegen Stehlens einer Wurst verurtheilt wurde, ist nicht, wie wir damals irrthümlich angaben, der jüdische Dichter H. Heine. Letzterer ist vielmehr schon seit einiger Zeit verstorben, könnte es sonst aber allenfalls gewesen sein.“
- 5 HF IV, 2, S. 260. Ob mit der „Gurken-Notiz“ ein konkreter Artikel oder die „Zuschauer“-Meldungen im allgemeinen gemeint sind, ließ sich nicht ermitteln.
- 6 Vgl. Anm. 4.
- 7 Vgl. die entsprechende Notiz in der „Neuen Preußischen [Kreuz-] Zeitung“ Nr. 303 vom 28. Dez. 1862.
- 8 Der „Kladderadatsch“, als „demokratisches Blatt“ selber häufig Ziel dieser Invektiven, nennt den „Zuschauer“ einmal das „Kleingewehrfeuer eines notizenspeienden

Feuilletons" (zit. nach Meinolf Rohleder/Burkhard Treue: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung [1848-1939], in: Heinz-Dietrich Fischer [Hrsg.]: Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts. Pullach 1972, S. 209-224, hier S. 213).

- 9 Die „Kreuzzeitung“ beschäftigte eine Vielzahl von freien Mitarbeitern; da deren Artikel nur in den seltensten Fällen namentlich gezeichnet wurden, scheint eine solche Lösung denkbar. Vgl. hierzu auch Luise Berg-Ehlers: Fontane und die Literaturkritik. Zur Rezeption eines Autors in der zeitgenössischen konservativen und liberalen Tagespresse. Bochum 1990, S. 35 f.
- 10 Die Frage, wie weit Fontane sich mit der politischen Linie der „Kreuzzeitung“ tatsächlich identifiziert hat, ist nach wie vor strittig. Obwohl er die Konservativen - die sog. „Kreuzzeitungspartei“ - bei den preußischen Landtagswahlen im November 1861 unterstützt und im April 1862 sogar als deren Wahlmann kandidiert hat (vgl. FBl. Bd. 6, Heft 5, S. 511), ist bis heute nicht belegt, daß Fontane je publizistisch in die parteipolitischen Auseinandersetzungen der 60er Jahre eingegriffen hätte. (Beachtung verdiente in diesem Zusammenhang einmal Fontanes „englischer Artikel“: Im Vergleich zu den französischen „Korrespondenzen“ seines Kollegen Hese-kiel, deren strikt legitimistische Tendenz ganz offensichtlich ist, zeichnet Fontanes Artikel eine bemerkenswerte politische Zurückhaltung, ja eine gewisse Indifferenz aus.)
- 11 Es handelt sich ausschließlich um Erstveröffentlichungen des 1979 erschienen Bandes IV, 2 der „Hanser-Ausgabe“. Dieser Band umfaßt Briefe Fontanes aus den Jahren 1860 bis 1878.
- 12 *„Heute Vormittag (Donnerstag) war ich in der ‚Ausstellung der Künstlerinnen‘; - Frl. Eichler hatte mich gepreßt. Solch Besuch ist sehr strapaziös und wenig lohnend. Selbst das Beste ist doch nur Mittelgut. Daß arme Mädchen auf diese Weise Geld zu verdienen suchen, finde ich in der Ordnung; aber davon sprechen als ob es etwas sei, ist beinahe ein Unrecht“* (an Emilie am 21. Okt. 1869; HF IV, 2, S. 257).
- 13 Vgl. HF I, 5, S. 479-560, bes. S. 492 f.
- 14 Vgl. seinen Brief an Graef vom 29. Dez. 1862 (HF IV, 2, S. 91); Fontane schenkte das Bild übrigens acht Jahre später seiner Schwester Elise zum Geburtstag.
- 15 Unter diesem Pseudonym, einer im französischen Militärjargon abwertend für Zivilisten gebräuchlichen Bezeichnung, hat Fontane im Jahr 1877 ein Buch des späteren Generalfeldmarschalls Colmar von der Goltz besprochen; vgl. N XIX, S. 779-788 und Anm., s.a. *Meine Kinderjahre*, 12. Kap. (HF III, 4, S. 114 f.).
- 16 So in seiner Besprechung von Hebbels „Maria Magdalene“ in der „Vossischen Zeitung“ Nr. 167 vom 21. Juli 1875.

zu Text I:

- 17 Die Wahl dieses für eine Kunstschau nicht gerade naheliegenden Ausstellungsortes machte dennoch Schule: Da der „Verein der Künstlerinnen“ bis 1911 über kein eigenes Gebäude verfügte, fanden seine Ausstellungen an sehr unterschiedlichen, im Hinblick auf ihre Zweckdienlichkeit jedoch klug gewählten Lokalitäten statt, so z.B. am Lehrter Bahnhof, im „Cornelius-Haus“ am Königsplatz (s. Anm. 36) und, im Jahre 1930, im Kaufhaus Wertheim in der Leipziger Straße. Wie die Künstlerinnen an die „Königliche Thierarzneischule“ in der Luisenstraße kamen, ist nicht bekannt.

- 18 Der „Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin“ wurde im Januar 1867 mit dem Ziel der sozialen Unterstützung und der Schaffung fundierter Ausbildungsmöglichkeiten für bildende Künstlerinnen gegründet. Frauen waren an der Berliner Akademie bis 1919 nicht zum Kunststudium zugelassen; bestanden sie dennoch auf einer künstlerischen Ausbildung, waren sie auf verhältnismäßig teuren und fachlich oft unzureichenden Privatunterricht bei „*einem ganz alten Malerprofessor*“ angewiesen (ein Weg, den neben Effi Briest - vgl. Kap. 32 - auch Fontanes Tochter Mete einschlug; letztere übrigens nicht mit dem dezidierten Ziel, Malerin zu werden.) Diesem Mißstand half im Jahre 1868 der „Verein der Künstlerinnen“ mit der Gründung seiner „Zeichen- und Malschule“ ab, einem zu dieser Zeit in Deutschland einzigartigen Institut, das rasch an Ansehen gewann und schließlich als Bildungsanstalt für Zeichenlehrerinnen auch staatliche Anerkennung fand. Schülerinnen - und später selbst Lehrerinnen - an der „Zeichen- und Malschule“ waren u.a. Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker. Zur Finanzierung des Vereins, der Schule und der ebenfalls 1868 eingerichteten Darlehns- und Unterstützungskasse trugen neben Mitgliedsbeiträgen und Spenden der „Kunstfreundinnen“ auch die Erlöse der alle zwei Jahre stattfindenden Ausstellungen bei. - Zur Geschichte des „Vereins der Berliner Künstlerinnen“ - so seit 1919 sein offizieller Name - sei nachträglich auf die große Ausstellung „*Profession ohne Tradition*“ verwiesen, die der Verein im Herbst 1992 anlässlich seines 125jährigen Bestehens im Berliner Martin-Gropius-Bau veranstaltet hat. Der zur Ausstellung erschienene Katalog (*Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, hrsg. von der Berlinischen Galerie, Berlin: Kupfergraben 1992) versammelt neben zahlreichen Abbildungen und historischen Dokumenten auch 38 sehr instruktive Aufsätze, die aus einem mehrjährigen Forschungsprojekt zur Geschichte des Vereins hervorgegangen sind.
- 19 Karl Bormann (1802-1882), Pädagoge, Provinzialschulrat und Schriftsteller, war ein guter Bekannter Fontanes. Als Gründer und Direktor des ersten Berliner Lehrerinnenseminars, der „*Königlichen Augusta-Schule*“, hatte er sich schon Anfang der 30er Jahre um die Frauenbildung verdient gemacht. Dem „Verein der Künstlerinnen“ stand er zusammen mit Werner von Siemens, Wilhelm Adolf Lette und Oskar Begas seit dessen Gründung beratend zur Seite. Über Bormanns Mitarbeit beim Aufbau der „Zeichen- und Malschule“ vgl. Ralf Burmeister: *Das „schätzenswerthe Element“*. Männliche Gründungs- und Ehrenmitglieder des „Vereins der Berliner Künstlerinnen“, in: *Profession ohne Tradition*, a.a.O., S. 331-338.
- 20 Noch 1905 wies Fontanes ehemaliger Vorgesetzter, der Berliner Akademiedirektor Anton von Werner, eine von 204 Künstlerinnen unterzeichnete Petition zurück, die auch für Frauen die Zulassung zum Kunsthochschulstudium forderte. Seine besondere „*Sorge*“ galt dem Aktzeichnen, vor allem dem Studium des männlichen Akts, welches mit der „*hohen Würde des weiblichen Geschlechts nicht in Einklang*“ zu bringen sei. (Vgl. dazu den an zeitgenössischen Dokumenten reichen Aufsatz von Ulrike Krenzlin: „*auf dem ernsten Gebiet der Kunst ernst arbeiten*“ zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf, in: *Profession ohne Tradition*, a.a.O., S. 73-87.) Die „Zeichen- und Malschule“ des Künstlerinnenvereins nahm das Aktzeichnen bereits 1875 in ihren Lehrplan auf.
- 21 Friedrich Eggers (1819-1872), Kunsthistoriker und -schriftsteller, seit 1863 Professor an der Berliner Akademie, zählte ebenfalls zu Fontanes Freundeskreis. Eggers war Mitglied im Lehrkörper der „Zeichen- und Malschule“ des Künstlerinnenvereins und hielt im Januar 1868 zugunsten der Vereinskasse einen Zyklus von 10 kunstgeschichtlichen Vorträgen.

22 Dieser Text läßt als einziger Zweifel an Fontanes Verfasserschaft offen. Für die Verwendung des Kürzels „-s“ liegen, wie im Falle des ominösen „-n“, keine weiteren Belege vor; auch scheinen mir einige stilistische Eigenheiten („in gediegener Weise“, „zu dem Ende“) für Fontane eher untypisch. Da andererseits die übrigen Künstlerinnen-Aufsätze mit Sicherheit von Fontane stammen und vor allem der Ausstellungsbericht vom 23. Nov. 1867 im „Pluralis modestiae“ an diesen Text anknüpft, erscheint es zumindest plausibel, ihn Fontane zuzuschreiben.

zu Text II:

23 Fontanes Aufsätze, insbesondere die beiden Ausstellungsberichte, sind zum Teil rein aufzählender Natur. Auf eine durchgehende Kommentierung, die sich ohnehin auf die Angabe der Lebensdaten der Künstler und Künstlerinnen zu beschränken hätte, wurde deshalb verzichtet. Was die Biographien der Künstlerinnen betrifft, seien Interessierte auf ein kleines Lexikon verwiesen, das die Mitarbeiter des o.g. Forschungsprojekts zusammen mit dem Ausstellungskatalog vorgelegt haben: Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk, hrsg. vom Verein der Berliner Künstlerinnen in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie, Berlin: Kupfergraben 1992. Angaben zu den niederländischen Meistern wie auch zu den zeitgenössischen Malern, die in den Ausstellungsberichten genannt werden, finden sich in allen gängigen Künstlerlexika; sehr brauchbar, zumal für die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, ist das Standardwerk von Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907-1962. - Im folgenden werden lediglich jene Künstler berücksichtigt, die entweder persönlich mit Fontane in Verbindung standen oder in seinen kunstkritischen Aufsätzen Erwähnung finden.

24 Zu Helene von Garten-Düring (1847-1936) und ihrem Adoptivvater, dem Generalstabsoffizier Ernst von Garten, unterhielt Fontane offenbar eine lose Bekanntschaft; vgl. seinen Brief an Mathilde von Rohr vom 22. Feb. 1867 (HF IV, 2, S. 172).

25 Die Porträt- und Genremalerin Antonie Eichler (1818-1903) gehörte zu den treibenden Kräften des Künstlerinnenvereins; sie war Gründungsmitglied und von 1868 bis 1892 erste Direktorin der „Zeichen- und Malschule“. Ihre Bekanntschaft mit Fontane kam offenbar über ihren Schwager, den Kunsthistoriker Wilhelm Lübke zustande. In Fontanes Briefen taucht sie meist unter ihrem Kosenamen „Eichelchen“ auf; obwohl er sich zu Besuch und Besprechung der 1869er Ausstellung von ihr „gepreßt“ fühlte (s. Anm. 12), spricht Fontane stets wohlwollend von ihr und zieht sie insbesondere ihrer Schwester, der „Hofschlächtermeistertochter“ gebliebenen Geheimrätin von Lübke vor (vgl. HF IV, 3, S. 722). Ein Fontane-Porträt, das Frau Eichler auf der Akademie-Ausstellung 1872 zeigte, wurde 1909 als Titelblatt für eine Neuauflage von *Kriegsgefangenen* und *Aus den Tagen der Okkupation* verwendet. Das Bild war zuletzt in Familienbesitz; sein gegenwärtiger Verbleib ist unbekannt (vgl. Hans-Werner Klünner: Theodor Fontane im Bildnis, in: Festschrift der Landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg zu ihrem hundertjährigen Bestehen. Hrsg. von Eckart Henning und Werner Vogel, Berlin 1984, S. 279-307; hier S. 281 f.).

26 Clara Wilhelmine Oenicke (1818-1899), Berliner Genre-, Historien- und Porträtmalerin, trat vor allem mit Bildern aus der brandenburgisch-preußischen Landesgeschichte und Szenen aus dem Leben Luthers hervor. Ihr Gemälde „Dr. Martin Luther's Hausandacht“ hat Fontane in seinem Bericht über die Berliner Kunstaussstellung 1862 besprochen (vgl. HF III, 5, S. 557).

- 27 Auguste von Sandrart, verheiratete Gräfin Posadowsky (gest. 1900), Porträt- und Genremalerin; Gründungsmitglied und 1878 Kassenwartin des Vereins der Künstlerinnen. Sie und Clara Heinke (s. Anm. 31) traf Fontane auf einer Geburtstagsfeier bei Antonie Eichler und war - anders als vom Rest der Gesellschaft - angenehm berührt (vgl. HF IV, 2, S. 276).
- 28 Marie von Olfers (1826-1924), Kunsthandwerkerin und Schriftstellerin, war die Tochter von Ignaz von Olfers (1793-1872), dem langjährigen Direktor der Berliner Königlichen Museen; ihre Nichte Sibylle von Olfers (1881-1916) wurde wie sie als Kinderbuchautorin und -illustratorin bekannt.
- 29 Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881), Malerin und Schriftstellerin, war seit 1846 mit dem dänischen Bildhauer und Thorwaldsen-Schüler Jens Adolf Jerichau verheiratet. Sie selbst wurde als Porträtistin und Marinemalerin leidlich bekannt, populär machte sie jedoch ihr umtriebiger Lebenswandel: Die Mutter von acht Kindern bereiste mehrfach Europa und den Orient, trat 1861 in die Kopenhagener Akademie ein und unterhielt Freundschaften mit zahlreichen Prominenten ihrer Zeit, u.a. mit Hans Christian Andersen, der über das Ehepaar Jerichau eine Biographie verfaßte. - Fontane, der in seinem Bericht von der Kunstausstellung 1866 näher auf Frau Jerichau-Baumann einging, faßte sein Urteil über ihre Bilder in dem Verdikt zusammen: „*sie wirken nicht*“. Seine im vorliegenden Zusammenhang bemerkenswerte Begründung lautet, die Künstlerin scheine mit „*ihrem Gemüt nicht ganz bei der Sache zu sein [...]. Sie verfährt bei ihren Arbeiten wie eine betriebsame Frau und entkleidet sie dadurch ihrer echten Idealität*“ (HF III, 5, S. 624). Dieses fontaneschen Vorbehalts ungeachtet kam Frau Jerichau-Baumann kürzlich zu spätem Ruhm: Die Deutsche Bundesbank wählte im Herbst 1992 ihr 1855 entstandenes Porträt der Brüder Grimm als Motiv für den 1000-Mark-Schein.
- 30 Anthonis van Dyck (1599-1641), der berühmte flämische Maler und Rubens-Schüler, war seit 1632 Hofmaler in London. Das 1633 entstandene Reiterporträt König Karls I. ist eines der berühmtesten Werke des Meisters und hängt heute im Louvre. Fontane hat das damals noch in Privatbesitz befindliche Gemälde 1857 auf einer Ausstellung in Manchester gesehen: „*Über den großen Wert dieses dem Grafen von Warwick zugehörigen Bildes zu sprechen, wäre überflüssig*“ (Aus Manchester, Vierter Brief; N XXIII/1, S. 76). Vgl. auch Fontanes dramatisches Fragment „Karl Stuart“, das mit einem Dialog zwischen dem König und seinem Hofmaler van Dyck beginnt (HF I, 6, S. 831 ff.).
- 31 Clara Heinke (Lebensdaten nicht ermittelt), Porträt- und Genremalerin, gehörte zu den Gründungsmitgliedern und von 1878 an zum Vorstand des Vereins der Künstlerinnen. Vgl. auch Anm. 27.
- 32 Das Kürzel „Te“, mit dem der Beitrag gezeichnet ist, war Fontanes übliche „Kreuzzeitungs“-Sigle.

zu Text III:

- 33 Das Direktorat der Schule hatte stets eine Frau inne, der Lehrkörper bestand, vor allem in den ersten Jahren, vorwiegend aus Professoren, die auch an der Königlichen Akademie lehrten. Einige der Herren nennt Fontanes Ausstellungsbericht vom Oktober 1869.
- 34 August Remy (1800-1872), Lithograph, Porträt- und Historienmaler, war seit 1830 Professor an der Berliner Akademie. Seine Tochter und Schülerin, die Blumenmalerin Marie R. (1829-1915), war Gründungsmitglied des Künstlerinnenvereins.

35 Am 16. Okt. 1868, vier Tage vor Erscheinen dieses Artikels, berichtet Fontane seiner in Neuhoftal weilenden Frau, das Haus werde „jetzt von Damen in Doppelkolonne gestürmt“, deren eine „aus Künstlerinnen [besteht], die in betreff der neu zu errichtenden Zeichenschule allerhand Anliegen haben“ (HF IV, 2, S. 218). Daß Fontane der Gründungsfeier der Zeichenschule auch beigewohnt hat, geht aus seinem Brief vom 21. Okt. hervor: „Am Montag war Einweihung der ‚Neuen Zeichenschule für das weibliche Geschlecht‘, wovon ich Dir vielleicht schon geschrieben habe. Bormann hielt eine Rede, ‚döll genug‘. Eichelchen agierte als Kastellanin, 70 bis 80 Personen waren zugegen [...]“ (ebd., S. 222).

zu Text IV:

36 Unter dem Namen „Palais Raczinsky“ war damals ein großer, am Königsplatz gegenüber dem Brandenburger Tor gelegener Gebäudekomplex bekannt. Der mittlere der drei Teilbauten, der der ganzen Anlage ihren Namen gab, war 1844 von dem Diplomaten, Mäzen und Kunstschriftsteller Athanasius Raczinsky errichtet worden und beherbergte dessen bedeutende Gemäldesammlung. Die 1869er Ausstellung des Künstlerinnenvereins fand allerdings am Königsplatz 1 statt, im ehemaligen Wohnhaus des bekannten Nazareners Peter von Cornelius. Wie Günter Meyer (Profession ohne Tradition, a.a.O., S. 292 f.) berichtet, kam der Verein über die Vermittlung der „Kunstfreundin“ Maximiliane von Oriola an den prominenten Ausstellungsort. - Das Raczinskysche Palais existiert heute nicht mehr, es wurde 1884 nach langwierigen Verhandlungen dem Neubau des Reichstags geopfert. Raczinskys Gemäldesammlung ging an die Nationalgalerie.

37 Charles Hogue (1821-1870), wie Fontane einer Kolonistenfamilie entstammend, war als Stilleben-, Marine- und Landschaftsmaler sehr produktiv. In Fontanes Berichten von den Kunstausstellungen 1862 und 1864 fand insbesondere der „Farben-Virtuose“ Hogue lobende Erwähnung (vgl. HF III, 5, S. 543 u. 574 f.).

38 Hermann Wilhelm Benjamin Eschke (1823-1900), Landschafts- und Marinemaler in Berlin, wo er seit 1855 in seinem Atelier auch Damen unterrichtete. Ihn und Carl Scherres traf Fontane am 28. Nov. 1869 auf einer Abendgesellschaft bei Frau Eichler: „Es waren wohl nah an 20 Damen, dazu 3 Herrn, Professor Eschke, Professor Scherres, Professor Fontane. Da es die beiden andern auch nicht sind, so leg ich mir ohne Weitres diesen Titel zu, der in jenen Räumen bloß als Geschlechts-Unterschied betrachtet zu werden scheint. Er ist Mann, folglich Professor“ (an Emilie am 29. Nov. 1869; HF IV, 2, S. 275). Tatsächlich wurde Eschke erst 1881 offiziell Professor; wann Scherres den Titel erhielt, ist nicht belegt. Fontane brachte es bekanntlich nur bis zum Ehrendoktor.

39 Mit dem Werk des Malers und Radierers Carl Blechen (1798-1840) war Fontane gut vertraut; besonders schätzte er sein Gemälde „Das Semnonenlager“, mit dessen Beschreibung er das 1860 entstandene *Wanderungen*-Kapitel *Die Müggelsberge* einleitete; auch das Gedicht *Auf der Kuppe der Müggelberge* geht auf den Eindruck zurück, den das Bild auf Fontane gemacht hat (vgl. HF I, 6, S. 353 f.). Im Zusammenhang der *Wanderungen* trug sich Fontane seit Anfang der 60er Jahre mit dem Gedanken, Blechen ein eigenes Kapitel zu widmen. Die erst 1881 ernsthaft in Angriff genommene Arbeit blieb schließlich Fragment; sie ist erstmals 1970 in der „Nymphenburger Ausgabe“ abgedruckt worden (N XXIII/1, S. 520-547).

40 Carl Scherres (1833-1923), Landschaftsmaler aus Königsberg, lebte seit 1867 in Berlin, hatte allerdings schon 1862 auf der Berliner Kunstausstellung 1862 drei „Abendlandschaften“ gezeigt, bei welcher Gelegenheit ihm Fontane „etwas Rembrandthaftes in der Landschaftsmalerei“ bescheinigte (HF III, 5, S. 542). Seit 1868 war Scherres „Landschaftslehrer“ an der „Zeichen- und Malschule“ des Vereins der Künstlerinnen.

- 41 Die Danziger Familie Meyerheim brachte, nach Auskunft der einschlägigen Künstlerlexika, mindestens sieben Genre-, Historien-, Landschafts- und Pferdemaler hervor. Die „vier Meyerheims“, die zu Fontanes Lebzeiten die Berliner Kunstausstellungen beschickten und entsprechend in seinen Berichten Erwähnung finden, waren: Eduard (1808-1879), Wilhelm (1815-1882), Franz (1838-1880) und Paul Meyerheim (1842-1915). Vgl. auch HF III, 5, Register.
- 42 Nicaise de Keyser (1813-1887), belgischer Schlachten- und Historienmaler, war seit 1855 Direktor der Akademie von Antwerpen und stellte auch in Berlin aus; etliche seiner Bilder gingen in Besitz des preußischen Königshauses über. Dem im Titel genannten Herrscherpaar nach zu schließen, muß Fontane oder dem Setzer bei der Schreibung des „*kranken Hans Hemling*“ ein Fehler unterlaufen sein: Zeitgenosse Maximilians I. war der flämische Madonnenmaler Hans Memling (zwischen 1433 und 1440-1494); ein Hans Hemling war nicht zu ermitteln.
- 43 Anselm Feuerbach (1829-1880) war zu seiner Zeit einer der berühmtesten deutschen Maler. Die Motive seiner Porträts, Landschafts- und Historienbilder sind vorwiegend antiken Stoffen entnommen („Neuidealismus“). Fontane hat sich nur über Feuerbachs „Iphigenien“-Bild von 1862 eingehender geäußert; auch an diesem, einem der bekanntesten Gemälde des Künstlers, beklagte er einen Mangel an „*Grazie und höchstem Adel der Erscheinung*“ (HF III, 5, S. 555). Das vom Verein der Künstlerinnen ausgestellte Bild (entstanden 1858; genauer Titel: „Dante mit den edlen Frauen von Ravenna“) wurde von der Kritik mit dem - möglicherweise ironischen - Beinamen „An-Dante“ belegt. Es ging später in Besitz der Kunsthalle Karlsruhe über.
- 44 Bettina von Arnim (1785-1859) war auch als bildende Künstlerin tätig (Stiche, Scherenschnitte); einige ihrer Werke wurden 1869 und 1870 postum ausgestellt.
- 45 Maximiliane (Maxe) Gräfin von Oriola (1818-1894), die älteste Tochter Achim und Bettina von Arnims, Schwägerin des Kunsthistorikers Herman Grimm, war seit 1862 verwitwet. (Über die verwickelten Verwandtschaftsverhältnisse der Familien Arnim, Brentano, Oriola und Grimm gibt ein Brief Fontanes an seine Schwester Elise vom 22. April 1865 in dankenswerter Klarheit Aufschluß.) Dem Verein der Künstlerinnen gehörte die Gräfin von 1869 bis zu ihrem Tode als „Kunstfreundin“ an; sie hat sich um die finanziellen und organisatorischen Belange des Vereins besonders verdient gemacht, indem sie ihre zahlreichen Kontakte zum Kaiserhaus, zur preußischen Ministerialbürokratie und zu maßgeblichen Kreisen des kulturellen Lebens nutzte.
- 46 Näheres nicht ermittelt.
- 47 Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682), der große spanische Barockmaler, ist vor allem für seine, wie Kommerzienrat Van der Straaten urteilt, „warmen“ Madonnenbilder berühmt. Zahlreiche Erwähnungen in Fontanes kunstkritischen Schriften; vgl. auch die Diskussion um das „heikle Murillothema“ im 5. Kapitel von „*L'Adultera*“ (HF I, 2, S. 30 f.).
- 48 Die Sentenz, dem Wortlaut nach nur auf die „Poggenpuhls“ anwendbar („Pogge“: niederdeutsch für „Frosch“), trifft manche Fontanesche Figur, etwa die Kommerzienrätin Treibel, „geborene Bürstenbinder“.
- 49 „Sparren“ (umgangssprachlich für „Spleen“, „kleine Verrücktheit“) könnte in dieser Anspielung auch historisch gemeint sein: Zu Fontanes Lieblingsgestalten der brandenburgisch-preußischen Geschichte gehörte der Generalfeldmarschall Otto Christoph Freiherr von Sparr (1605-1668), über den er im *Wanderungen*-Kapitel *Pren- den* schreibt: „*Die Geschichte vom alten Sparr hatte, seit meinen Kindertagen, immer den*

Zauber jener unbestimmten Linien für mich gehabt, die mehr ahnen lassen als geben, und, so seltsam es klingen mag, ich machte mich auf den Weg nach Prenden in einer gewissen Gehobenheit der Stimmung, als wanderte ich in altes, romantisches Land" (HF II, 1, S. 994). „[...] was für mich Sparre oder Derfflinger ist, ist für ihn Rübezahl", heißt es auch in der Charakteristik eines schlesischen Heimatkundlers, von dem Fontane seiner Frau am 1. Sept. 1869 berichtete (HF IV, 2, S. 237).

- 50 Fontanes Verfasserschaft geht aus einem Brief an seine Frau hervor, den er am Erscheinungstag des Artikels geschrieben hat: „Am Montag-Abend schrieb ich einen ziemlich langen Artikel über die ‚Künstlerinnen‘ und ihre Ausstellung [...]“ (HF IV, 2, S. 260).

zu Text V:

- 51 Gustav Graef (1821-1895), aus Ostpreußen stammender Porträt- und Historienmaler; Schüler der Düsseldorfer Akademie, 1852 von seinen Lehrern Theodor Hildebrandt und Wilhelm von Schadow nach Berlin geholt, wo er mit Genre- und Historienbildern großen Anklang fand. Stoffe aus den Freiheitskriegen waren sein bevorzugtes Sujet. 1878 Professor, 1880 Mitglied der Berliner Akademie der Künste. - Fontane hat anlässlich der Berliner Kunstausstellungen 1862 und 1864 über Graef berichtet (vgl. HF II, 5, S. 492 ff. und 550 f.). Als Gegenstand feuilletonistischer Auseinandersetzungen wurde Graef im Jahre 1885 weithin bekannt, als er in einem Sittlichkeitsprozeß wegen Verführung eines minderjährigen Modells vor Gericht stand. Auch hierzu liegen Äußerungen Fontanes vor; vgl. seine Briefe an Friedlaender vom 7. Okt. 1885 (HF IV, 3, S. 433) sowie an Friedrich Fontane vom 16. Nov. 1885 (ebd., S. 435).

- 52 "Vaterlandsliebe im Jahre 1813. Ferdinande von Schmettau opfert ihr schönes Haar." Über die dem Gemälde zugrundeliegende Begebenheit vgl. auch Fontanes am 18. Okt. 1862 in der „Allgemeinen Preußischen (Stern-) Zeitung" erschienene Besprechung (HF II, 5, S. 492 ff.). Das Bild kam 1863 als Schenkung des Historienmalers Heinrich Wittich an die Berliner Nationalgalerie.

- 53 In seinem Brief an Graef vom 31. Dez. 1862 entschuldigte sich Fontane für die beigelegte Notiz mit den Worten: „Ich habe sie (wie Sie sich denken können) sehr gut gemeint, finde aber jetzt, wo ich die Worte nach 14 Tagen oder 3 Wochen zum ersten Male gedruckt wiederfinde, daß es besser gewesen wäre, ich hätte nicht gesagt, 'es könne komisch wirken.' Bei der ungeheuren Urtheilslosigkeit der großen Menge (wozu in Kunstsachen natürlich auch Grafen und Herrn gehören) ist es immer unklug ihnen etwas in die Hand zu geben, was sie, wenn sie wollen, auch als Waffe gegen das Gebotene gebrauchen können" (HF IV, 2, S. 92).

zu Text VI:

- 54 Die 1845 gegründete „Buch- und Landkartenhandlung von Dietrich Reimer" firmierte 1868 unter dem Namen „Dietrich Reimer (Reimer & Höfer)". Der angeschlossene Verlag brachte vor allem Land- und Seekarten, Globen sowie länder- und völkerkundliche Werke heraus. Er besteht noch heute unter dem Namen „Dietrich Reimer Verlag" und hat seinen Sitz in Berlin-Lichterfelde.

- 55 Bei Gitschin besiegten die Preußen Österreich am 29./30. Juni 1866; die Schlacht von Königgrätz (3. Juli 1866) entschied den Krieg zu ihren Gunsten. Vgl. Fontanes Darstellungen im *Deutschen Krieg von 1866*, Bd. 1, Berlin 1870, S. 205-246 und S. 467-654. Über Gitschin s.a. das betreffende Kapitel in den *Reisebriefen vom Kriegsschauplatz* (HF II, 5, S. 371-376).

56 Geländeskizzen.

57 Heinrich August Walger (1829-1909), Bildhauer, 1873 Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, schuf u.a. Statuen Franz Leo Benedikt Waldecks und Karl Wilhelms (des Komponisten der „Wacht am Rhein“) sowie zwei Monumentalplastiken („Post“ und „Telegraphie“) für das Berliner Reichspostamt. Seit 1860 besuchte Walger regelmäßig die Berliner Akademie-Ausstellungen. Aus einem Brief Fontanes an Frau Walger vom 16. Feb. 1886 geht hervor, daß der Bildhauer mit einer Letschinerin verheiratet war, die in *Unterm Birnbaum* ihren Geburtsort wiedererkannt hat. Mit ihrem Vater, schreibt Fontane, habe er seine „wohl 1000 Partien Whist (wenn's reicht)“ gespielt (HF IV, 3, S. 455).

58 Siege der preußischen 2. Armee (Kronprinz Friedrich) am 27. und 28. Juni 1866. Vgl. *Der Deutsche Krieg von 1866*, a.a.O., S. 290-321 und S. 334.

59 Daß die Notiz von Fontane stammt, ergibt sich aus zwei Briefen, die er am 21. und 28. Dez. 1867 an Walger gerichtet hat. Im ersten Brief entschuldigt sich Fontane dafür, daß der schon vor Tagen geschriebene Artikel offenbar noch nicht abgedruckt worden sei, im zweiten folgt dann die Vollzugsmeldung: „Anbei hab' ich die Ehre Ihnen einen Ausschnitt aus unsrer heutigen Zeitung (Sonntag) zu übersenden, der die empfehlenden Worte enthält, die ich mit freudiger Ueberzeugung über Ihre vortrefflichen Reliefkarten sagen konnte“ (HF IV, 2, S. 194).

zu Text VII:

60 Der österreichische Schauspieler Josef Lewinsky (1835-1907) war seit 1858 am Wiener Burgtheater, von 1878 an am Theater an der Wien engagiert; er war der führende Charakterdarsteller seiner Zeit und vor allem als Deklamationskünstler sehr berühmt.

61 Das nach seinem Gründer, dem österreichischen Volksschauspieler und Ferdinand Raimund-Adepten Franz Wallner (1810-1876), benannte Haus war 1858 aus dem alten Königsstädtischen Theater hervorgegangen. Es war das führende Berliner Volkstheater und pflegte vor allem die Tradition der Berliner Lokalposse (Kalisch, Pohl, Salingré u.a.). Im engeren Sinn literarische Stücke kamen nur bei Gastspielen auf die Bühne. Anfang der 60er Jahre ließ Wallner das alte Gebäude niederreißen und in der nachmaligen Wallner-Theater-Straße (heute Wallner-Straße) einen Neubau errichten. 1868 zog er sich aus der Geschäftsleitung zurück und verpachtete das Theater.

62 Gemeint ist wahrscheinlich die Rolle des Didier in Victor Hugos Drama „Marion de Lorme“ (1832), die zu Lewinskys Glanzpartien gehörte. Von Fontane sind keine Rezensionen des Stücks überliefert.

63 „Pech Schulze. Original-Posse mit Gesang“, 1875 herausgebracht von Hermann Salingré (1833-1879), einem der Hausautoren des Wallner-Theaters.

64 Fontanes Verfasserschaft des Artikels geht aus seinem Brief an Franz Otto Gensichen vom 22. Juli 1875 hervor: „Im Unmuth darüber, daß sich unsre Presse, nicht sehr zu ihrer Ehre, so außerordentlich flau gegen Lewinsky verhalten hat, hab ich zu guter Letzt noch eine ‚Notiz‘ für die Vossin geschrieben. Mehr konnte ich nicht thun, da ich durch eine wirkliche Kritik mein Gebiet überschritten und meinen Collegen Remy verletzt haben würde. Ohnehin ist in meinen Zeilen sehr charakteristisch herumcorrigirt worden. Ich habe die betreffenden Stellen markirt“ (HF IV, 2, S. 503). Die erwähnten Korrekturen könnten von Remy selbst angebracht worden sein, dessen Rezension vom Vortag (vgl. Anm. 16) Fontanes Artikel gewissermaßen widersprach.

LITERATURGESCHICHTE / INTERPRETATION

Helmuth Nürnberger, Hamburg

„Der große Zusammenhang der Dinge“.

‘Region’ und ‘Welt’ in Fontanes Romanen. Mit einem Exkurs: Fontane und Storm sowie einem unbekanntem Brief Fontanes an Ada Eckermann

„Wat is de Welt groot, hinner Crüvitz sünn ok noch Hüser!“
Mecklenburgische Volksweisheit

1. Märkische Region und europäische Welt

„Arbeit und Inhalt meines Lebens“ nennt der knapp sechzigjährige Fontane 1878 seinen ersten, während eines Zeitraums von fast 25 Jahren geplanten und ausgeführten Roman *Vor dem Sturm*, seine umfangreichste Prosaerzählung.¹ Er blickt zurück auf ein Werk, das geistig, formal und entstehungszeitlich den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* eng verbunden erscheint. Zwölf Jahre früher, 1866, hatte er seinem Verleger Wilhelm Hertz über *Vor dem Sturm* geschrieben, es handele sich bei dem Roman um ein ganz nach seiner „Neigung und Individualität“ konzipiertes Vorhaben. Sollte es überhaupt ein Roman werden? Darüber hatte sich der Autor angeblich zunächst gar keine Gedanken gemacht. Das Interesse am Stoff dominiert, nur ihm - und sich selbst - will er gerecht werden:

Ohne Mord und Brand und große Leidenschaftsgeschichten, hab ich mir einfach vorgesetzt eine große Anzahl märkischer (d.h. deutsch-wendischer, denn hierin liegt ihre Eigentümlichkeit) Figuren aus dem Winter 12 auf 13 vorzuführen, Figuren, wie sie sich damals fanden und im Wesentlichen auch jetzt noch finden. Es war mir nicht um Konflikte zu thun, sondern um Schilderung davon, wie das große Fühlen, das damals geboren wurde, die verschiedenartigsten Menschen vorfand und wie es auf sie wirkte. Es ist das Eintreten einer großen Idee, eines großen Moments in an und für sich sehr einfache Lebenskreise.²

Die skizzierte Spannung zwischen Realität und Idealität bleibt auch für den ausgeführten Roman konstitutiv, wie sehr sich auch Fontanes künstlerische Ziele während der überlangen und politisch ereignisreichen Entstehungszeit von *Vor dem Sturm* im einzelnen verändert haben. Die „Lebenskreise“ sind nicht nur durch die Personengruppierungen, also sozial und kulturell, sondern auch topographisch erkennbar begrenzt. Der Roman ist in vier Bücher eingeteilt - zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung 1878 mochte das bereits etwas altmodisch anmuten -, die nach teils realen, teils fiktiven Örtlichkeiten benannt sind. „Hohen-Vietz“, „Schloß Guse“, „Alt-Berlin“, „Wieder in Hohen-Vietz“ lauten die Titel. Ländliches und (haupt-)städtisches Leben werden vergegenwärtigt, so

daß auch das Verhältnis von staatlichem Zentrum und Provinz anschaulich wird. Kennzeichnend für dieses Verhältnis ist weniger Polarisierung als ein lebendiges Miteinander. Man ist sich (auch räumlich) nah, und die Kommunikationsfäden sind vielfach verknüpft. 'Provinz', wenn man schon diesen gelegentlich pejorativ gebrauchten Terminus benutzen will, erweist sich in *Vor dem Sturm* nicht als ein vom Regierungssitz her mechanisch gelenktes Teilterritorium des Staates, sondern als organisches Glied desselben, von dem eigene Impulse ausgehen.

Nach Abschluß seines Romans wird Fontane Gutzkows Gedanken vom „Roman des Nebeneinander“ aufnehmen, um die Komposition seines Werkes zu erklären, die auf gleichberechtigte Darstellung der einzelnen, mannigfach zueinander in Beziehung gesetzten Lebenskreise zielt.³ Schauplatz dieser Beziehungen insgesamt ist eine Region, die von denen, die in ihr leben, als gemeinsame Heimat erfahren wird. Das Eintreten des „großen Moments“ stellt den Bezug dieser Welt im Kleinen zur großen Welt her, läßt sie in ihrer Qualität erst wirklich erkennbar werden, so daß schon in diesem patriotischen Roman aus der Epoche der preußischen Erhebung das Einzelne nicht ohne das Ganze, das Ganze nicht ohne das Einzelne gedacht werden kann. Familiengeschichte und individuelle Entwicklung der Romanfiguren verweisen ebenfalls immer wieder auf einen europäischen Zusammenhang. Schauplätze der Zeitgeschichte von Spanien bis Rußland (Borodino) werden in Berichten vergegenwärtigt.

Schlägt man von diesem ersten Roman Fontanes einen Bogen zum letzten, dem *Stechlin*, der mit ihm nach Komposition, Handlungsführung und Motivgestaltung auffällige Übereinstimmungen zeigt, so stößt man erneut auf ein bewußt hergestelltes Spannungsverhältnis von 'Welt' und heimatlicher 'Region': symbolisch gestaltet im Geheimnis des Sees, ausdisputiert in zahlreichen plauderhaften Gesprächen. Auch die Handlung, die für sich genommen kein Gewicht beanspruchen kann: eine Heirats- und Sterbe-geschichte, vom Autor mit den Worten „*ein Alter stirbt, und zwei Junge heiraten sich*“ lapidar zusammengefaßt, steht durchaus im Dienst der 'Botschaft' dieses, wie Fontane zu einem frühen Zeitpunkt der Niederschrift betont, „politischen“ Romans.⁴ Allerdings scheinen die Akzente anders gesetzt: „*An der Themse wächst man sich anders aus als am 'Stechlin'*“, heißt es im 12. Kapitel des Romans. Dabei handelt es sich um eine Tagebucheintragung des jungen Garderittmeisters Woldemar von Stechlin über seinen Vater und über seinen künftigen Schwiegervater, einen Grafen Barby. Der engere Kontext des oft zitierten Satzes lautet:

*Papa sitzt nun seit richtigen dreißig Jahren in seinem Ruppiner Winkel fest, der Graf war ebenso lange draußen! Ein Botschaftsrat ist eben was andres als ein Ritterschaftsrat, und an der Themse wächst man sich anders aus als am 'Stechlin' - unsern Stechlin dabei natürlich in Ehren.*⁵

Im weiteren Kontext wird zwar auch die Verwandtschaft betont, die, geistig und sogar physiognomisch, zwischen den beiden alten Adligen besteht, aber - so fährt Woldemar fort - der Graf ist „*Weltmann, und das gibt dann den Unterschied und das Übergewicht. Er weiß - was sie hierzulande nicht wissen oder nicht wissen wollen - daß hinterm Berge auch noch Leute wohnen. Und mitunter noch ganz andre.*“⁶

Bei dieser scheinbar simplen Erkenntnis - die jedoch das „Übergewicht“ gibt - handelt es sich um eine Erfahrung, die Fontane in einem Brief aus London 1856 (also während seines mehrjährigen dritten Aufenthalts in England) Jahrzehnte früher auch für sich selbst mit annähernd den gleichen schlichten Worten reklamiert hat: „Hier hab' ich nun das Leben; die Dinge selbst, nicht mehr bloß ihre Beschreibung (...), und jede Stunde belehrt den armen Balladenmacher: daß jenseits des Berges auch Leute wohnen.“⁷

In Enge und Weite des Blicks unterscheiden sich die Geister. Wenn im 19. Kapitel von *Effi Briest* in der Oberförsterei das 'Preußenlied' gesungen wird („Ich bin ein Preuße... will ein Preuße sein“), bemerkt Herr von Borcke gleich nach der ersten Strophe: „Es ist doch etwas Schönes, so was hat man in anderen Ländern nicht“, woraufhin Innstetten antwortet: „Nein (...), in anderen Ländern hat man was anderes.“⁸ Innstetten spricht hier erkennbar die Meinung des Autors aus, der sich in seinen Romanen, Reise-, Kriegs- und autobiographischen Büchern immer wieder bemüht zeigt, neben dem eigenen auch andere Völker in ihrer Eigenart zu erkennen und vorurteilsfrei zu würdigen. Allerdings hat er seinen Botschaftsrat Barby keineswegs zufällig gerade in England angesiedelt. Die Forschung hat die besondere Bedeutung Englands für Fontane entschieden herausgearbeitet, sie hat sie mit der Bedeutung Italiens für Goethe verglichen.⁹ Differenzierend ist anzumerken: Fontanes Bild von England erscheint wesentlich durch London vermittelt. Abgekürzt läßt sich sagen: England ist für ihn London und (wie man ergänzen mag) - Shakespeare. Daß er die Hauptstadt als für das Land repräsentativ nimmt, erscheint für ihn charakteristisch. Bewußt suchte er - wie später in Berlin - die Nähe des „Schwungrades“¹⁰, das die politischen, wirtschaftlichen, kulturellen Entscheidungen in Gang setzen half.

Zumindest für den jüngeren Fontane ist London politischer Mittelpunkt der Welt und - auch diese Sichtweise klingt an - die Hauptstadt einer künftigen Weltzivilisation, für die das Angelsächsische dominierend erscheint (aber eben doch noch überwiegend in der englischen, nicht in der amerikanischen Ausprägung). Daher weisen Ansätze oder Reste von Bildungsreisen in Fontanes Erzählwerken oder -entwürfen nach England, daher steht England (London) - wie in der eingangs zitierten Passage aus dem *Stechlin* - stellvertretend für 'Welt'. Übrigens wird auch Woldemar von Stechlin, der im Dragonerregiment „Königin von Großbritannien und Irland“ dient, eine Visite in London und Windsor absolvieren. In Fontanes letztem Roman, der „Summe des Gesamtwerks“ (Strech), erweist sich das England-Motiv von bestimmender Kraft, insofern die Verbindung des abgegrenzten heimischen Bereichs mit der 'Welt' draußen die eigentliche 'Botschaft' (und Forderung) des Romans darstellt.

In dem politischen Zeitroman, um den es sich beim *Stechlin* dem Selbstverständnis seines Autors gemäß handelt, geht es erkennbar zunächst um eine gesellschaftliche Problematik, doch reicht die Bedeutung des wiederholt untersuchten Stechlin-Symbols noch weiter. Wenn Melusine im Gespräch mit Pastor Lorenzen äußert: „Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, den großen Zusammenhang der Dinge nie vergessen“, wenn sie ferner sagt: „Sich abschließen heißt sich einmauern, und sich einmauern, ist Tod“¹¹, so zielt sie auf nicht weniger als den „unermesslichen Kosmos der anthropologischen Möglichkeiten“ (Vinzenz) - und auf die Risiken, diese zu verfehlen. Dabei handelt es sich um ein

für Fontane zentrales, mehrfach abgewandeltes Motiv. In dem Gedicht *Der Wenersee* hat er fast 50 Jahre vor der Niederschrift des *Stechlin* von einem Gewässer berichtet, das seine Grenzen sprengt, um sich mit dem Meere zu vereinigen¹², und der Titelheldin des Romanfragments *Oceane von Parceval* sind die Worte in den Mund gelegt: „*Alles an und in uns ist Theil vom Ganzen und dieser Theil will ins Ganze zurück (...), wenn wir Gottes Kinder sind, Ausströmungen seiner Herrlichkeit, so drängt alles nach Wiedervereinigung mit ihm.*“¹³

Fontanes Andeutungsstil ermöglicht nicht selten vieldeutige Bezüge auf mehreren Sinnebenen. Charlotte Jolles hat, um das Schwebende dieses Stils zu kennzeichnen, den *Stechlin* mit Anspielung auf Thomas Mann „Fontanes Zaubensee“ genannt.¹⁴ Was Woldemar von Stechlin über den See ins Tagebuch schreibt, läßt jedoch seine Gedanken klar erkennen. Er ist gut erzogen, besonnen und liebenswürdig, kein Mann der Vieldeutigkeiten. Seine Meinung, wenn er zu einer solchen gelangt, zeigt klare Konturen. Bei dem „großen Zusammenhang der Dinge“ aber, von dem Melusine so selbstverständlich spricht, handelt es sich, dies sei noch ergänzt, nicht um eine beiläufig gewählte Formulierung. Fontane nimmt hier vielmehr einen seinen Zeitgenossen nur zu geläufigen Ausdruck auf, etwa so, wie er an anderer Stelle, scheinbar ganz plauderhaft, mit einer Prägung Nietzsches von der „Umwertung aller Werte“ spricht. Das Wort vom Zusammenhang der Dinge ist durch Christian Wolff, also durch die Philosophie der Aufklärung, in den deutschen Sprachschatz eingegangen. Im 19. Jahrhundert wurde daraus ein Glaubenssatz mechanistischer Denkweise auch in der Naturwissenschaft. In Raabes 1881/82 entstandener Erzählung *Prinzessin Fisch* wird daher vom „Zusammenhang der Dinge“, vom „ganz natürlichen Zusammenhang der Dinge“ und so fort bereits in deutlich parodistischer Absicht gesprochen. Es ist der „alles bindende“ Autodidakt Bruseberger, der ständig von solchem Zusammenhang redet. Die von Raabe hier geübte Kritik an einer falschen Bildung („Bildung hilft über alles hinweg“, „möglich ist einem Menschen mit Bildung alles“, „mit Bildung wartet man alles ruhig ab“) könnte auch von Fontane stammen¹⁵, der „große Zusammenhang der Dinge“ aber hat in Melusins Mund keinen erkennbar parodistischen Zug. Fontane hat sich nur, bewußt oder unbewußt, anregen lassen, so wie er in Gutzkows Roman *Die Ritter vom Geist*, den er gekannt haben dürfte, auf einen See am St. Gotthard-Paß aufmerksam werden konnte, der eine ähnliche Rolle spielt wie der Stechlin-See. Nicht auf kausale Gesetzmäßigkeiten zielt Melusins Bemerkung (obwohl es nicht falsch wäre, auch an solche zu denken), sondern auf Wahrnehmung und Teilhabe am Ganzen des Lebens, deren auch der begrenzte Einzelne bedarf.

Weniger eindeutig liegt es mit einem anderen, ebenfalls häufig zitierten Satz Fontanes, der mit dem über Themse und Stechlin eine gewisse Ähnlichkeit aufweist. Im Erinnerungswerk *Von Zwanzig bis Dreißig* schreibt der anglophile Märker über Theodor Storm: „*Er war für den Husumer Deich, ich war für die London-Brücke.*“¹⁶ Ähnlich wie im *Stechlin* die Themse, steht hier die London-Brücke für die Metropole, für die Welt. Der Husumer Deich vertritt dagegen ähnlich dem Stechlin-See die Peripherie, die Region oder Provinz - mit dem bemerkenswerten Unterschied allerdings, daß die Besonderheit des Sees ja gerade darin besteht, daß er zu dem, was die Welt draußen bewegt, eine unter-

irdische Verbindung besitzt, während vom Husumer Deich dergleichen nicht überliefert ist. Die von Fontane getroffene Gegenüberstellung will offenbar vor dem Hintergrund seiner besonderen Beziehung zu Storm verstanden werden.

Betrachtet man das Gesamtwerk Fontanes, so ist die Bedeutung des Hinweises auf die London-Brücke einleuchtend, aber man wird ergänzen dürfen: Fontane war auch - um eine dem Husumer Deich in etwa entsprechende Örtlichkeit zu nennen - für den Kremmer Damm, wobei er - dies wäre zu prüfen - mit diesem 'Damm' vielleicht noch in anderer Weise umzugehen wußte, als Storm mit seinem 'Deich'. Die Bedeutung des Regionalen - hier ausgedrückt durch das regionale Symbol - auch für seine Kunst kann kaum überschätzt werden, und seine Vernachlässigung verleitet zu einer fragwürdigen Antithese. Wenn er selbst im Storm-Kapitel nicht davon spricht, so hat dies vorzugsweise kunstpsychologische Gründe, die im folgenden Exkurs, der sich auf Vorarbeiten Peter Goldammers, Karl-Ernst Laages und Dieter Lohmeiers stützen kann, erörtert werden. Der Exkurs wird unternommen im Hinblick auf das eigentliche Thema der vorliegenden Ausführungen: Das Mißverständnis, dem Fontane in bezug auf Storm wirkungsgeschichtlich Vorschub geleistet hat, erscheint mit Fragen der Interpretation und Wirkungsgeschichte seines eigenen Werkes eng verbunden.

Exkurs: Fontane und Storm. Hauptstadt-Brücken und Kleinstadt-Deiche

Deutlicher als die Beziehung zu anderen literarischen Weggefährten steht uns die Beziehung Fontanes zu Storm vor Augen. Beide Autoren sind populär geblieben, sie sind in der Gegenwart die meistgelesenen deutschen Autoren des sogenannten „poetischen Realismus“. Im größtenteils erhaltenen Briefwechsel, in Rezensionen, die beide Dichter sich gegenseitig widmeten, in Fontanes autobiographischen Aufzeichnungen und in Erinnerungen Dritter stehen ergiebige Quellen bereit. Sie sind wiederholt untersucht worden, und sie haben immer wieder zu Aufmerksamkeit und Fragen Anlaß gegeben. Das gilt besonders für den Text, aus dem hier zitiert wurde. Im Unterschied zu allen zeitlich früheren, handelt es sich dabei um die ersten Aufzeichnungen Fontanes über Storm, die nach dessen Tod veröffentlicht wurden.

Daß die London-Brücke mehr zählt als der Husumer Deich, wird im Storm-Kapitel der Autobiographie nicht eigens gesagt, aber man kann es erschließen. Die „gewaltigen Brücken“ über die Themse waren nach Meinung des jungen Fontane „weitab das Bedeutendste, was London an Baulichkeiten aufzuweisen“ hatte, wie er in dem Reisebuch *Ein Sommer in London* berichtet.¹⁷ Besonders die London-Brücke beeindruckte ihn. „Es läßt sich nichts Solideres denken“, schreibt er in dem Korrespondenzartikel „Straßen, Häuser, Brücken und Paläste“, „und wenn ich aufgefordert würde einem Fremden in London den Punkt zu zeigen, der mir am meisten geeignet schiene, den Charakter dieser Stadt und dieses Landes zur Anschauung zu bringen, so würd' ich ihn nicht nach St. Paul und nicht nach Westminster, sondern an die granitne Brüstung dieser Brücke führen und ihn dem Eindruck dieser festen und kühn gewölbten Masse überlassen.“¹⁸

Noch 1866 in Prag zehrte Fontane von dieser Erfahrung. In seiner Berichtsfolge *Reisebriefe vom Kriegsschauplatz* zitiert er, skeptisch abwägend, eine Äußerung

Goethes, der die Stadt an der Moldau „den kostbarsten Stein in der Mauerkrone der Erde“ genannt habe und rühmt stattdessen den „Blick von der London-Brücke aus“ - ein „Panorama, das vielleicht wirklich 'den kostbarsten Stein in der Mauerkrone der Erde' umschließt.“¹⁹

Storm macht - das ist offenbar die Absicht des vorher zitierten Satzes - neben Fontane eine eher sonderlingshaft-beschränkte Figur. Seine Vorliebe für den Deich ist wohl der „lokalpatriotischen Husumerei“²⁰, der „mitunter bis zum Großartigen“ sich steigernden „Provinzialsimpelei“²¹ zuzuordnen, die der märkische an dem schleswig-holsteinischen Autor beklagt. Wie Fontane - der 1864 auf dem Husumer Deich spazieren gegangen sein dürfte - ausführt, zählt Storm zu den „Generalpächtern der großen Liebesweltdomäne“²², den „Weihekußmonopolisten“²³ und „angeblichen Unschuldserotikern“²⁴, seine unangebrachte Betulichkeit vermag sein Gegenüber, darin ganz Berliner Kind, nicht nachzuvollziehen.

Nähe und Ferne, Enge und Weite sind in den Sätzen über London, Husum und den Stechlin-See thematisiert. Der eine ist einer Romanfigur, der andere dem Ich-Erzähler der Autobiographie in den Mund gelegt, der niemand anders ist als der Autor selbst. Er erinnert sich, wählt aus und betont - ein Künstler als Wahrheitssucher.

‘London-Brücke’ gegen ‘Husumer Deich’: Insofern hier der Fontane spricht, der, wie wir wissen, als junger Mensch auf England blickte „wie die Juden in Ägypten auf Kanaan“²⁵, ist die Gegenüberstellung verständlich. Auch wenn hier der Autor sich äußert, der mit dem Gesellschaftsroman im deutschen Sprachraum Ernst machte, wie kein anderer vor ihm, der Erzähler Fontane, der gesellschaftliche Geselligkeit als solche thematisiert, mag man sich die Äußerung zurechtlegen. Im „Roman der guten Gesellschaft“ entlarvt die Fixierung auf lokale und beschränkte Interessen den, der ihnen ausgeliefert ist - man braucht nur an die Sammler und Regionalforscher vom Schlage des Eginhard aus dem Grunde in *Cécile* zu denken, um sich das zu vergegenwärtigen. Aber gibt es denn nicht auch den Autor der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* oder der Balladen auf preußische Feldherren, den Mann der (lassen wir ihn selber sprechen) „Jagow und Lochow,/ Der Stechow und Bredow, der Quitzow und Rochow“? Er „kannte keine größeren Meriten / Als die von Schwerin und vom alten Zieten“, er „fand in der Welt nichts so zu rühmen,/ Als Oppen und Groeben und Kracht und Thümen“, an der Schlachten und seiner „Begeisterung Spitze/ Marschierten die Pfuels und Itzenplitze,/ Marschierten aus Uckermark, Havelland, Barnim,/ Die Ribbecks und Kattes, die Bülow und Arnim,/ Marschierten die Treskows und Schlieffen und Schlieben“²⁶, und „über alle“ hat er geschrieben (und zwar durchaus auch im Roman).

Allerdings erzählt das Gedicht *An meinem Fünfundsiebzigsten*, dem diese Verse entnommen sind, auch die Geschichte einer Abwendung von den genannten Familien und der Welt, für die sie stehen. Andere als die Erwarteten, darunter Gäste „fast schon vom prähistorischen Adel“, sind zum Jubeltag gekommen, und da sich der Dichter für überzeugt halten darf, diesen ihm ursprünglich Fremden wirklich etwas bedeutet zu haben („Alle haben sie mich gelesen (...) / Und das ist die Hauptsache“), folgt auf die nurmehr rhetorische Bemerkung: „Was sollen mir da noch die Itzenplitze“ die drastische Schlußwendung: „... kommen Sie, Cohn“.²⁷

Woran sollen wir uns nun halten? Die scheinbare oder wirkliche Ambivalenz der Urteile und Äußerungen Fontanes ist schon oft erörtert worden, die spöttische Schlußfolgerung, daß Fontane-Interpretation einer „immer wieder glücklich ausgehenden Ostereiersuche“ gleiche („jedes brave Kind hat eines vorzuweisen und sogar in seiner Lieblingsfarbe“)²⁸, scheint so unzutreffend nicht. Besonders die Aussagen des Dichters über das eigene Werk und das eigene Leben wollen kritisch-aufmerksam gelesen sein. Je größer die Erzählabgabung eines Autors ist, desto größer naturgemäß auch seine Fähigkeit, Erfundenem den Anschein von Wirklichem zu geben. Je überzeugender das Werk, umso stärker die Suggestion, die von ihm ausgeht, umso schwerer zu fassen die ironische Distanz des Künstlers gegenüber seinem Stoff. Die diskreten Kunstmittel funktionieren wie eine Tarnkappe, die den Autor verbirgt.

Wer Fontanes Darstellungen seines Lebens, also in erster Linie den „autobiographischen Roman“ *Meine Kinderjahre* und die Sammlung „Autobiographisches“ *Von Zwanzig bis Dreißig* einmal mit den zeitgenössischen Quellen verglichen hat, weiß, wie Schalk, Humor, Selbstironie, Selbsttäuschung und versteckte Absicht ihr legendenbildendes Spiel treiben. Und er nimmt wahr, wie es dem Dichter gelingt - so natürlich wirkt der Fluß der Erzählung -, fürs erste tatsächlich den Eindruck zu erwecken, als habe kein Umformungsprozeß stattgefunden, ob es sich nun um das literarische Debut in Berlin und in Leipzig handelt oder um das politische Engagement in Vormärz bis hin zur Teilnahme oder Nichtteilnahme an der Märzrevolution 1848. Auch büßt die Selbsterzählung ihre Bedeutung nicht ein, wenn, was sich mitunter erst spät und durch Zufall ergibt, die Stilisierung erkennbar wird. Sie enthält, was dem Autor aus dem Abstand der Jahre und Jahrzehnte erzählenswert schien, und zugleich das Bild, das er von sich selbst zu zeichnen wünschte. Sein dichterischer Lebensentwurf hat unsere Vorstellung von seiner Person mitgeformt, er ist - zugespitzt gesagt - zu einem Teil seines Werkes geworden. Der Interpret kann verpflichtet sein, von der Selbstinterpretation eines Autors abzuweichen, aber er tauscht dabei nur eine Weise zu sehen mit einer anderen - und nicht selten eignet der des Autors die stärkere Lebenskraft.

Fontane war eben ein Künstler, was er schrieb, d a r f , mehr noch, es soll verzaubern. Außerdem war er, wie sein pferdekundiger Freund Lepel wußte - ein „Tunnel“-Protokoll Baron Blombergs bestätigt es nachdrücklich - ein „Durchgänger“²⁹. Wenn seine nervöse Sensibilität überfordert wurde, dann preschte er los, dann produzierte er - da war kein „heiteres Darüberstehen“ - eine uneingeschränkt subjektive Erzählung. Zuweilen wieder gab sein Pegasus sich lammfromm, aber er führte etwas im Schilde. Alle genannten Vorbedingungen für die Entstehung höchst kapriziöser Texte waren gegeben, wenn Fontane von Storm sprach und von seiner Beziehung zu ihm.

Lyrik und Husumerei

Es ist schon früh moniert worden, daß diese Aufzeichnungen Storm zu sehr in eine „amüsante‘ Beleuchtung“ rückten: „Sie dürften nicht so vereinzelt dastehen, sondern nur als einleitender Teil einer der Gesamtpersönlichkeit und ihrem Wert gerecht entsprechenden Behandlung.“³⁰ Sie stellen das Produkt

einer „Schreibweise“ dar, die das Thema, wie Fontane zusammenfassend über das zum Vorabdruck in der „Deutschen Rundschau“ bestimmte „Tunnel“-Kapitel seiner Erinnerungen an Julius Rodenberg schrieb, „mehr menschlich als literarisch“³¹ erörterte und das Interesse für Menschendarstellung „im Guten und Bösen, im Hübschen und Nichthübschen“ ungeteilt an „Wahrheit“ knüpfte: „Das Zeitalter des Schönrednerischen ist vorüber, und die rosenfarbene Behandlung schädigt nur den, dem sie zuteil wird. Freiweg!“³² Unter solchem Aspekt ist Fontane sein Porträt Storms, wie jede Konfrontation mit einem Lese- oder Hörerpublikum von neuem erweist, unwiderstehlich gelungen - bis hin zur Beschreibung des gemeinsamen Spaziergangs ins Café Kranzler, der den Erzähler zu der Überlegung veranlaßt: „Storm war wie geschaffen für einen Tiergartenspaziergang an dichtbelaubten Stellen, aber für Kranzler war er nicht geschaffen.“ Den ausgedienten Schal mit den zwei Puscheln, den er wahrscheinlich auch am Husumer Deich trug, den trug er jetzt unter den Linden, aber er bestand darauf, zu Kranzler zu gehen, wo er dann angeblich zu der „brunhildenhaften Comptoirdame“ sogleich in ein „lyrisches Verhältnis“³³ trat - bleibt nur zu ergänzen, daß Fontane doch ebenfalls gern gestricktes Wollzeug trug, was Augenzeugen und auch er selbst bestätigt und Karikaturisten verewigt haben.

Als 1898 *Von Zwanzig bis Dreißig* (und darin das Storm-Kapitel) erschienen und in der „Neuen Zürcher Zeitung“ sehr positiv besprochen worden war, mußte die Redaktion, offenbar unter dem Eindruck von Leserbriefen, einen vermittelnden Rückzieher machen. „Der verehrte Rezensent“, hieß es in einer redaktionellen Stellungnahme, „habe Fontane nachgerühmt, daß er ‚Menschen und Dinge‘ wohlwollend beurteile“, das sei zwar in einem gewissen Sinne richtig, ebenso sei man aber überzeugt, „daß manche Personen nach Lektüre des Werkes einen gegenteiligen Eindruck haben könnten, ohne sich geradezu im Unrecht zu befinden“. Eine „gewisse Kälte“ in Fontanes Darstellung beruhe auf dem „Überwiegen des Verstandes und dessen kalt glänzender Eleganz“, und dafür sei einerseits seine französische Abstammung, andererseits aber auch „etwelche Schnoddrigkeit des Berliners“ verantwortlich.³⁴

Vorangegangen war eine lange und komplizierte Beziehung. Ein denkbar unterschiedliches Naturell und die Verschiedenheiten der sozialen Stellung hatten nicht weniger als die anders geprägten dichterischen Talente dazu beigetragen, daß aus der Begegnung zwischen Storm und Fontane niemals eine vorbehaltlose menschliche Freundschaft werden konnte. Übereinstimmende Interessen und Fontanes psychologische Neugier auf einen „Typus“³⁵ ließ die Verbindung zwischen den beiden Künstlern aber auch nie ganz abbrechen. Im Grunde dienten Fontane die Auseinandersetzung mit Storm und seine zuletzt auf Polarisierung zielenden Positionsbeschreibungen seiner Selbstdefinition als Künstler. Storm zeigte sich seines Weges völlig sicher. Er wurde durch die Arbeiten Fontanes, auch durch dessen gelegentliche kritischen Änderungsvorschläge, kaum oder gar nicht beeinflußt. Fontane konnte sich dem Lyriker Storm nicht in gleicher Weise entziehen. Bei seinen Äußerungen über das Wesen des Gedichts, über das „Lied“ und über das „Lyrische“ hat man sich immer wieder Storm als ausdrücklichen oder heimlichen Adressaten zu denken. „Das Lyrische ist sicherlich meine schwächste Seite, besonders dann wenn ich aus mir selber und nicht aus einer von mir geschaffenen Person heraus, dies und das zu

sagen versuche", schreibt er 1854 an Storm.³⁶ Er hat das Lyrische „aufgegeben (...) blutenden Herzens“³⁷, aber darauf, Gedichte zu schreiben, verzichtete er nicht, ebensowenig auf selbständige Auffassungen. Über Alfred Biese's 1896 erschienenes Werk *Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker* schrieb er an den Verleger:

Er ist auf Storm eingeschworen, was immer schlimm ist, so hoch ich Storm stelle. Nach meiner Meinung gibt es gute und schlechte Lyrik, während es nach der Meinung der Biese's (und namentlich auch Storms selber) nur eine stormsche und eine nicht-stormsche Lyrik gibt. Ich persönlich bin freilich auch enthusiastischer Stormianer und glaube, daß dies Stormsche eine höchste Form darstellt, aber erstlich ist es doch noch die Frage, ob andere Formen nicht mehr oder weniger ebenbürtig sind (z.B. das Witzige, das Schelmische, das Graziöse, die formvollendete, heiter-espritvolle Spielerei) und jedenfalls giebt es thatsächlich viele Tausende kluger Leute, die zu andern Göttern schwören und ihrer Natur nach es mü s s e n . Die Franzosen beispielsweise haben a n d e r e lyrische Ideale; zu der Berechtigung dieses Andern haben sich Storm und - Biese nicht recht erheben können.“³⁸

Damals lag Fontanes in ihrer Art meisterhafte Alterslyrik zum größten Teil bereits vor. Was er über Storm und seine Beziehung zu ihm sowie über die eigenen Gedichte sagt, will als Äußerung eines Künstlers gelesen werden, diktiert von den Bedürfnissen des eigenen Schaffens.

Fontanes spöttische Sätze über Storms das rechte Maß überschreitende „Husumeri“ wären jedoch nur von begrenztem Interesse, wenn er mit ihnen lediglich auf eine private Vorliebe zielte. Aber es geht ausdrücklich um mehr als nur Persönliches. Storms „Husumeri“ zieht sich, wie er fortfährt, „durch seine ganze Produktion - auch selbst seine schönsten politischen Gedichte nicht ausgeschlossen“ - was weiterhin zu der Bemerkung Anlaß gibt: „Leider gibt es politisch immer noch viele Storme; Hannover, Hamburg und - horribile dictu - Mecklenburg stellen unentwegt ihr Kontingent.“³⁹ Auch der Satz über den Husumer Deich und über die London-Brücke steht nicht isoliert. Fontane, bemüht, sein problematisches Verhältnis zu Storm zu erklären, fährt fort: „Er steckte mir zu tief in Literatur, Kunst und Gesang“ und behauptet dann tatsächlich, „das verschiedene Maß“ des „Interesses an künstlerischen Dingen“⁴⁰ habe seiner Übereinstimmung mit Storm im Wege gestanden.

Das ist eine einigermaßen erstaunliche Äußerung aus dem Munde eines Autors, der, wie man weiß, als Zehnjähriger zu reimen, als Neunzehnjähriger zu publizieren begonnen hat, der buchstäblich sein Leben lang und bis zuletzt schrieb, der dementsprechend ein überaus umfangreiches Werk hinterlassen hat, das vom Umfang mit dem Goethes vergleichbar ist, der bürgerliche Sicherheiten opferte, um sein Leben „auf den 'Vers'“⁴¹ zu stellen, und der während der Niederschrift von *Vor dem Sturm* bekennt: „Ich empfinde im Arbeiten daran, daß ich nur Schriftsteller bin und n u r in diesem schönen Beruf - mag der aufgeblasene Bildungs-Pöbel darüber lachen - mein Glück finden konnte.“⁴² Nein, in dem Maß des Engagements für Literatur und Kunst haben Fontane und Storm sich nicht unterschieden, wohl aber darin, wie dieses Engagement sich artikulierte und wie sie, ihren unterschiedlichen Möglichkeiten entsprechend, mit ihrem litera-

rischen Beruf umgegangen sind. So sehr zeigt Fontane sich bemüht, den Unterschied zwischen Storm und sich herauszuarbeiten, daß er sogar - was seine Person angeht - ein Stück weit das preisgibt, was ihn doch nun wirklich mit Storm verbindet, die ungeteilte Hingabe des Künstlers an den künstlerischen Beruf. Und er stellt, nicht eben zimperlich, problematische Verbindungen her: der dichterische Typus Storm scheint verbunden mit einem enervierenden Provinzialismus und mit geringer politischer Urteilsfähigkeit, die die von Preußen und Deutschland in Europa geschaffenen Realitäten nicht erkennt; Fontanes größere Distanz zu Literatur und Kunst verbindet sich dagegen mit der London-Brücke, d.h. mit 'Welt' und einem nicht in politischer Kleingeisterei befangenen Denken, das sich Storm und den 'vielen Stormen' im Urteil überlegen erweist.

Kirchturmspolitik und Erotik

Drei kürzlich von Dieter Lohmeier erstmals veröffentlichte Briefe Fontanes an eine sonst nicht weiter bekannte Empfängerin bestätigen und ergänzen den Eindruck, der sich aus den bisher berücksichtigten Materialien insgesamt gewinnen ließ.⁴³ Hedwig Büchting - so der Name der Adressatin - hatte sich an Fontane gewandt, weil sie an dessen Kennzeichnung Storms als „angeblichen Unschuldserotiker“ im Vorabdruck des für *Von Zwanzig bis Dreißig* bestimmten Storm-Kapitels in der „Deutschen Rundschau“ Anstoß genommen hatte. Fontane stellte ihr darauf einen „kleinen Essay“⁴⁴, d.h. einen längeren Brief, in Aussicht, den er am 24. August 1896 von Waren aus auch absandte, wobei er nicht versäumte, darauf hinzuweisen, daß kein Platz geeigneter sein könne, über Storm zu schreiben, als diese Lokalität am Müritzsee, die ihn an die „graue Stadt am Meer“ erinnerte.⁴⁵ Nach dem Empfang eines Dankbriefs von Hedwig Büchting schrieb er noch ein weiteres Mal.

Die „Besonderheit seines Eroticismus oder wenn das Wort nicht geht seiner Erotik“⁴⁶ sucht Fontane in diesen Briefen über Storm herauszuarbeiten. Mehr noch als wenn er sich über dessen Lyrik äußerte, handelte es sich dabei um ein altes Reizthema für ihn. Ungeachtet seiner anderen Auffassungen über das Wesen des Lyrischen und gelegentlichen Kritik im einzelnen, bewunderte er Storm als Lyriker aufrichtig. Der spezifischen Sinnlichkeit von Storms Dichtungen hingegen wußte er keine gute Seite abzugewinnen, und er rieb sich beständig an ihr. Im Rückblick mag es verwundern, daß ein Künstler wie Fontane die ästhetische Berechtigung, ja Notwendigkeit dieser sinnlichen Züge im Werk des Husumer Dichters nicht akzeptierte. Gewiß war auch hier viel Persönliches mitbestimmend. Die ersten Verstimmungen zwischen ihm und Storm waren im Anschluß an Vorwürfe entstanden, die ihm dieser wegen seiner Neigung zu erotischen Frivolitäten machte.⁴⁷ Mehr noch als Sinnlichkeit, nämlich Lüsterheit, meinte seinerseits Fontane in Storms Dichtungen wahrzunehmen. Er selbst war sich dessen bewußt, „kein Meister der Liebesgeschichte“ zu sein: „keine Kunst kann ersetzen, was einem von Grund aus fehlt“, schrieb er über Graf Petöfy an Emilie, betonte aber im Anschluß sogleich, es sei sein Stolz und seine Freude, daß er den „Stormschen ‚Bibber‘ nicht habe. (...) Storm ist ein kränkliches Männchen und ich bin gesund trotz meiner äußeren Kränklichkeiten.“⁴⁸ Natürlich

erkannte er schärfer als Hedwig Büchting, die aus Storms Werken nur „Keuschheit“ herauslas, die teilweise raffinierte Verarbeitung sinnlicher Elemente in den poetischen Texten. Gerade diese Fehleinschätzung des Laienpublikums mochte ihn erneut provozieren.

Hier interessiert Fontanes Kritik an Storms „Eroticismus“ weniger um ihrer selbst als um der angenommenen Begründung willen, mit deren Hilfe Fontane seine Briefpartnerin zu überzeugen suchte.

Woran liegt das nun alles? Ich glaube das etwas in seiner Natur war, was sich mit dem Begriff „Keuschheit“ schlecht deckt, aber wenn ich mich hierin irren sollte, nun so wird das, was ich den „Beigeschmack“ genannt habe, durch seine kirchthumpolitische Weltanschauung geboren, durch seinen unausrottbaren Hang zum Klügeln, Pusseln, Spintisieren und Austitschen. Er bekuckte und beschnüffelte alles von sieben Seiten, verliebte sich in Enges und Engstes und dieses beständige liebevolle Streicheln kleiner Dinge (worin, wie ich wohl weiß, auch seine Größe liegt) macht einen zuletzt unwirsch und wahrscheinlich auch ungerecht. Aber die halbe Schuld an dieser Ungerechtigkeit trägt er. Er war ein ewiger Verklärer der Erica-Haide, des Deichs, des Regenpfeifers, ja, wenn es ihm paßte, der Husumer Käserinde. (...) Jegliches, was ihm zwischen die Finger kam, war wichtig und durch diese eigenthümliche schleswig-holsteinische Wichtigthuerei schädigt er seine schönsten Sachen.⁴⁹

Bei Licht und aus dem Abstand der Jahre betrachtet, ist Fontanes Argumentation keineswegs schlüssig. Am leichtesten fällt uns, das Fragwürdige der historisch-politischen Implikationen zu erkennen. Wenn Fontane von den Kämpfen der schleswig-holsteinischen Geschichte nur mit „Balladenrespekt“ spricht und bemerkt, neben Hochkirch und Kunersdorf - er wählt, wie er schreibt, „mit Absicht die Namen preußischer Unglücksschlachten, weil wir uns diesen Luxus leisten können“ - ginge doch „dieser ganze Kleinkram in die Luft“⁵⁰, so antwortet ihm überwiegend wohl kein zustimmendes Gefühl des Lesers mehr. In unserer seit Fontanes Tagen tief veränderten Welt ist der einst legendär verklärte preußische Waffenruhm nur noch eine historische Reminiszenz. Hingegen haben regionale Traditionen und mit ihnen Regionalgeschichte ihre Lebenskraft in der Gegenwart erneut bewiesen. Offenbar sind sie von längerer Dauer als die expandierender Machtstaaten. Auch hatten Storms politische Gesinnungen denen Fontanes die größere Geradlinigkeit voraus. Daraus soll nun keine Argumentation zuungunsten von Fontane abgeleitet werden, denn gewiß hatte dieser es schwerer als der Husumer, sich unter wiederholt einschneidend veränderten, widersprüchlichen Bedingungen zu orientieren. Aber dem Schleswig-Holsteiner nun im Gefühl überlegener Einsicht und Kraft zu begegnen, mochte noch so sehr die politische Notwendigkeit vermeintlich auf seiner Seite sein, hatte er wenig Grund. Dabei bleibt festzuhalten, daß die selbstgefällige Mentalität des Stärkeren Fontanes Sache zu keiner Zeit gewesen ist. Storm forderte ihn offenbar heraus durch seine Haltung, aber Fontane berücksichtigte wohl nicht genügend, eine wie viel stärkere historische und auch demokratische Legitimation Storm auf seiner Seite wußte, dessen Herkunft, wie Bollenbeck bemerkt, „in einem tieferen politischen Sinn außerhalb Deutschlands“ gelegen war.⁵¹

Mißverständlich kann Fontanes Auseinandersetzung mit Storm auch im Hinblick auf seine eigene Stellung zu Preußen erscheinen. Bereits *Schach von Wuthenow* macht 1882 deutlich, daß ihm die historische Problematik der „Episode“ Preußen - wie es in dieser *Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes* einer der Figuren in den Mund gelegt ist⁵² - und ihr möglicherweise bevorstehendes Ende bewußt war. In den 90er Jahren verschärfte sich seine Kritik, aber Storm rief in ihm wieder die Gegenseite auf den Plan. Die bekannte Ambivalenz des Fontanischen Urteils ist eben nicht zuletzt auch ein Streit mit sich selbst.

Wichtig schien es dem alten Fontane, dem Schriftsteller gesellschaftliche Anerkennung zu verschaffen, was, wie er wußte, nicht durch den Ausweis literarischer Qualität allein zu erreichen war. Daher zeigte er sich entschlossen, vermeintlich weltfremde politische Auffassungen „lyrischer Dichter aus kleinen Städten“⁵³ ebenso zu denunzieren wie die „gesellschaftlichen Befremdlichkeiten“⁵⁴, deren Träger sie waren. Fontane sah in Storms Kritik an Preußen nur „Anmaßung und Überheblichkeit“, diesem fehlte, so argumentierte er, der Blick für die historische Größe Preußens, und das lag eben an Storms „das richtige Maß überschreitenden lokalpatriotischen Husumerei“⁵⁵, was ihn, wie er an anderer Stelle erklärt, nur „amüsierte“,

weil man daran studieren konnte, was selbst so hervorragende Menschen an naivem Vorurteil leisten. Er hätte sich dieser Vorurteile entkleiden können, aber er wollte nicht. Was war es? Ich kann schließlich nichts anderes finden, als daß er und zwar sehr ausgeprägt les défauts de ses vertus hatte, mit einem Worte, daß er mir z u ausgesprochen Lyriker war.⁵⁶

Lohmeier hat zur Erklärung dieser Passage auf Fontanes Kritik des Kreises um Franz Kugler in den 50er Jahren hingewiesen, als einer „bildungsbürgerlichen Haltung, die die Kunst und das öffentliche Leben als Gegensätze sah und sich gegen die politische Welt abkapselte, um sich ihr im Reich des Schönen überlegen zu fühlen.“⁵⁷ Man mag auch an Fontanes 1891 anonym veröffentlichten Aufsatz *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller* denken, dem im Nachlaß aufgefundene, ältere Aufzeichnungen vorangegangen waren. Was Fontane vorschlug, um die für die überwiegende Mehrzahl seiner Kollegen desolate Situation zu bessern, mutet zunächst befremdlich an: „Es gibt nur ein Mittel: Verstaatlichung, Eichung, aufgeklebter Zettel. (...) Approbation ist das große Mittel, um dem Schriftstellerstand aufzuhelfen.“ Allerdings scheint Fontane selbst an diesem „großen Mittel“ gezweifelt zu haben: „Versagt es, so müssen wir nach einem noch besseren Umschau halten. Auch ein solches ist da. Es heißt: Größere Achtung vor uns selber.“⁵⁸

Damals suchte Fontane ein gewisses Arrangement mit den Mächten der Öffentlichkeit nicht aus Opportunismus, sondern weil er von der gesellschaftlichen Aufgabe des Schriftstellers überzeugt war und ihr zur Wirkung verhelfen wollte. Also mußten die Autoren vor dem Anspruch der Gegenwart bestehen. Den Typus des sonderlingshaften, sich über seine Situation täuschenden, mittel- und hilflosen Dichterlings hat er in Versen von äußerster satirischer Schärfe wiederholt verspottet. Man denke an das Gedicht *Der echte Dichter* (Wie man sich früher ihn dachte): „Ein Dichter, ein echter, der Lyrik betreibt, / Mit einer Köchin ist er beweibt, / Seine Kinder sind schmutzlig und unerzogen“, wobei der ursprüng-

m Hin-
Wuthe-
Episode"
es einer
ehendes
r Storm
enz des

e Aner-
literari-
en, ver-
kleinen
eiten"⁵⁴,
en nur
er Blick
richtige
anderer

chen an
en, aber
als daß
Worte,

ses um
rlichen
nd sich
überle-
lichten
achlaß
ne vor-
Situa-
erstaat-
m dem
liesem
m noch
oor uns

en der
chaftli-
helfen
tehen.
n, mit-
chärfe
ie man
Köchin
örüng-



Handwritten letter 'D' with 'C' and 'm' written above it.

Handwritten text: "Für Eckermann."

Handwritten text: "Für die
Beynahrung."

Text siehe Anm. 66 a

London 6. Ma. 98
Postsamstag, 137.

Sehr geehrte Frau,

Ergebensten Dank für
Ihre freundlichen
Briefe.

Die Anzahl der
Kaufmann, liegt an der
so
für den Anfang im Jahr
1806, von
London aus nach Waren
für den Handel, einen
Brief von Herrn Joette,
welcher an mich
ab mir einen Absatz

Da sey uns meinem Besten
Cassungen der Storn
Cassungen, Pagenen lassen
jalle. Du Langes Brief
freundliche Worte die ich
verlangende Arbeit flüchtig,
so bald ich ich, mir
der Dyrkliche Linie
mich so spickend. Ich
jalle so. Sam ich mich
in Händen gepack.

Du stehst ich mich
mühtätig die Tage der;
ich so, so mein Gebirg
mich mich irgend d'ich
Der allerschönsten Melodien
Hoffe.

Ich möge. Concomit

P. H. Cantare.

lich gewählte, als „furchtbar malitiös“ erkannte und daher für den Druck untaugliche Titel noch unterstellt, das eben sei der Typus „*Wie sich die oberen Zehntausend einen 'echten' Dichter denken und wünschen*“.⁵⁹ Erinnerung sei auch an das Schiller parodierende Gedicht *Es soll der Dichter mit dem König gehn*.⁶⁰ Von „*unzulässigster Poetennaivität*“ spricht in Rücksicht auf eigene Fehler in der Vergangenheit auch die Autobiographie.⁶¹

In Storm beschrieb Fontane nicht einen naiven oder opportunistischen Verseschmied, sondern einen bedeutenden Dichter, der allerdings angeblich ein „*weltfremdes Leben*“⁶² führte und daher auch dazu neigte, „*eine der Zeit nach weit zurückliegende Dichtung als Norm für modernes Leben zu nehmen*“⁶³. Das hat auch wirkungsgeschichtlich Verwirrung gestiftet. Sowohl Storms als auch Fontanes Bewunderer meldeten sich zu Wort, brachten zusätzliche Vorurteile ein oder sorgten in anderer Weise für weitere Polarisierung. Goldammer zitiert nach Sigmund Schott, dem Verfasser der Rezension in der „*Neuen Zürcher Zeitung*“, auch Carl Busse, Wilhelm Jensen und Moritz Necker. Letzterer formulierte: „Storm war der Provinziale, Fontane der Großstädter; Storm von Beruf Justizbeamter, Fontane Journalist. Storm griff nur in besonderen Weihstunden zur Feder; Fontane mußte auch oft genug invita Minerva zur Feder greifen.“ So ergab sich ein „*Unterschied im Verhältnis zur Produktion (...), geeignet, zwei Männer zu scheiden*“.⁶⁴

Schon bald ging es nicht mehr um Fontane und Storm allein, sondern um zwei Typen von Autoren, nämlich um Schriftsteller und Dichter und den wirklichen oder vermeintlichen Unterschied zwischen ihnen. Diese Kontroverse kann hier nicht weiter verfolgt werden. Die auch politisch wichtigen Implikationen dieses Themas lassen eine differenzierte Untersuchung wünschenswert erscheinen.⁶⁵

Im Hinblick auf Storm und Fontane läßt sich sagen, daß der von diesem aufgebaute Gegensatz zwischen den beiden Autoren bei allen Unterschieden im einzelnen so nicht stimmt.⁶⁶ Storms sogenannter Provinzialismus war nicht schon deshalb anti-modern, weil er Kritik an seiner Gegenwart war. Storm war auch nicht nur Mann der Feder „in besonderen Weihstunden“ - wie Necker das sah -, mochte er auch weniger zu Papier bringen als sein Berliner Kollege, der, geprägt durch das journalistische Handwerk, wenn es nottat, schnell zu produzieren vermochte.^{66a} Beide aber waren im Grunde ihres Wesens unermüdliche Diener des Worts, des *einen*, richtigen Worts, das die Sache jeweils erheischte.⁶⁷ Manche scheinbar schwerwiegenden Unterschiede zwischen ihnen verlieren aus dem Abstand der Jahrzehnte an Bedeutung. Vermehrt interessant erscheint nunmehr, was Fontane und Storm nicht trennt, sondern verbindet.

2. Roman und Regionalismus

„(...) sein Ideal war die schleswigsche Heide mit den roten Erikabiüscheln, mein Ideal war die Heide von Culloden mit den Gräbern der Camerons und Mac Intosh“, fährt Fontane nach der Gegenüberstellung von London-Brücke und Deich in seiner Beschreibung fort.⁶⁸ Das hat er gewiß jahre- und jahrzehntelang so empfunden, aber in der Realität wurden der Dichter und seine lyrisch-balladeske und epi-

sche Stoffwelt doch überwiegend anders geprägt. Der Stoffwelt nach ist der 'Preußenlob' Fontane, der Balladendichter, märkische Wanderer und Romanier mit dem überwiegenden Teil seines Werkes der Dichter einer Region und zwar, wie Storm, der Region seiner Herkunft. Gewiß gibt es aus seiner Feder auch die Reisewerke aus England, Schottland und Frankreich, die Balladen über englische und schottische Stoffe. Gerade die Fremde aber hatte ihn, seinem eigenen Zeugnis zufolge, gelehrt, „was wir an der Heimat besitzen“⁶⁹ und ihn zum Autor zunächst der *Wanderungen*, sodann der in der Mark und in Berlin angesiedelten Erzählprosa gemacht. Ein vollständiges, den Fontane-Ausgaben beigefügtes Ortsregister würde gewiß eine vierstellige Zahl märkisch-berliner Örtlichkeiten zu nennen haben; hinzukommen die fiktiven, aus dem Geist der Region und unter Benutzung realer Details erfundenen Schauplätze. Schloß Wuthenow, Hohen-Cremmen und Schloß Stechlin sind fiktive Örtlichkeiten, der Wirklichkeit so suggestiv nachgebildet, daß die Fiktion nicht selten für Wirklichkeit genommen wurde, wie etwa jener märkische Geschichtsverein beweist, der zu einem Ausflug nach Schloß Wuthenow vergeblich sich auf den Weg machte. Und wie die Örtlichkeiten, so die Vorgänge. Fontane hat ungezählte landesgeschichtliche Begebenheiten dem Lesepublikum neu erschlossen, aber er hat solche auch historisch stimmig erfunden wie die Aktion gegen Frankfurt in *Vor dem Sturm*. In den *Wanderungen* bewegt er sich als Erzähler nicht selten bewußt im Grenzbereich von Geschichte und Fabel.⁷⁰

Nicht nur das Land, sondern auch die Stadt, Berlin, dient als Schauplatz. Allerdings nicht ohne Auslassungen, was die schnell wachsende Industriestadt anbetrifft. Umso sensibler erweist sich Fontane auch hier im Aufspüren historischer Gegebenheiten und in der intuitiven Erfassung des Geistes der hier lebenden Menschen. Für Conrad Wandrey, den Autor der 1919 erschienenen ersten bedeutenden Fontane-Monographie, dominiert die Bedeutung der Mark und Berlins für Fontanes Schaffen so eindeutig, daß er Erzählwerke des Dichters, die nicht dort angesiedelt sind, wie etwa den in Schleswig-Holstein und Dänemark spielenden großen Eheroman *Unwiederbringlich* und den in und um Wien sowie am Plattensee handelnden Roman *Graf Petöfy* kurzerhand zu „epischen Nebenwerken“ erklärt.⁷¹ Es ist mittlerweile unbestritten, daß eine solche Klassifizierung den spezifischen Qualitäten dieser Romane nicht gerecht wird. Gleichwohl findet Fontanes epische Welt ihren Kernbereich im berlinisch-märkischen Raum und erscheint unter solchem Aspekt nicht grundsätzlich anders geprägt als die Erzählwelten Storms, Kellers oder anderer poetischer Realisten. „Regionalität kann als ein Grundzug der deutschen Literatur des bürgerlichen Realismus bezeichnet werden.“ So Norbert Mecklenburg, der in seinem 1982 erschienenen Buch „Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman“ eine Anzahl von ästhetisch-literarischen und geschichtlich-gesellschaftlichen Faktoren benannt hat, die diesen Befund begründen.⁷² Er umschreibt den Begriff Regionalität in einem weiteren und einem engeren Sinn. Im weiteren Sinn zeichnet Regionalität einen epischen Raum dann aus, wenn er geographische Referenz hat, wobei wiederum rein fiktive Geographien, wie sie in phantastischer und utopischer Literatur vorkommen, ausgeschlossen bleiben. „Dadurch hat der regionale Roman gewissermaßen eine natürliche Affinität zu literarischem Realismus. (...) Der fiktional entworfene regionale Raum verweist

als Zeichenträger bei aller ästhetischen Verfremdung auf eine in der geschichtlich-sozialen Welt vorhandene geographische Region."⁷³ Der engere Begriff meint eine ländlich-provinzielle Bestimmtheit des literarischen Raums. „Referenz heißt in diesem Fall nicht notwendig das Verweisen auf eine bestimmte provinzielle Region, sondern auf Provinz überhaupt als Element der Lebenswelt. (...) Es stellt somit ein kulturelles Deutungsmuster dar, ein Element sozialer 'Topik', dessen literarische Transformationen der Autor zu analysieren unternimmt."⁷⁴

Auf Mecklenburgs grundlegendes Buch ist durchgehend zu verweisen; referiert seien nur einige für den hier dargestellten Zusammenhang wichtige Einsichten: Es handelt sich bei der Entfaltung von Regionalität um ein europäisches Phänomen, aber der deutsche poetische Realismus bot besonders günstige Möglichkeiten für ein Regionalitätskonzept vorzugsweise ländlich provinzieller Bestimmtheit. Problematisiert worden ist dieser Regionalismus bereits von den Autoren selbst; so erklärten ihn etwa Otto Ludwig und Berthold Auerbach durch die Provinzialität der deutschen Verhältnisse bedingt. Territoriale Zersplitterung und eine noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein vorherrschende agrarische Gesellschaftsstruktur zeichneten den Weg ebenso vor wie die Tradition eines deutschen Provinzialismus hohen geistigen Ranges, wie sie Goethe klassisch in der Kombination von „Weltbürger“ und „Weimaraner“ vorgelebt hat. Bedeutende Kritiker wie Erich Auerbach und Georg Lukács haben im Vergleich mit der zeitgenössischen europäischen Literatur eine gewisse Enge des deutschen poetischen Realismus konstatiert, als mangelnde Erfassung der modernen gesellschaftlichen Wirklichkeit, Festhalten an konservativen Kulturmustern und traditionellen ästhetischen Konzepten. Dem ist widersprochen worden; mittelbar ist auch Mecklenburgs Werk noch eine Frucht dieser Auseinandersetzung, über die es jedoch produktiv hinausführt. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt im 20. Jahrhundert, der Nachweis, daß Regionalismus und Moderne sich keineswegs ausschließen, ist das Ziel der Untersuchung. Mecklenburg fand jedoch regionale Elemente nicht nur in der deutschen Literatur unseres Jahrhunderts auch da „wo sie sich nicht einer Anti-Moderne zurechnen lassen“, er bemerkte sie auch „im 19. Jahrhundert in der Literatur des 'poetischen Realismus'“, und sie ließen sich auch dort nicht lediglich „als Vorformen der 'Heimatkunst' bezeichnen.“⁷⁵

Wo ist in solchem Zusammenhang der Platz des Autors von *Vor dem Sturm*? Mecklenburg hat sich in seinem Buch mit Fontanes Romanen nicht näher beschäftigt. Wenn er zum Begriff der Regionalität im poetischen Realismus formuliert: „Das Kleine, das Detail, das zugleich Objektivität verbürgen soll, das Einfache, in dem Klassizität und Volkstümlichkeit zusammengedacht wurden, das Alltägliche sollte das Ganze spiegeln, das Partikulare das Universale, das Regionale das Allgemein-Menschliche“⁷⁶ - so mag er sich durch folgende Briefäußerung Fontanes gegenüber dem Historiker Friedrich Wilhelm Holtze, der ihn mit Literatur versorgte, bestätigt finden: „*Alles Biographische wäre mir sehr willkommen; doch mache ich mir wenig aus den Biographien der Berühmtheiten und ziehe die Biographien verhältnismäßig kleiner Leute (Biographieen, die allerdings sehr rar sind) weit vor. Mit anderen Worten auf Schilderungen des Kleinlebens in Dorf und Stadt kommt es mir an; - die großen historischen Momente laß ich ganz bei*

Seite liegen, oder berühre sie nur leise. Briefe die damals von in Berlin und in der Mark lebenden Leuten geschrieben wurden, würden mein bestes Material sein."⁷⁷ So ist Fontane auch bei der Niederschrift der Wanderungen vorgegangen, die formale und geistige Verwandtschaft beider Werke ist gar nicht zu übersehen, und es mag in diesem Zusammenhang kennzeichnend sein, daß sich *Vor dem Sturm* und die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* nicht nur in ihren Entstehungsdaten, sondern auch inhaltlich überschneiden. Fontane hat ganze Abschnitte wortwörtlich aus dem einen Manuskript in das andere übernommen - und zwar wechselseitig. Während in den *Wanderungen* jedoch ganz heterogene Vorgänge aus verschiedenen Epochen der märkischen Geschichte behandelt werden, erörtert der Roman den großen, durch einen Anstoß von außen bewirkten historischen Moment. Das Ungeöhnliche wird erzählt, das alle provinzielle Enge sprengt. Es wird von der Mark, aber nicht nur um der Mark willen erzählt, und der Erzähler verfügt über eine Perspektive, die ihn zu solcher Darstellung befähigt.

3. „Von den Tudors auf die Puttkamers“

Dieser Erzähler ist ein ironischer Geist, der in souveräner Weise sich selbst in die Darstellung einbezieht. Die autobiographische Anspielung erfolgt so diskret, daß man sie glatt überlesen mag - überliest man sie nicht, kann man die Raffinesse Fontanescher Gesprächskunst bereits in diesem ersten Roman nur bewundern.

Im Kapitel „Kleiner Zirkel“ ist von der Symbolkraft von Ringen sehr verschiedener Provenienz die Rede. Zunächst geht es um den soeben verliehenen Konfirmationsring des Kronprinzen (Umschrift „Offenbarung Johannis 2, V. 10“, also „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben“), sodann um die sechs Trauringe des achten Heinrich von England, deren „*Kollektivausstellung... zu sonderbaren Betrachtungen führen müßte.*“⁷⁸ Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß sich bei solchen Gesprächen die Geister scheiden, und daß sich auch die Handlung des Romans fast unmerklich weiterbewegt - die Entfremdung Kathinkas von Lewin vergrößert sich. Als sie einen der anwesenden Herren auffordert, von besseren Ringen als denen des englischen Königs Blaubart zu erzählen, er bietet sich dieser, von den drei Ringen der Puttkamers zu berichten, was zu der Bemerkung Anlaß gibt: „*Von den Tudors auf die Puttkamers! Das ist denn doch ein Sprung.*“⁷⁹ Es ist eben der Sprung, den der „*als eine geschlagene Truppe*“⁸⁰ aus England heimgekehrte Fontane absolviert hat, der eine historische Erzählung um Heinrich VIII. und seinen Kanzler Kardinal Wolsey unvollendet ließ und stattdessen der Autor märkischer Stoffe geworden ist. Die Konversation im 'kleinen Zirkel' dauert, scheinbar absichtslos, an: Der nächste Ring, von dem geplaudert wird, ist ein Erbring der Bredows, Lewin - er trägt Züge des jungen Fontane - berichtet von ihm, und seine Erzählung mündet unauffällig in den Bibelsatz: „*Wen Gott lieb hat, dem müssen alle Dinge zum besten dienen.*“⁸¹ Denselben Satz wird später Tante Schorlemmer zitieren, er ist das eigentliche Schlußwort des Romans, auf den nur noch die Auszüge aus Renates Tagebuch folgen. Dichterischer Gerichtstag über sich selbst und Erwählungsbe-

wußtsein - wenn man das anspruchsvolle Wort nicht scheut - verbergen sich in solcher Darstellung, die Erfahrungen und Irrtümer einer schwierigen Vergangenheit in überlegener Weise rekapituliert.

Bereits in den fünfziger Jahren drängte Fontane zu weiträumigen epischen Formen, an deren Ausführung er jedoch durch seine Lebensumstände gehindert wurde. Auch damals finden wir - wie bei der noch früheren Balladen- und Liederdichtung - Englisches und Preußisches benachbart. „Geschrieben hab' ich einiges, doch steht von Schill und Wolsey noch nichts auf dem Papier“, heißt es 1854 in einem Brief an Storm.⁸² Von einem ausgeführten Schill-Manuskript ist nichts bekannt, überliefert ist nur ein Entwurf, der „1bändiger vaterländischer Roman. Zeit von 1806 bis 9“ überschrieben ist⁸³ - das ist also die älteste Aufzeichnung über ein Erzählwerk aus der Zeit der preußischen Erhebung. Das „Wolsey“-Fragment liegt seit 1965 in einer textkritischen Ausgabe vor.⁸⁴ Es ist nicht früher als 1857, wahrscheinlich nicht wesentlich später entstanden, also etwa gleichzeitig mit noch unbestimmten Plänen über ein Erzählwerk aus Mark Brandenburg. Vorübergehend dachte Fontane sogar an eine alphabetische Anordnung seines märkischen Stoffes: „Die Marken, ihre Männer und ihre Geschichte. Um Vaterlands und künftiger Dichtung willen gesammelt und herausgegeben von Th.F.“⁸⁵ Der bedeutendste Speicher dieser Pläne sind die *Wanderungen* geworden, die für das Schaffen des Romanciers so viel erstmals gefilterten Rohstoff verfügbar machten.

Als Pläne für den Roman sich konkretisierten, wirkten konstitutiv zunächst nur der Raum und die Zeit. Berlin, das Oderbruch, die Grafschaft Ruppín (Rheinsberg), dies war die Bühne für das geplante Geschichtstheater, eingrahmt und bestimmt durch die große preußische Staatskulisse. Die Zeit: Macht und Untergang Napoleons in ihrer Wirkung auf die Menschen dieser feudals-patriarchalisch bestimmten Gesellschaft, in ihrer Prüfkraft (darin Tolstois *Krieg und Frieden* nicht ganz unähnlich) in bezug auf die Leidenden und Schwachen, die gemeinhin nur Objekte der Geschichte sind; die friderizianische Epoche, ästhetisch interessant auch noch in ihren nach Jena verbliebenen Resten, und Preußens neue Gestalt, wie sie sich aus dem Zusammenbruch von 1806 zu entwickeln begann. Wenn Willibald Alexis es in seinen Romanen unternommen hatte, die Geschichte Brandenburg-Preußens wie in einer Folge von Gemälden zu schildern, so unternahm Fontane es jetzt, diese Geschichte im Zeitraum von 1806-1813 wie in einem Brennspiegel zu sammeln.

Daran hat auch die nicht beendete, in einer viel weiter zurückliegenden Epoche angesiedelte Erzählung um Kardinal Wolsey geistig ihren Anteil. In der Gestalt des Grafen Shrewsbury begegnet uns in diesem Fragment Fontanes erster konservativer Charakter. Shrewsbury ist ein alternder Mann von eigenwilligem, gelegentlich starrem Rechtsgefühl. Die Krise des Staates und eine persönliche Kränkung, die er erlitten hat, haben ihn tief getroffen. Wie Berndt von Vitze-witz fühlt er sich als Angehöriger einer Schicht, die schon bevor die Königsfamilie ins Land kam, dort mächtig gewesen ist. Stärker auch als dem Monarchen weiß er sich dem Lande verpflichtet. Shrewsbury ist eigentlich ein unverbildeter Landedelmann, der mehr ins 19. Jahrhundert als in die Tudorzeit paßt - nicht viel anders als Wolsey, in dem Fontane weniger den ränkevollen Kirchenfürsten und Staatskanzler als den maßlosen und um seiner Maßlosigkeit willen

zum Untergang verurteilten politischen Emporkömmling zu gestalten sucht. Es sind Erfahrungen seiner Epoche, die Fontane in dieser historischen Kostüm-Erzählung (ein Typus, den er als Kritiker später wiederholt abgelehnt hat) behandelt, Reflexe der ungeheuren Erschütterung, die das Ausnahmeschicksal Napoleons für Europa, besonders für Deutschland, bedeutete. Die vorausgegangene Epoche der Legitimität und der fortschreitenden Vernunft hatte keine Vorbereitung geliefert, „*dies Meteor*“ - wie Fontane in einer Vorstudie zu *Vor dem Sturm* notiert - genügend zu verstehen. Die Literaten haben Napoleon verherrlicht und verdammt. Vor allem haben sie ihn gründlich dämonisiert. *Vor dem Sturm*, fünfzig Jahre nach dem Untergang der Großen Armee begonnen, beschwört ein weiteres Mal die dramatischen Vorgänge, die die Eltern des sechzigjährigen Autors als junge Menschen erlebten, erweist sich aber zugleich als ein Werk maßvollen künstlerischen Geistes: Nur mittelbar, in Erzählung und Gespräch und in der Wirkung auf die Charaktere, wird das Verhängnis Einlaß finden.

In seiner Besprechung von Gustav Freytags *Ahnen* - die ebenso wie die umfangreichen Studien über Walter Scott (1871) und Willibald Alexis (1872) als theoretische Vorarbeit zu *Vor dem Sturm* aufgefaßt werden kann - hat sich Fontane 1875 klar entschieden: „*Der Roman soll ein Bild der Zeit sein, der wir selber angehören, mindestens die Widerspiegelung eines Lebens, an dessen Grenzen wir selbst noch standen oder von dem uns unsere Eltern noch erzählten.*“ Und er fährt fort: „*Auch der historische Roman ist an die Scottschen 'Sixty years ago' nicht unter allen Umständen gebunden und darf die Historie rückwärts durchmessen, so weit sie reicht. Aber er wird es nur in ganz besonderen Fällen dürfen - die Mehrzahl der geschichtlichen Romane ist einfach ein Greuel.*“⁸⁶ Wir wissen nicht, warum Fontane *Wolsey* unvollendet ließ, aber wir werden kaum fehlgehen, wenn wir den Grund dafür in seiner selbstkritischen Einsicht suchen. Der Sprung „*von den Tudors auf die Puttkamers*“, also die Rückkehr des Erzählers in die ihm vertraute märkische Region, war zugleich eine Hinwendung zu künstlerischem Realismus. Was der Heimkehrende mitbrachte, war die Erfahrung der 'Welt'.

Die bewußte Rückwendung zur Mark und ihrer Geschichte - nicht allein aus Liebe zur Heimat, die ihm freilich die seelische Spannkraft dazu gab, sondern aufgrund eines besonnenen schriftstellerischen Kalküls -, das war die Quintessenz des Aufenthalts in England von 1855-1859. An Irritationen hatte es nicht gefehlt, nachträglich betrachtet aber erscheint Fontanes Weg folgerichtig und klar. Schon lange bildeten England und Schottland, Preußen und die Mark als historische Länder und Landschaften die Fundgrube seiner poetischen Stoffe. Ihr politisches und kulturelles Leben in der Gegenwart war bestimmend für seine Existenz. Persönlich bestand zwischen diesen Stoffkreisen, diesen Ländern für ihn eine Verbindung, die sich oft bestätigt hatte. Die ersten Pläne zu den *Wanderungen* hat Fontane charakteristischerweise im Anschluß an Reisen auf der britischen Insel zu Papier gebracht: im August 1856 nach der Tour in die Midland Counties und dann wieder im September 1858 unter dem Eindruck der Reise nach Schottland. In dem visionären Bild von Rheinsberg während der Fahrt auf dem Leven-See, das im Vorwort zur ersten Auflage der *Wanderungen* entfaltet wird, in den Erinnerungen an das Havelland während der Fahrt auf dem Forth in *Jenseit des Tweed* haben diese lange und durch poe-

tisch dürre Zeit fortgeschleppten Pläne berechneten Ausdruck gefunden; 'berechnet' insofern, als es sich dabei zugleich um Werbung für die *Wanderungen* handelt, was aber die Überzeugungskraft der geschilderten Szenen kaum mindern kann. Wie Rheinsberg und das Havelland in schönen und ruhigen Bildern während der Wasserfahrten in Schottland vor den Augen erscheinen und die Liebe des Erzählers zu ihnen eindringliche Worte findet, das ist so glücklich empfunden und gestaltet, daß man der Dichtung ihr Recht nicht streitig machen wird. Gestalt und Sinn stimmen überein.

Mit der Rückkehr aus England enden die Lehr- und Wanderjahre Fontanes, der Zeitraum des dritten und vierten Jahrzehnts, eine trotz Krisen und Widersprüchen für Werkforscher und Biographen 'dankbare' Epoche. Ihr Verständnis erschließt sich von Fontanes Spätwerk her, für die sie wie eine Vorbereitung erscheint. Nicht zufällig korrespondieren wirkungsgeschichtlich die aufmerksame Erforschung des jüngeren Fontane mit dem vertieften Verständnis für den gesellschaftskritischen Romancier. Ebensovienig zufällig allerdings die zögernde Auseinandersetzung mit dem „mittleren“ Fontane der „Kreuzzeitungs“- , *Wanderungen*-, und *Kriegsbücher*-Zeit. Wruck hat auf das damit verbundene Forschungsproblem 1986 nachdrücklich hingewiesen.⁸⁷ Die betont 'preußische' Zeit Fontanes erschien, vom Ende her gedeutet, wie ein Umweg. Diese Zeit nicht nur final zu deuten, sondern um ihrer selbst willen in all ihrer Komplexität zu verstehen, dürfte eine der Hauptaufgaben der künftigen Forschung darstellen.⁸⁸

4. Eine Nachmittagspredigt

Was immer auf den 'mittleren Fontane' einwirkte, seine Interessen, Zeit, Kräfte in Anspruch nahm - eine immense Arbeitsleistung steckt in den vielen tausend Seiten der *Kriegsbücher* und *Wanderungen*-Bände, Reisebücher, Theater- und Literaturkritiken der Jahre von 1859 bis 1878 -, die wichtigste künstlerische Leistung dieses Zeitraums ist der Roman *Vor dem Sturm*. Es ist ein Roman, der - ähnlich wie später der *Stechlin* - Erneuerung in symbolischer Weise gestaltet. „Es gelang Fontane“, bemerkt Hubert Ohl, „mit diesem Roman noch in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts (...) den individuellen Lebensweg einiger Romangestalten mit dem Allgemeinen einer göttlichen Ordnung auszusöhnen“ und über die Geschichte einer einzelnen Familie noch das Geschick eines ganzen Volkes in diese Hoffnung auf „endliche Versöhnung und Erneuerung“ einzubeziehen.⁸⁹

Die Erneuerung der Welt aus der Kraft der Gnade wird in Fontanes Roman freilich in perspektivischer Brechung beschrieben. Das Eintreten des „großen Moments“ - der historischen Stunde von besonderer Bedeutung - steht nicht im Vordergrund der Darstellung. Die als Antwort auf die Herausforderung gedachten Handlungen, Vitzewitz' Pläne zu einem erbarmungslosen Guerillakrieg, werden durch ihr Mißlingen in ein ironisches Licht gesetzt. Der Prozeß der Erneuerung vollzieht sich im Innern der Menschen, und er findet seinen Ausdruck in privaten Schicksalen. Es ist Marie Kniehase, die im Mittelpunkt der weitverzweigten Symbolik des Romans steht. In Lewins Ehe mit der nicht

ebenbürtigen Tochter des „starken Mannes“ gründet ein neuer Anfang, nicht nur für seine Familie. Der alte Bamme wird dieser Zuversicht im Gespräch mit Vitzewitz klaren Ausdruck verleihen:

Wir sind unter uns Vitzewitz (...), und können uns ohne Gefahr unsere Geständnisse machen. Mitunter ist es mir, als wären wir in einem Narrenhause großgezogen. Es ist nichts mit den zweierlei Menschen. Eines wenigstens glaubten wir gepachtet zu haben: den Mut, und nun kommt dieser Kakerlaken-Grell und stirbt wie ein Held mit dem Säbel in der Hand. Von dem Konrektor sprech' ich gar nicht erst; ein solcher Tod kann einen alten Soldaten beschämen. Und woher das alles? Sie wissen es. Von drüben; Westwind.⁹⁰

Fontane sagt ab und bewahrt: Erneuerung ist das Ziel, und was sie ermöglicht, ist die Berührung durch das Draußen, den „Westwind“, also das Sich-nicht-Verschließen vor der Welt. Dem 'mittleren Fontane' war es mit seiner Parteinahme für die konservative Welt des Adels Ernst. Es gibt zahlreiche Zeugnisse dafür, und sie sprechen eine eindeutige Sprache. Fast instinktiv jedoch tendierte er zu jenem echten Konservatismus, der Beharren auf der Tradition mit der Bereitschaft zur Erneuerung verbindet. Zuweilen mußte er sich selbst in seinem Bewußtsein erst vergewissern, was er in seiner Gestaltungskraft bereits vorweggenommen hatte - dann liest sich eine Briefäußerung weniger als Ausdruck einer ungeteilten Überzeugung, denn als Angebot zur Interpretation, wie etwa die folgenden Zeilen an seinen Verleger:

Glückt es, d i e s e Seite des Romans zur Geltung zu bringen, so haben wir ein „Zeichen der Zeit“ und damit vielleicht gewonnen Spiel. (...) Ich muß dabei einen Augenblick verweilen. Der große Zug der Zeit ist A b f a l l . Aber man hat es nachgerade satt. Die Welt sehnt sich aus dem Haeckelismus wieder heraus, sie dürstet nach Wiederherstellung des Idealen. Jeder kann es jeden Tag hören. Und es ist ernst gemeint. Da kommt nun d i e s e s Buch, das dem in tausend Herzen lebendigen Gefühl Ausdruck verleiht. Hätt ich es g e w o l l t , hätt ich auch nur einen Tropfen 'fromme T e n d e n z ' hineingetan, so wäre es tot, wie alles Zurechtgemachte. Aber es steckt in dem Buch ganz gegen mein Wissen und Willen. Ich f i n d e es jetzt zu meiner Überraschung darin, und doch liegt eigentlich kein Grund zur Überraschung vor; denn alles, was ich gegeben habe, ist nichts als der Ausdruck meiner Natur. Ich hoffe, daß es auch so wirkt. Trifft dies zu, so ließe sich sagen: 'Seht, der Wind dreht sich; die alten Götter leben noch. (...) Das Christentum ist nicht tot. Es steckt uns unvertilgbar im Geblüt, und wir haben uns nur darauf zu besinnen. Jeder, der sich prüft, wird einen Rest davon in sich entdecken. Und diese Reste müssen Keime zu neuem Leben werden.' Was sagen Sie zu dieser Nachmittagspredigt?⁹¹

So betrachtet ist der Roman ein Werk unaufdringlicher Kritik an der Gegenwart seiner Zeit, die er mit einer kraftvollen Gesinnung konfrontiert, wie sie in einer Situation der Krise und Bewährung zutage trat. Der Region, in der die Handlung spielt, kommt hier insofern eine besondere Bedeutung zu, als es sich um einen preußischen Kernraum handelt, nämlich um einen Teil jenes alten Preußen, das nach 1871 in dem neuentstandenen Reich seine Konturen und damit seine Prägekraft zu verlieren drohte. So sah es jedenfalls Fontane, und so

sahen es nicht wenige seiner Lieblingsgestalten in Geschichte und Dichtung. Der Dichter respektierte ein „ideelles, sittliches Altpreußentum (...) altpreußische Haltung in einer modernen, vorwärtsgerichteten politischen und sozialen Umgebung war sein Wunschtraum“, wie Kenneth Attwood formuliert hat.⁹² Dem Fontane der ersten *Wanderungen*-Bände blieb es vorbehalten, in hervorragenden Gestalten des märkischen Adels gleichsam die Inkarnation der altpreußischen Wesenszüge wahrzunehmen und darzustellen. Das wirkt auch in *Vor dem Sturm* erkennbar nach. Was Fontanes Vitzewitz von seinem Vorbild Marwitz dennoch trennt, hat de Bruyn kürzlich gezeigt.⁹³

Ungeachtet aller Mehrdeutigkeit, die Fontanes Werk durchzieht, gibt es auch bei diesem 'unsichern Kantonisten' Konstanten. So ließe sich etwa auf die Frage, was Fontane vom Adel erwartete, antworten: „Humanität“ und „Gesinnung“, Treue zu den eigenen Wahrheiten und Originalität. Mit den Worten des alten Vitzewitz, die auch im *Stechlin* stehen könnten, sind „Profile“ und „Gesinnung“ das Beste, was der Adel hat.⁹⁴ Der Dichter und Wanderer hielt daran fest, daß die Junker in ihren allerbesten, geistig unabhängigen Vertretern in Freiheit loyal dem gerechten Staate dienen, aufrecht oppositionell dem ungerechten widerstehen könnten. Er achtete den Mut, der für ihn immer der Mut einzelner war, er anerkannte die historische Rolle, die dem Adel in der Vergangenheit zugefallen war und die ihre Bedeutung für die Gegenwart nicht verloren hatte - mochte sie nun weiterhin von den 'alten Familien' oder von anderen gespielt werden. Wenn in *Vor dem Sturm* Marwitz zum Vorbild für Berndt von Vitzewitz wurde, so nicht in seiner Eigenschaft als Wortführer der in Opposition gegenüber den Steinschen Reformen verharrenden Adligen. Vorbildhaft wirkten seine Zivilcourage und sein Verantwortungsgefühl. Daß für einen Adel, wie er Fontane vorschwebte, die durch die Abkunft vorgezeichneten Grenzen nicht unüberwindlich sind, macht der Roman ganz deutlich. Und die Kraft der Erneuerung lebt in allen Volksschichten. Der kleine Krieg des adligen Frondeurs in *Vor dem Sturm* empfängt seine Ehre besonders aus dem tapferen Tod zweier Bürgerlicher, von denen der eine ein Konrektor, der andere ein Student der Theologie und Dichter ist.

So verbirgt sich in *Vor dem Sturm* - wie auch der von Fontane mit untertreibender Selbstironie als „Nachmittagspredigt“ bezeichnete Brief an Wilhelm Hertz belegt - grundsätzlich nicht anders als im *Stechlin* ein politischer Zeitroman. Wurde er auch als ein solcher gelesen? Über die Rezeption Fontanes in der zeitgenössischen konservativen und liberalen Berliner Tagespresse hat eine Untersuchung von Luise Berg-Ehlers neues Material bereitgestellt.⁹⁵ *Vor dem Sturm* erzielte einen Achtungserfolg, aber insgesamt gibt es wenig Anhaltspunkte dafür, daß das Werk zu seiner Zeit in der vom Autor skizzierten Weise vom Publikum gelesen und verstanden wurde. Auch für seine bereits zum Gesellschaftsroman tendierende Kunstform gab es nur wenig Aufmerksamkeit. Fontane blieb für das gängige Vorurteil noch lange überwiegend der „märkische Wanderer“ (und ist es für einen bestimmten Leserkreis wohl immer noch).

Man wird zugeben müssen, daß die langsamen und mühevollen Wege, die Fontane als Erzähler gegangen war, ein solches Vorurteil begünstigen konnten. Das Mißverständnis, dem er sich ausgesetzt sah, hat er schon bald beklagt. In einem Brief über *Schach von Wuthenow* heißt es:

Die gesammte deutsche Presse verfolgt mir wie andern gegenüber beständig den Zweck, einen bestimmten Schriftsteller an eine bestimmte Stelle festnageln zu wollen. Es ist das Bequemste. Mein Metier besteht darin, bis in alle Ewigkeit hinein, 'märkische Wanderungen' zu schreiben. Alles andre wird nur gnädig mit in den Kauf genommen. Auch bei Schach tritt das wieder hervor, und so lobt man die Kapitel: Sala Tarone, Tempelhof und Wuthenow. In Wahrheit liegt es so: Von Sala Tarone hab ich als Tertianer nie mehr als das Schild über dem Laden gesehn. In der Tempelhofer Kirche bin ich nie gewesen und Schloß Wuthenow existiert überhaupt nicht, hat überhaupt nie existiert. Das hindert aber die Leute nicht zu versichern, „ich hätte ein besondres Talent für das Gegenständliche“, während doch alles, bis auf den letzten Strohalm von mir erfunden ist, nur gerade das nicht, was die Welt als Erfindung nimmt: die Geschichte selbst.⁹⁶

Fontane will als Künstler verstanden werden, darauf zielen alle seine Selbstäußerungen, so etwa 1888 in Verbindung mit Frau Jenny Treibel:

*Ich schließe mit dieser Geschichte den Zyklus meiner Berliner Romane ab (...) und habe vor (...) mit einem ganz balladesken historischen Roman, der um 1400 spielt, abzuschließen. Die Leute mögen dann sehen, daß ich auf Zoologischen Garten und Hankels Ablage nicht eingeschworen bin (...)*⁹⁷

Mit dem Roman, der um 1400 spielt, sind *Die Likedeeler* gemeint, von denen nur ein künstlerisch wenig aussagekräftiges Fragment überliefert ist. Den Zyklus seiner Berliner Romane schloß Fontane mit *Frau Jenny Treibel* nicht ab, und die Mark behauptete für den Liebhaber der London-Brücke ihre Faszination bis zuletzt. Noch im September 1898, im letzten Monat seines Lebens, will er „noch einmal zu alten Göttern (in der Tat bis auf Triglaff usw.) zurückkehren. Ich will ein Buch schreiben, das etwa den Titel führen soll: 'Das Ländchen Friesack und die Bredows'.“⁹⁸ Diesem wiederholt in Angriff genommenen Plan galt die letzte Aufwallung seiner künstlerischen Kraft. Die Korrektur des *Stechlin* hatte er soeben beendet.

5. „(...) die Wurst von der andern Seite“

Wiederholt sind *Vor dem Sturm* und *Der Stechlin* miteinander verglichen worden, der erste mit dem letzten Roman. Fontane selbst hat damit begonnen. Einen Roman „von beinah gleicher Dicke“ wie *Vor dem Sturm*, der „statt im Oderbruch in einem Ostwinkel der Grafschaft Ruppın spielt“, so schreibt er im November 1897 an Friedrich Paulsen, hoffe er „in Jahresfrist“ überreichen zu können. „Er ist auch patriotisch, aber schneidet die Wurst von der andern Seite an und neigt sich mehr einem veredelten Bebel- und Stöckerthum, als einem alten Zieten- und Blücherthum zu.“⁹⁹ Zum ersten Mal seit 20 Jahren hat ein Roman Fontanes seinen Hauptschauplatz wieder in der Mark. Dieser Schauplatz ist fingiert, soweit es sich um das Schloß der von Fontane ebenfalls erfundenen Familie von Stechlin handelt, nicht aber in bezug auf den sagenträchtigen See, den der Dichter offensichtlich 1873 zuerst besucht und im Kapitel „Die Menzer Forst und der große Stechlin“ der *Wanderungen* beschrieben hat.¹⁰⁰

Berlin dient während einiger Kapitel als Nebenschauplatz, quantitativ mögen die der Hauptstadt gewidmeten Seiten an Zahl etwa denen in *Vor dem Sturm* entsprechen. Die Übereinstimmungen zwischen beiden Romanen sind zahlreich. Nicht zuletzt Figurenkonstellationen kehren wieder. Die Bedeutung, die dem einst in so mühevolem, langjährigem Arbeitsprozeß entstandenen Erstlingsroman für Fontanes Schaffen insgesamt zukommt, wird durch die Wiederaufnahme einer ganzen Gedankenwelt durch den an der Schwelle des Todes stehenden Autor erkennbar.

Der Stechlin entsteht - und das ist für Fontane durchaus untypisch - sehr schnell, die sonst bei Fontane übliche Lagerung der bereits mehr oder weniger ausgeführten Entwürfe entfällt. Der Stoff ist freie Erfindung, was sich allerdings insofern fast von selbst versteht, als der Roman bekanntlich kaum eine Handlung aufweist. Einige Änderungen in der Erzählung, die mit Rücksicht auf aktuelle Vorgänge während der Niederschrift noch vorgenommen wurden, sind für den Geist des Werkes ohne Bedeutung. Ganz überwiegend verwendet Fontane von neuem alte Motive. Wieder gibt es „zahlreiche Fahrten durch die Mark, obligate Kirchen- und Schloßvisitationen, historische Exkurse, Kunstgespräche, Einlagen und und Anekdoten die Fülle. Und bis ins einzelne geht die stofflich-formale Parallelität. Wir werden bei Stechlin und Kloster Wutz an Hohen-Vietz und Gusow, beim alten Dubslav und der Domina an Berndt und Amelie erinnert und denken schon im Eingang, dem Ritt Woldemars von Berlin auf den väterlichen Stammsitz, an die Fahrt Levins (!), mit der *Vor dem Sturm* anhebt“.¹⁰¹

Allerdings spielt *Der Stechlin* am Ende des Jahrhunderts, also in der Gegenwart, *Vor dem Sturm* an seinem Anfang. Die technischen Mittel, über die man verfügt, haben sich - wie so vieles andere in der Welt - gründlich verändert und mit ihnen das Bewußtsein. Das schlägt sich schon bei der ersten Tischunterhaltung in einem Gespräch über Telegraphie nieder. „Schließlich ist es doch was Großes“, bemerkt der alte Dubslav, „diese Naturwissenschaften, dieser elektrische Strom, tipp, tipp, tipp, und wenn uns daran läge (aber uns liegt nichts daran), so könnten wir den Kaiser von China wissen lassen, daß wir hier versammelt sind und seiner gedacht haben.“¹⁰²

Die veränderten Kommunikationsmöglichkeiten bilden indessen nicht den eigentlichen Grund dafür, daß uns der letzte Roman urbaner noch und weltläufiger anmutet als der erste. Die Ursache liegt vielmehr in der veränderten künstlerischen Technik. Vieles, was in *Vor dem Sturm* noch Anlaß zu farbensatter, „realistischer“ Schilderung gab, wird im *Stechlin* nur noch benannt, nicht mehr wirklich vergegenwärtigt. Dagegen ist die Aufmerksamkeit für das im eminenten Maße gesellschaftliche Medium des Gesprächs, das auch schon in dem Erstling eine so große Rolle spielte, in nicht mehr zu überbietender Weise gewachsen. „Einerseits auf einem altmodischen märkischen Gut, andererseits in einem neumodischen gräflichen Hause (Berlin) treffen sich verschiedene Personen und sprechen da Gott und die Welt durch. Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit ihnen die Geschichte“, hat Fontane im Entwurf eines Briefes an Adolf Hoffmann 1897 über seinen Roman geschrieben und hinzugefügt: „Natürlich halte ich dies nicht nur für die richtige, sondern sogar für die gebotene Art, einen Zeitroman zu schreiben (...)“¹⁰³ Wo die vertrauten Örtlichkeiten nur noch

den Schauplatz bilden, um über „Gott und die Welt“ zu sprechen - und man darf die Wendung ganz wörtlich nehmen -, ist die Darstellung dieses Lokalen zweifellos nicht mehr um seiner selbst willen da. Die Tendenz, alles Stoffliche einem künstlerischen Verwandlungsprozeß zu unterwerfen, ist in Fontanes Romanschaffen von Anfang an spürbar gewesen. Im letzten Roman aber, diesem „Roman der Sprache“ (Ingrid Mittenzwei) hat dieser Prozeß der Vergeistigung, „Verklärung“, seinen Höhepunkt erreicht. Andererseits führt er jedoch auch im *Stechlin* nicht dazu, daß sich das Stoffliche völlig verflüchtigt. Darüber hat bereits Thomas Mann in seiner Besprechung des Buches von Conrad Wandrey 1919 mit dem „jungen Gelehrten“ ironisch-ernsthaft gerechnet.¹⁰⁴ Die Eigenart der Fontane-Welt bleibt erhalten, weder Gestalten noch Örtlichkeiten wären beliebig auswechselbar, man kann, wie Eda Sagarra gezeigt hat, den *Stechlin* auch wirklich als politischen Zeitroman lesen.¹⁰⁵ Die Bezeichnung „Poetischer Realismus“ erfaßt den Stil dieses Werkes aber nur in ganz unzulänglicher Weise.¹⁰⁶

Worin gründen nun zuletzt die Wahrheit und der Reiz des Fontaneschen Satzes über die Themse und den Stechlinsee, da es doch, wie der Roman lehrt, „unanfechtbare Wahrheiten“ überhaupt nicht gibt - „und wenn es welche gibt, so sind sie langweilig“¹⁰⁷? Man könnte meinen, in einem komödienreifen Einfall, der - wie so viele der für Fontane bezeichnenden Sätze und Stilfiguren - sehr einfach und ein wenig trivial ist. Alles, was an Konkurrenz und Kampf in der Gegenüberstellung mitschwingen könnte, wird durch diesen Einfall versöhnt und wohl auch des letzten Ernstes entkleidet.

Die durch ihren Lebensgang so unterschiedlich geprägten Schwiegerväter Dubslav von Stechlin und Graf Barby ähneln einander wie Zwillingbrüder: „(...) derselbe Bismarckkopf, dasselbe humane Wesen, dieselbe gute Laune.“ Barby hat, wie wir bereits wissen, wegen der Jahre in England das „Übergewicht“, Dubslav aber ist „ausgiebiger und wohl auch origineller“, wie Woldemar im Tagebuch festhält.¹⁰⁸ Also nichts von Inferiorität dessen, der in seinem Grafschaftswinkel sitzt und das gelobte England nicht kennengelernt hat! Bei der Hochzeit des jungen Paares begegnen sich Dubslav und Graf Barby auch persönlich und kommen vorzüglich miteinander aus. Für Woldemar sind diese Zwillingbrüder im Geiste sozusagen Programmväter, mit beiden fühlt er sich im Einklang, aber die beiden sind, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, im Einklang auch miteinander. Ein sublimer Kunstverstand ist hier am Werke, zugleich der Kunstverstand eines ganz alten Autors, der sich bewußt ist, an der Schwelle des Todes zu stehen, und der über Grenzen hinausdrängt. Auf Grenzüberwindung, auf Ausgleich scheinbarer Gegensätze zielen zuletzt alle lebendigen Kräfte in diesem Roman, die Erzählung von dem portugiesischen Volksheiligen Joao de Deus ebenso wie die Behandlung der immer wieder aufklingenden Alt-Neu-Problematik. „Besinnt er sich“, sagt zuletzt Dubslav von seinem Sohn zu Pastor Lorenzen, „und kommt er zu der Ansicht, daß das alte Preußen mit König und Armee, trotz all seiner Gebrechen und altmodischen Geschichten, doch immer noch besser ist als das vom neuesten Datum (...), d a n n , Lorenzen stören Sie diesen Prozeß nicht.“ Lorenzen verspricht es, er streichelt die Hand des Kranken, inhaltlich widerspricht er nicht, er stimmt auch nicht zu. „Sprechen hat seine Zeit“, antwortet er mit dem Prediger der Bibel (3. Kap., Vers 7) „und Schweigen hat seine Zeit.“¹⁰⁹

Die Mahnung Dubslavs - ihm bleibt nur noch ein Tag zu leben - betont keinen wirklichen Konflikt mehr. Als einer der *Alten vom Cremmer Damm und von Fehrbellin her*¹⁰, zu denen er sich ausdrücklich zählt, bedient er sich nur der ihm von Jugend auf vertrauten Bilder und Gedanken. Lorenzen und er sind sich in ihrem Gefühl einig, das Gespräch schließt mit einem Lächeln.

Ebenso ist es keine Entscheidung ausschließlich für die Vergangenheit, wenn sich in Woldemar, dem neuen Schloßherrn, „das alte märkische Junkertum, von dem frei zu sein er sich eingebebildet hatte, allmählich (...) zu regen beginnt“¹¹, er seinen Abschied vom Regiment nimmt und in den Grafschaftswinkel zurückkehrt, wie das Schlußkapitel mitteilt. Zwar endet so, äußerlich betrachtet, die Erzählung wie das Hornberger Schießen. Aber der Roman hat seine Themen ausdisputiert, zwischen 'Region' und 'Welt' ist wie zwischen 'Alt' und 'Neu' ein Gleichgewicht der Erörterung erreicht.

6. Epilog

Eine persönliche Nachbemerkung in Rücksicht auf den Anlaß, aus dem ich zu Ihnen gesprochen habe und die heutige Situation: Sie haben mir für eine überlange - Vortragsstunde Ihre Aufmerksamkeit geschenkt, und vielleicht beschleicht Sie angesichts dieser etwas blaß wirkenden Formulierung „Gleichgewicht der Erörterung“ die Frage nach dem Resümee. Der Vorhang zu und alle Fragen offen? Das letztere gewiß, das erstere nicht, denn mit allem, was ich sagte, wollte ich immer zugleich auf sich anschließende Fragen hinweisen. Die Auseinandersetzung mit Fontane beginnt immer von neuem. Bewußt habe ich hingegen alles zu vermeiden gesucht, was unter Berufung auf ihn wie eine in bestimmte Richtung zielende Lehre oder gar Handlungsanweisung anmuten könnte. So verstehe ich ihn nicht, wenn er vom *Stechlin* als einem 'politischen' Roman spricht, und so verstehe ich - in Parenthese gesagt - auch den Auftrag unserer Gesellschaft nicht. Folgerungen ziehen aus dem Geist eines literarischen Werkes kann immer nur der einzelne für sich. Statt „Gleichgewicht der Erörterung“ könnte ich jedoch im Hinblick darauf, was das Werk dieses Dichters für uns bereithält, auch sagen: Lebendigste Wahrnehmung des Lebens in seinen tausendfältigen Tendenzen und Formen, Vergegenwärtigung des Gewesenen - Literatur ist Gedächtnis, und Gedächtnis ist Liebe - sowie Verpflichtung auch der Gegenwart auf die großen Zusammenhänge, in denen wir alle, ob wir es wollen oder nicht, stehen. Gerade unter solchem Aspekt und in dieser Meinung sind wir mit unserem kleinen Symposium bewußt nach Potsdam gegangen. Die Erinnerung an Storms 175. Geburtstag und an seine Beziehungen zu Fontane auch in dieser Stadt boten uns dafür einen willkommenen Anlaß. Wir wollten aber darüber hinaus unseren Platz suchen mitten in der schwierigen Gegenwart dieser Stadt und dieser mit Fontane so tief verbundenen Region, die ein neues Kapitel ihrer Geschichte begonnen hat.

Pathos war dieses Dichters Sache nicht. Erlauben Sie mir daher anstatt mit *Feierlichkeit*¹² lieber mit einer halb und halb scherzhaften Bemerkung zu schließen. Der 'große Zusammenhang der Dinge', das gilt auch für die Fontane-Forschung und für die Fontane-Rezeption. Für jeden Fontane-Leser bedeutet der

Weg in die Mark in gewissem Sinne eine Heimkehr. Für jeden Fontane-Forscher ist der Weg ins Potsdamer Fontane-Archiv ein Weg zu den Quellen. Und wir von der Fontane-Gesellschaft sind hier ja gewissermaßen zu Hause. Vergessen wir aber darum nicht, der Dichter hat es uns doch nachdrücklich eingeschärft, 'hinterm Berg wohnen auch noch Leute'.

Ich danke Ihnen fürs Zuhören.

Anmerkungen

Die vorliegenden Ausführungen bildeten ursprünglich einen Teil der im 100. Todesjahr Theodor Storms vom Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg durchgeführten Ringvorlesung „Theodor Storm (1817-1888) in seiner Epoche. Zur Geschichte und Aktualität regionalistischer Literatur“. Die von den Veranstaltern gewünschte Einbeziehung Fontanes in die Thematik der Ringvorlesung erwies sich auch im Hinblick auf die Forschungsproblematik des märkischen Dichters als fruchtbar. Der Text wurde bei dem anlässlich des 175. Geburtstags Storms im April 1992 in Potsdam veranstalteten Symposium in gekürzter und modifizierter Fassung vorgetragen. Für den Druck wurde er nochmals aktualisiert.

- 1 Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. 20 Bände in vier Abteilungen. München 1962 ff. (= HFA, danach römische Ziffer = Abteilung, arabische Ziffer = Band). - Einzelne Bände der Ausgabe liegen in 3. Auflage, die Mehrzahl in 2. Auflage vor, in den revidierten Anhängen teilweise mit veränderter Paginierung. Zitiert wird nach der jeweils neuesten Auflage. hier: HFA IV, 2, S. 626). - Das Titelzitat: *Der Stechlin*, 29. Kap. (HFA I, 5, S. 271).
- 2 An Wilhelm Hertz (17.6.1866) (HFA IV, 2, S. 163).
- 3 An Paul Heyse, 9.12.1878 (HFA IV, 2, S. 639). - Fontane spricht vom „Vielheits-Roman“, den er dem „Einheits-Roman“ gegenüberstellt, die Nähe seiner Überlegungen zu denen Gutzkows - auf dessen kritische Arbeiten er sich auch in seinem Aufsatz *Willibald Alexis* beruft - ist evident. Auf Parallel-Motive in Gutzkows Roman *Die Ritter vom Geiste* und im *Stechlin* hat besonders Demetz hingewiesen. (Peter Demetz: *Kitsch, Belletristik, Kunst: Theodor Fontane*. Berlin 1970, S. 9).
- 4 An Carl Robert Lessing, 8.6.1896 (HFA IV, 4, S. 562) und an Ernst Heilborn, 12.5.1897 (HFA IV, 4, S. 649).
- 5 HFA I, 5, S. 116f. - Ähnlich, wenngleich weniger prägnant, lautet es bereits in *Die Poggenpuhls*, 11. Kap.: „(...) die Verwandtschaft, die sich allsonntäglich bei ihnen versammelt, ist immer wie aus zwei Welten: der eine Onkel war vielleicht dreißig Jahre lang in London oder Paris, der andre dreißig Jahre lang in Schrimm. Und das macht denn doch einen Unterschied.“ (HF I, 4, S. 546).
- 6 HFA I, 5, S. 117.
- 7 An Friedrich Eggers, 25.4.1856 (HFA IV, 1, S. 492). Vgl. Helmuth Nürnberger: *Der frühe Fontane. Poesie. Politik. Geschichte. 1840-1860*. Hamburg 1967, S. 223.
- 8 HFA I, 4, S. 155.
- 9 Hans-Heinrich Reuter: *Die englische Lehre. Zur Bedeutung und Funktion Englands für Fontanes Schaffen*. In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles*. Ed. by Jörg Thunecke in conjunction with Eda Sagarra. Nottingham 1979, p.

- 290.- Ähnlich schon früher Charlotte Jolles: „England meant to Fontane what Italy meant to so many other German poets and writers.“ (Ch.J.: Fontane and England. A critical Study in Anglo-German Literary Relations in the Nineteenth Century. Master of Art Thesis, London 1947, p. II. Ungedruckt).
- 10 „Es ist mir im Laufe der Jahre besonders seit meinem Aufenthalte in London Bedürfnis geworden, an einem großen Mittelpunkte zu leben, in einem Centrum, wo entscheidende Dinge geschehn. (...) Es ist mir Bedürfnis geworden, ein solches Schwungrad in nächster Nähe sausen zu hören (...)“. An Paul Heyse, 28.6.1860 (HFA IV, 1, S. 709).
- 11 HFA I, 5, S. 270f.
- 12 HFA I, 6, S. 183f.
- 13 HFA I, 7, S. 438.
- 14 Charlotte Jolles: 'Der Stechlin'. Fontanes Zaubersee. In: Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werkes. Hrsg. von Hugo Aust. München 1980, S. 239.
- 15 Wilhelm Raabe: *Prinzessin Fisch*. Eine Erzählung. Nachwort von Heide Eilert. Stuttgart 1980, S. 212 und S. 240. Vgl. auch Fritz Martini: Wilhelms Raabes 'Prinzessin Fisch'. Wirklichkeit und Dichtung im erzählenden Realismus des 19. Jahrhunderts. In: Raabe in neuer Sicht. Hrsg. von Hermann Helmers. Stuttgart 1968, S. 145-172.
- 16 HFA III, 4, S. 372.
- 17 HFA III, 3/I, S. 30.
- 18 HFA III, 3/I, S. 30f.
- 19 HFA III, 5, S. 434.
- 20 HFA III, 4, S. 364.
- 21 HFA III, 4, S. 371.
- 22 HFA III, 4, S. 373.
- 23 HFA III, 4, S. 374.
- 24 Ebd.
- 25 Lepel an Fontane, 1.2.1859, vgl. Nürnberger: Der frühe Fontane, a.a.O., S. 112.
- 26 HFA I, 6, S. 340f.
- 27 HFA I, 6, S. 341.
- 28 Paul Irving Anderson: 'Meine Kinderjahre': Die Brücke zwischen Leben und Kunst. Eine Analyse der Fontaneschen Mehrdeutigkeit als Versteck-Sprachspiel im Sinne Wittgensteins. In: Fontane aus heutiger Sicht, a.a.O., S. 240.
- 29 Nürnberger: Der frühe Fontane, a.a.O., S. 240.
- 30 Wilhelm Jensen: Heimaterinnerungen. II: Theodor Storm. In: Velhagen & Klasing's Monatshefte 14 (1900), S. 501f.
- 31 An Julius Rodenberg, 27.6.1895 (HFA IV, 4, S. 457).
- 32 An Julius Rodenberg, 2.3.1896 (HFA IV, 4, S. 540).
- 33 HFA III, 4, S. 374f.

- Italy
nd. A
laster
- irfniß
dende
chster
- Sicht.
1980,
- Stutt-
essin
ts. In:
- Kunst.
Sinne
- sings
- 34 Peter Goldammer: „*Er war für den Husumer Deich, ich war für die Londonbrücke.*“ Fontanes Storm-Essay und die Folgen. In: Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam. Mit einem Vorwort von Otfried Keiler. (= Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek. Hrsg. von Friedhilde Krause). Berlin 1987, S. 385f.- Vgl. auch Peter Goldammer: Storms Werk und Persönlichkeit im Urteil Theodor Fontanes. In: Fontane-Blätter 1 (1968), S. 247-264; Doris Rüegg: Theodor Fontane und Theodor Storm. Dokumentation einer kritischen Begegnung. Diss. Zürich 1981.- Karl-Ernst Laage: Theodor Fontane und Theodor Storm. Eine Dichterfreundschaft. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 31 (1982), S. 29-42.
- 35 „*Storm wird nämlich erst interessant, wenn man über seine Schwächen und Schrullen nicht hinweggeht, man muß den Mut haben, auch seine Ridikülismen zu schildern, dann wächst er und wird eine volle Figur*“, schreibt Fontane am 13. 2. 1892 an Friedlaender. (Theodor Fontane: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. von Kurt Schreinert. Heidelberg 1954, S. 199).
- 36 An Theodor Storm, 14.2.1854 (HFA IV, 1, S. 376).
- 37 „*Das Lyrische hab' ich aufgegeben, ich möchte sagen blutenden Herzens. Ich liebe eigentlich nichts so sehr und innig wie ein schönes Lied und doch ward mir gerade die Gabe für das Lied versagt.*“ An Wilhelm Wolfsohn, 10.11.1847 (HFA IV, 1, S. 38).
- 38 An Wilhelm Hertz, 10.6.1896 (HFA IV, 4, S. 565).
- 39 HFA III, 4, S. 364.
- 40 HFA III, 4, S. 373.
- 41 *Von Zwanzig bis Dreißig, „Im Hafen“*, 1. Kap., „*Mein erstes Jahr als Schriftsteller*“ (HFA III, 4, S. 533).
- 42 An Mathilde von Rohr, 1.11.1876 (HFA IV, 2, S. 547).
- 43 Dieter Lohmeier: Theodor Fontane über den 'Eroticismus' und die 'Husumerei' Storms. Fontanes Briefwechsel mit Hedwig Büchting. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 39 (1990), S. 26-45.
- 44 Lohmeier, a.a.O., S. 34.
- 45 Lohmeier, a.a.O., S. 35.
- 46 Lohmeier, a.a.O., S. 37.
- 47 Was dies für Fontane bedeutete, zeigt recht klar sein Brief an Storm vom 25.7.1854. Storm hatte ihm die besagten Vorwürfe gemacht und in diesem Zusammenhang Paul Heyse zitiert, der auf die Äußerung: „Fontane hat eine vornehme Persönlichkeit“ geantwortet haben soll: „Nein, er hat die Persönlichkeit eines feinen Schauspielers.“ Auf diese Indiskretion antwortet Fontane: „*Was Paul Heyses Bemerkung über mich angeht, so teilt sie das Schicksal der meisten Bemerkungen dieses 'neusten Lieblings der Grazien' - sie ist frappant, aber nicht wahr. Vielleicht schauspielere ich nur P. Heysen gegenüber ein wenig, indem ich fast mit allzuviel Emphase den Trompeter seines Ruhmes mache. Er erschwert mir's nämlich dadurch, daß er mich ziemlich unumwunden für einen Menschen von mäßigen Gaben (des Herzens wie Geistes) hält, und es bedarf freilich mitunter einer Kraftanstrengung, um mich dadurch nicht beirren zu lassen. Auf diesem Gebiete liegt mein Anstand. Ich weiß, daß er seltener ist als die anerzogene gute Lebensart.*“ (HFA IV, 1, S. 387).
- 48 An Emilie Fontane, 15.6.1883 (HFA IVV, 3, S. 256).

- 49 Lohmeier, a.a.O., S. 37.
- 50 HFA III, 4, S. 363.
- 51 Georg Bollenbeck: Theodor Storm, verengter Horizont und vertiefter Blick. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 39 (1990), S. 16.- Bollenbeck führt dazu weiter aus: „Denn im Gegensatz zu Preußen erfreuen sich seit der Reformbewegung des späten 18. Jahrhunderts die Untertanen der dänischen Monarchie einer Rede- und Pressefreiheit. Zudem bewahren sich die Schleswiger eine Selbständigkeit in unmittelbaren Verwaltungsangelegenheiten. So dürfte sich in Husum jene typisch deutsche Obrigkeitsfrömmigkeit, die Gottesgnadentum und Gutsherrschaft, Landeskirche und Luthertum, Beamtenschaft und Militär befördern, kaum ausprägen; und es fehlt auch der Sinn für formale Disziplin, Unterordnung, Gehorsam und Organisiertwerden. 'Große Politik' kommt so nicht in den Blick. Sie bricht den Menschen aber auch nicht das Rückgrat. Auch damit wird Storms Standhaftigkeit gegenüber Dänen und Preußen, gegenüber jeglichem autoritären Verhalten, das die eigene Ehre verletzt, verständlich.“ (Ebd.)
- 52 HFA I, 1, S. 564.
- 53 HFA III, 4, S. 367.
- 54 Ebd.
- 55 HFA III, 4, S. 364.
- 56 Hermann Fricke: Erinnerungen an Theodor Storm von Theodor Fontane. Ein nicht vollendeter Nekrolog. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 9 (1958), S. 26-37; hier: S. 27.
- 57 Lohmeier, a.a.O., S. 42.
- 58 HFA III, 1, S. S. 575 und 577.
- 59 HFA I, 6, S. 385f. und Anm.
- 60 HFA I, 6, S. 384f.
- 61 In Verbindung mit Fontanes Absicht, Ferdinand Freiligrath, den „blutroten Revolutionär“, im Krankenhaus Bethanien „ganz gemütlich“ einzuquartieren. (HFA III, 4, S. 528).
- 62 HFA III, 4, S. 370.
- 63 HFA III, 4, S. 371.
- 64 Goldammer, a.a.O., S. 388f.- Necker, dessen Rezension am 27.10.1898 in der Leipziger Zeitschrift „Blätter für literarische Unterhaltung“ erschien, zitiert Fontanes Satz: „Es soll sich die Dichtung nach dem Leben richten, an das Leben sich anschließen, aber umgekehrt eine der Zeit nach weit zurückliegende Dichtung als Norm für modernes Leben zu nehmen, erscheint mir durchaus falsch“ und erkennt in ihm eine „ganze Ästhetik“: der Satz faßt in Neckers Verständnis Fontanes „ganzen Gegensatz zu Storm als Vertreter der alten, von der Romantik ausgehenden Dichtkunst (...) zusammen.“ (Zit. nach Goldammer, a.a.O., S. 389).
- 65 Goldammer mahnt zur „Vorsicht bei der Bewertung und Analyse der zeitgenössischen Rezeption“, wenn man „die Zusammenhänge und Hintergründe nicht kennt“, und fährt fort: „Vorsicht und Zurückhaltung sind auch am Platze, wenn man die weitere Geschichte jener Autoren-Typologie verfolgt, zu deren Entstehung Fontane beigetragen hat, indem er sich selbst, seine Schreibweise und seine Wirkungsstrategie, Storm und der 'Theodor Stormschen' entgegensetzte, jene Typologie, die den gesell-

schaftlichen Schriftsteller und den weltabgewandten, weltfremden Poeten, den aktivistischen *homme de lettres* und den kontemplativen Dichter polarisiert. (...) Schriftsteller oder Dichter: in diesem typologisch radikal vereinfachten Begriffspaar drückt sich ein Gegensatz aus, der nach 1917 immer deutlicher hervortrat und der nach 1933 konstitutiv wurde für existenzielle Entscheidungen." (Goldammer, a.a.O., S. 391f.). In der Tat läßt sich die gesellschaftspolitische Bedeutung dieser Typologie für die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts kaum überschätzen. Wichtige Hinweise gibt bereits der Aufsatz von Klaus Schröter, „Der Dichter, der Schriftsteller. Eine deutsche Genealogie“, *Akzente* 20 (1973), Heft 1-2, S. 168-188. Schröter macht geltend, daß es in den westeuropäischen Sprachen ein „vergleichbares Verfechten partikularistischer Interessen zwischen Dichter und Schriftsteller“ nicht gibt. „Der Gegensatz fehlt in England, Frankreich, Italien und Spanien, Ländern, in denen sich seit der Renaissance die literarischen Formen deutlicher und mit bedeutenderen Leistungen zu differenzieren begannen, als in Deutschland“ (a.a.O., S. 170).

An dieser Stelle sei ergänzend auf eine Rezension Joseph Roths über neue Bücher von Egon Erwin Kisch und Alfred Polgar verwiesen. Roth, der wie Fontane Journalist war, ehe er als Romancier zu seinem eigentlichen Ruhm gelangte, schreibt 1925: „Wenn deutsche Journalisten Bücher schreiben, bedürfen sie beinahe einer Entschuldigung. Wie kamen sie dazu? Wollen die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen? Professoren und Kritiker säumen den Weg, der in die Nachwelt führt. Dichter, die gleichsam schon von Geburt eingebunden waren, wollen manchmal eine genaue Grenze zwischen Journalistik und Literatur ziehen und im Reich der Ewigkeiten den *numerus clausus* für 'Tagesschriftsteller' einführen. (...) Ein Journalist aber kann, er soll ein Jahrhundertschriftsteller sein. Die echte Aktualität ist keineswegs auf 24 Stunden beschränkt. Sie ist zeit- und nicht tagesgemäß. Diese Aktualität ist eine Tugend, die nicht einmal einem Dichter schaden könnte, der niemals für die Zeitung schreibt." (Joseph Roth: Werke. Hrsg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln 1975-1976, Bd. 4, S. 335f.) Noch der deutsch-deutsche Literaturstreit nach der Wiedervereinigung Deutschlands wird wesentlich von der Frage nach Funktion und gesellschaftlicher Rolle des Schriftstellers mitbestimmt.

66 In der älteren Literatur findet man zuweilen den Hinweis, daß Fontane ungeachtet seiner ausgedehnten autobiographischen Arbeiten nur wenig über sich und seine Probleme als Schriftsteller geschrieben habe. Dies trifft jedoch, wenn überhaupt, nur für den ersten Augenschein zu. Vielmehr gelangte Fontane zu Formen der Selbstdarstellung, auch wenn er scheinbar nur über andere Autoren schrieb. Wruck hat dies an dem Buch über Christian Friedrich Scherenberg gezeigt, einem schon zur Zeit der Niederschrift von Fontanes Biographie vergessenen Poeten, den bezeichnenderweise auch sein Biograph nicht wieder lesen mochte. Das Storm-Kapitel und die Kapitel über andere Autoren haben insofern durchaus zu Recht ihren Platz in *Von Zwanzig bis Dreißig* gefunden. (Peter Wruck: Theodor Fontane in der Rolle des vaterländischen Schriftstellers. Bemerkungen zum schriftstellerischen Sozialverhalten. In: Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit, a.a.O., S. 1-39).

66a Der erst 1992 vom Theodor-Fontane-Archiv erworbene, vollständig bisher ungedruckte Brief Fontanes an Ada Eckermann wurde auszugsweise veröffentlicht im Katalog 43, Bassenge, Berlin 3.-5. 5. 1984. Inhaltlich schließt der Brief erkennbar an die Erörterung an, die im Anschluß an den Vorabdruck von Fontanes Storm-Aufsatz entstanden war. Mit dem in Fontanes Brief erwähnten „Herrn Toeche“ ist mutmaßlich Theodor Toeche (1837-1919), der Besitzer des Berliner Verlags E.S. Mittler & Sohn gemeint, der auch das „Militärwochenblatt“ verlegte; er wird in Fontanes Briefen wiederholt erwähnt. Um welche Arbeit über Fontane und Storm es sich handelt, die Toeche vorlag, ist unbekannt.- Der Brief lautet wörtlich:

„Berlin 6. Mai 98. Potsdamerstraße 134. c.

Hochverehrte gnädigste Frau.

Ergebensten Dank für Ihre freundlichen Zeilen. So weit ich mich entsinne, liegt die Sache so. Ich empfang im Spätsommer 96, von Berlin aus nach Waren hin nachgeschickt, einen Brief von Herrn Toeche, worin er anfragte, ob er mir eine Arbeit, die sich mit meinen Auslassungen über Storm beschäftige, zugehen lassen solle. Da Toeche's Brief freundlicherweise die ihm vorliegende Arbeit skizzirte, so bat ich ihn, mir das Schriftstück lieber nicht zu schicken. Ich habe es denn auch nie in Händen gehabt. So stellt sich mir nachträglich die Sache dar; ich hoffe, daß mein Gedächtnis mich nirgend täuscht und allerhand Weiterungen schafft.

In vorzügl. Ergebenheit Th. Fontane."-

- 67 Auch die Wirkungsgeschichte Fontanes ist von der unter den gegebenen Bedingungen mißverständlichen Unterscheidung zwischen Dichtern und Schriftstellern nicht unberührt geblieben. Kompliziert wird die Erörterung nicht zuletzt dadurch, daß man die Zuordnung aufgrund ganz unterschiedlicher Kriterien treffen kann, wie etwa Ricarda Huchs Aufsatz „Fontane aus seinen Eltern“ zeigt, in dem sie zu dem Ergebnis gelangt, daß „Fontane nicht Dichter war, obwohl er Romane schrieb“ (Ricarda Huch: Gesammelte Werke. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Köln o.J., Bd. 6, S. 778). Als kleine Pikanterie darf in solchem Zusammenhang gelten, daß Fontanes Meinung von sich selbst und die des engeren Familienkreises von dem der Gegenwart nicht unerheblich abweicht. Er hat sich als jüngerer Mann seiner Frau gegenüber selbst als „gewiß eine Dichternatur, mehr als tausend andere, die sich selber anbeten“, bezeichnet, aber als „keine große und keine reiche Dichternatur. Es drippelt nur so.“ Emilie Fontane soll es im Gespräch mit Gerhart Hauptmann - dessen späterem Bericht zufolge - abgelehnt haben, daß ihr Mann ein Dichter sei; indessen klingt dies wenig wahrscheinlich.
- 68 HFA III, 4, S. 372f.
- 69 HFA II, 1, S. 9.
- 70 Vgl. etwa die Aufträge an die Schwester Elise für die Beschreibung von Schloß Hoppenrade „historisch-romantisches-Lüderlichkeits-Material“ aufzutreiben (HFA IV, 2, S. 425) und den Gründen für den 1806 erfolgten Totschlag eines Franzosen in Dreetz in der Grafschaft Ruppın nachzuspüren (HFA IV, 2, S. 411f.).
- 71 Conrad Wandrey: Theodor Fontane. München 1919, S. 312ff.
- 72 Norbert Mecklenburg: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein/Ts., 2 1986.- Vgl. auch Mecklenburgs Untersuchung „Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes“, München 1986 und die dort bibliographierten (Zweiter Teil, Anm. 1) weiteren Fallstudien des Verfassers zum Thema „Literatur und Region“. Den neueren Forschungsstand beschreibt Mecklenburgs Aufsatz „Verfremdete Nähe - Aspekte des Problemfeldes 'Literatur und Region' in „Diskussion Deutsch“, Heft 120, August 1991, S. 337-347. „Regionale Aspekte der Literaturgeschichte erforschen heißt heute längst nicht mehr, 'stammesbiologischen' Mythen nachzulaufen, sondern mit modernen Instrumenten einer sozial-, diskursmentalitätsgeschichtlichen Kulturraumforschung und in behutsamer Ausbalancierung von poetischer und sozialer Semiotik zu arbeiten.“ (S. 345).- Das Heft ist dem neuerdings vielerörterten Thema insgesamt gewidmet.
- 73 Mecklenburg, Erzählte Provinz, a.a.O., S. 15
- 74 Ebd.

- 75 Mecklenburg, ebd., S. 7
- 76 Mecklenburg, ebd., S. 72.
- 77 An Friedrich Wilhelm Holtze, 6.12.1865 (HFA I, 3, S. 740).
- 78 HFA I, 3, S. 450.
- 79 Ebd.
- 80 An Wilhelm Hertz (24.11.1861) (HFA IV, 2, S. 51).
- 81 HFA I, 3, S. 454 (nach Römer 8, 28).
- 82 An Theodor Storm, 12.9.1854 (HFA IV, 1, S. 391).
- 83 Vgl. meine ausführlichere Rekapitulation der Entstehungsgeschichte des Romans in der Hanser-Ausgabe; hier: HFA I, 3, S. 721.
- 84 Helmuth Nürnberger: „Wolsey“. Ein unbekanntes episches Fragment von Theodor Fontane. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1965, S. 400-478 (Wiederabdruck HFA I, 7, S. 219-240 und Anm.).
- 85 HFA I, 3, S. 722.
- 86 HFA III, 1, S. 319f.
- 87 Wruck, a.a.O., S. 15ff.
- 88 Das von der Theodor Fontane Gesellschaft in Verbindung mit dem Fontane-Archiv und der Universität Potsdam vom 15. - 17. September 1993 in Potsdam veranstaltete wissenschaftliche Symposion „Theodor Fontane von Dreißig bis Sechzig“ wird die damit verbundenen Fragen zum Ausgangspunkt nehmen.
- 89 Hubert Ohl: Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes. Heidelberg 1968, S. 230. Ohl hat die Symbolik in *Vor dem Sturm* und *Der Stechlin* in einem Kapitel seines Buches („Der Zusammenhang der Dinge“) auch im Hinblick auf die eingetretene Veränderung vergleichend untersucht. „Von einem (...) metaphysisch-religiös bestimmten Glauben ist in Fontanes letztem Roman (...) nichts mehr zu finden. Auch in ihm geht es zwar, wie wir andeuteten, um die Erneuerung der geschichtlichen Welt, auch in ihm gibt es Gestalten, die den Glauben an den 'großen Zusammenhang der Dinge' bewahrt haben -, aber dieser Zusammenhang ist ein solcher naturhaft-geschichtlicher Art, der im Diesseitigen verbleibt.“ (A.a.O., S. 232). Vgl. auch die eindringende Interpretation des Romans in der Monographie von Hugo Aust: Theodor Fontane: „Verklärung“. Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke. Bonn 1974 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. 26), S. 25-124.
- 90 HFA I, 3, S. 705.- Als „vielleicht die Quintessenz des ganzen Buches“ hat Gerhard vom Hofe in seinem Aufsatz „Das Eintreten einer großen Idee. Zum Thema des Patriotismus in Fontanes Preußenroman 'Vor dem Sturm'“ diese Äußerungen des säbelbeinigen Husarengenerals bezeichnet: „(...) Bamme weist mit Worten, die eine mögliche Überwindung des Hasses und der lange währenden Rivalität mit dem 'Erzfeind' Frankreich andeuten, eine mögliche menschliche Zukunftsperspektive. Fontane läßt Bamme als den Letzten seines Geschlechts selbstironisch und prophetisch zugleich reden. Das Moment des Prophetischen ließe sich als Korrektur bisheriger politischer Deutung der 'großen Idee' begreifen, sofern nämlich der Gehalt dieser Idee des preußischen Patriotismus eine neue und 'menschlichere' Qualität erhält.“ In: „Was hat nicht alles Platz in eines Menschen Herzen“. Theodor Fontane und seine Zeit.“ Hrsg. von d. Evangel. Akad. Baden. Karlsruhe 1993 (= Herrenalber Forum. 3, S. 60).
- 91 An Wilhelm Hertz, 5.11.1878 (HFA I, 3, S. 761).

- 92 Kenneth Attwood: Fontane und das Preußentum. Berlin 1970, S. 296.
- 93 Günter de Bruyn: Mein Liebling Marwitz oder Die meisten Zitate sind falsch. In: G.d.B.: Jubelschreie, Trauergesänge. Deutsche Befindlichkeiten. Frankfurt a.M., 1991, S. 114-142. Erstdruck in: Text und Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Sonderband Theodor Fontane. München 1989, S. 11-29; hier S. 134f.
- 94 HFA I, 3, S. 703.
- 95 Luise Berg-Ehlers: Theodor Fontane und die Literaturkritik. Zur Rezeption eines Autors in der zeitgenössischen konservativen und liberalen Tagespresse. Bochum 1990.- Vgl. auch Frederick Betz: The Contemporary Critical Reception of Theodor Fontane's Novels 'Vor dem Sturm' and 'Der Stechlin'. Diss. Indiana University 1973.
- 96 An Wilhelm Friedrich, 19.1.1883 (HFA IV, 3, S. 230f.).
- 97 An Theodor Fontane (Sohn), 9.5.1888 (HFA IV, 3, S. 601).
- 98 An Ferdinand Meyer, 17.9.1898 (HFA IV, 4, S. 754).- Das Originalmanuskript der ca. 700 Seiten Folio umfassenden Vorarbeiten Fontanes ist heute verschollen. Erhalten ist eine Maschinenabschrift, nach der 1968 in der Hanser-Ausgabe die erste Edition erfolgte (HFA II, 3, S. 665-798). Die neue, von Gotthard und Therese Erler besorgte Edition in Band 7 der Wanderungen-Ausgabe des Aufbau-Verlags bietet neben den im Typoskript zahlreich enthaltenen Lageskizzen und ergänzenden Materialien auch eine reich dokumentierte Entstehungsgeschichte, die Fontanes ungewöhnlich starkes Engagement für diesen Buchplan erkennen läßt.
- 99 An Friedrich Paulsen, 29.11.1897 (HFA IV, 4, S. 678).
- 100 HFA II, 1, S. 340f.
- 101 Wandrey, a.a.O., S. 302.
- 102 HFA I, 5, S. 27.
- 103 HFA I, 5, S. 420.
- 104 Thomas Mann: Anzeige eines Fontane-Buches, zuerst in: Berliner Tageblatt, 25.12.1919.
- 105 Eda Sagarra: Theodor Fontane, 'Der Stechlin'. München 1986 (= Text und Geschichte. 20). Kenntnisreiche, in angelsächsischer Weise pragmatisch-vernünftige Interpretation, die in den Hauptkapiteln „Die Wilhelminische Gesellschaft“ und „Die Wilhelminische Politik“ die Zeitbezüge des Romans detailliert herausarbeitet und das Werk in Anspielung auf die großen Romane der viktorianischen Epoche als „portrait of an age“ (S. 9) begreift.
- 106 Vgl. hierzu das Kapitel „Stilwandel und Altersstil“ in Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. München 1975, S. 463ff.
- 107 HFA I, 5, S. 10.
- 108 HFA I, 5, S. 116.
- 109 HFA I, 5, S. 369f.
- 110 HFA I, 5, S. 370.
- 111 HFA I, 5, S. 397.
- 112 „Suche nicht weiter. Man bringt es nicht weit / Bei fehlendem Sinn für Feierlichkeit“, schließt Fontanes Gedicht *Was mir fehlte* (HFA I, 6, S. 331f.).

„Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...“

Fontanes Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts

Pectus est quod disertos facit.
Quint. inst. orat.*

Eigentlich hatte man sich am Kronprinzenufer auf einen gemütlichen Abend eingerichtet. Gerade von seiner Gesandtschaftsreise nach England zurückgekehrt, sollte Woldemar von Stechlin den beiden jungen Damen des Hauses Barby seine Impressionen schildern. Doch mitten im Gespräch, Woldemar spricht noch über den Zusammenhang von Typischem und Unpersönlichem in der britischen Kultur, wird der Professor Cujacius gemeldet, seines Zeichens ein richtiger „Giottino“, der in der Manier seines großen Florentiner Vorbildes Giotto die ostelbischen Rittergüter mit „Kunst und Christentum“ versorgt. Schnell weist sich der Professor als einer jener Menschen aus, die den bekannten Blick über den Tellerand verschmähen und sich lieber im eigenen Lande redlich nähren. Kommt das Gespräch auf England, „beherrscht“ ihn gleich „Idiosynkrasie“, denn insbesondere die englische Kunst bewertet Cujacius als untalentierte und wenig schön: „Alles wirkt wie tot.“ Mit dem „ihm eigenen Apostelausdruck“ beherrscht der Kenner gleich das Gespräch und belehrt den jungen Stechlin darüber, daß die Begeisterung für William Turner nichts weiter als eine neumodische Marotte sei. An Turners „Phantastika“ hatte Woldemar das persönlich Ansprechende fasziniert: „Er hat die 'drei Männer im feurigen Ofen' gemalt. Stupend. Etwas Großartiges schien mir aus seinen Schöpfungen zu sprechen, wenigstens in allem, was das Kolorit angeht.“ Für den malenden Kunstkenner hat ein solch enthusiastisches Laienurteil jedoch keine Berechtigung; immerhin, so gibt Cujacius zu bedenken, sei Turner dem „Wahnsinn“ erlegen, womit zeitweilige „Großartigkeit“ schnell erklärt werden könne. Zornig fährt er fort, die moderne Farbenkleckserei und „Exzentrizität“ Turners dürfe nicht entschuldigt werden, schließlich habe sie doch die Unordnung ins zeitgenössische Kunstschaffen gebracht: „Es gibt nur ein Heil: Umkehr, Rückkehr zur keuschen Linie. Die Koloristen sind das Unglück der Kunst. (...), mit den richtigen Linien in der Kunst sind auch die richtigen Formen in der Gesellschaft verlorengegangen.“¹

Daß er selbst zu rein privaten Geschmacksurteilen neigt, die dafür auf um so festeren Dogmen ruhen, verrät Cujacius beiläufig mit dem Hinweis, zwischen „schön und häßlich“ sei in der Kunst grundsätzlich „nicht zu paktieren.“ Was aber ist dann in der Kunst schön oder ordentlich und läßt sich zudem noch mit der von Cujacius en passant eingeforderten preußischen Zucht und Disziplin vereinbaren? Das kleine Gespräch zwischen dem Professor und Stechlin endet für letzteren mit einer „Niederlage“, denn wer zudem noch Millais mit Millet verwechselt, später noch Böcklin mit Böcking, spricht sich nach Cujacius jede fundierte Kenntnis in Kunstangelegenheiten ab. Nach dieser Rüge bricht Woldemar das Gespräch über Kunst ab - und doch kommt dieser Auseinandersetzung in Fontanes letztem Roman eine nicht nur aus kunstwissenschaftlicher Sicht weiterreichende Bedeutung zu.

Fontane selbst hatte in den 50er Jahren in England die Werke Turners studiert und mehrfach seinen deutschen Lesern davon berichtet. In seinen Aufsätzen über die großen Berliner Kunstausstellungen und in den Aufzeichnungen, die er während seiner italienischen Reise niederschreibt, setzt er sich immer wieder mit der Frage auseinander, welche Bedeutung der Farbe in der Kunst zukomme und welche Berechtigung das Urteil eines „kritischen Dilettanten“ habe. Beide Fragen werden im 19. Jahrhundert mit Verve diskutiert, zunächst zwischen Goethe und Friedrich Schlegel, später dann von Jakob Burckhardt, Konrad Fiedler und Max Liebermann. So soll im folgenden zu fragen sein, inwieweit Fontane zentrale kunsttheoretische Überlegungen seiner Zeit aufgreift und sie seinen eigenen Ansichten und Stellungnahmen zur Kunst, seinen Kritiken und Bildbeschreibungen zugrunde legt. Mit den Kunsthistorikern Franz Kugler und Jakob Burckhardt befreundet oder bekannt, mit den Malern Adolph von Menzel und Max Liebermann in regem Austausch stehend, entwickelt Fontane ein kritisch-liberales Verständnis von Kunst, das für sein literarisches Schaffen später grundlegend wird. Nicht nur in seinen Romanen greift Fontane auf ein beachtliches Bildwissen und die Beschreibung oder Kritik einiger hundert Gemälde zurück, auch seine theoretische Begründung des Realismus weist Parallelen zu den ästhetischen Reflexionen der zeitgenössischen Malerei und Kunstphilosophie auf. Am Beginn dieser Entwicklung steht die Beschäftigung mit der romantischen und klassischen 'Sehweise', die er in mehr als 20 Jahren für die Beurteilung der Präraffaeliten, der Impressionisten und Naturalisten fruchtbar zu machen versteht.

Ein erster Hinweis auf die Bedeutung der Worte des Malerprofessors Cujacius im kunstgeschichtlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts mag diese Einschätzung einleitend bekräftigen. In seiner 1821 verfaßten Kritik zu *La Cena, Pittura in muro di Giotto*, drei großformatigen Stichen F. Ruscheweyhs nach Giottos Wandgemälden in S. Croce, hatte Goethe die „Gestrengen“ angegriffen, die ihre Urteile auf „unverdaute Schönheitsbegriffe“ zurückführen und sich dabei auf Giottos „lange steife Figuren“ berufen.² Solche Puristen, die sich nahezu ausschließlich mit der wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Natur beschäftigen, verderben ihm den „Genuß am Kunstwerk“.³ Um nun nicht selbst bei jener Form der Kunstkritik zu verweilen, die gleich mit den „Fehlern“ eines Bildes beginnt, leitet Goethe zu der Frage über, welcher Aussagewert den strengen Umrißzeichnungen der Gestalten in den Fresken Giottos zukomme.⁴ Für Goethe spricht Giottos Kunst den Menschen des 19. Jahrhunderts nur noch bedingt an, denn die genaue Linienführung des alten Meisters erschwert dem modernen Kunstliebhaber die Deutung des Bildzyklus. Dem Betrachter, der den Bildern dennoch gerecht werden möchte, rät Goethe dazu, sie aus ihrer Zeit heraus verstehen zu wollen. Nur ein solch 'sozialgeschichtliches' Studium helfe das „Gemütvolle, Treuherzige“ der berühmten Fresken zu erschließen. Doch auch diese Annäherung strebt nicht nach vorgeblicher Neutralität, sie schließt eine Wertung im Sinne des modernen Zeitgeistes keineswegs aus. Mit kaum verhohlenem Spott über die Malerei der Romantiker weist Goethe darauf hin, trotz aller näheren Kenntnis der Florentiner Kunsttradition könne kein Zweifel darüber bestehen, daß Giotto noch mit relativer „Simplizität“⁵ male und aus diesem Grund gerade für die Künstler des frühen 19. Jahrhunderts als

Vorbild kaum in Frage kommen könne. Da es den folgenden Zeitaltern vorbehalten geblieben sei, die sich aus der engen Bindung an die kirchlichen Auftraggeber rekrutierende Befangenheit Giottos zu überwinden, schlägt Goethe vor, die Interpretation kunstgeschichtlicher Zeugnisse müsse stets entwicklungsgeschichtliche Vergleiche mit Werken späterer Epochen berücksichtigen. Beispielhaft stellt er in seiner Rezension abschließend den Maler der Frührenaissance dem Entdecker der „linea serpentinata“ gegenüber, dessen perspektivisch angelegte, farbige Studien bis in unsere Tage als „Ausdruck intensivster organischer Bewegtheit“⁶ gewürdigt werden. Am Beispiel Giottos und Leonardo da Vincis präzisiert Goethe seine These, die Vorherrschaft der Zeichnung lasse Giottos *Abendmahl* im Vergleich mit dem des Leonardo im Kloster Santa Maria delle Grazie zu Mailand unfrei wirken, wohingegen in der Darstellung da Vincis „alles lebt, alles ist in Bewegung“. Folgt man Goethe, so ist es erstmals Leonardo gelungen, die Möglichkeiten der Farbgestaltung zu bedeutendem Rang zu erheben und mit deren Hilfe individuelle Charaktere in seinen Bildern herauszuarbeiten: „die Mannigfaltigkeit der Affekte, der Gebärden kann nicht größer sein“.⁷ Diese bahnbrechende Entdeckung erlaube es ihm, sich von den Vorstellungen der kirchlichen Bildtradition zu lösen und damit eine Kunst zu schaffen, die über die Jahrhunderte ihre Lebendigkeit nicht verlieren werde.

Gegen diese Vereinnahmung einer älteren Malweise durch die Klassik argumentiert Friedrich Schlegel in seinen *Gemälden alter Meister*. Energisch spricht sich Schlegel gegen die Auflösung eines durchkomponierten und meist pyramidalen Bildaufbaus zugunsten eines freien Auftrags der Farben aus und fordert wieder „strenge, ja magre Formen in scharfen Umrissen (...), keine Mahlerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten (...), in den Gesichtern (...), bei aller Mannichfaltigkeit des Ausdrucks (...) gutmüthige Einfachheit und Beschränktheit“.⁸ Während Goethe darauf hinweist, jedes einzelne Apostelgesicht spiegle bei Leonardo den je eigenen Eindruck auf Jesu Worte wieder, betont Schlegel, allein ein naiver Ausdruck aller Beteiligten hätte dem „ursprünglichen Charakter der Menschen“ entsprochen.⁹ - Dieses von Professor Cujacius als Revolution gefeierte Bekenntnis zur 'ordentlichen' Wiedergabe des Konturs der Bildgegenstände - eine Revolution die endlich wieder „Rückkehr heißt“¹⁰ - beschäftigt die Kunstwissenschaft für die folgenden 100 Jahre. In seiner epochemachenden, erstmals 1915 erscheinenden Studie über „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ schreibt Heinrich Wölfflin, ein Schüler Jacob Burckhardts, daß nur die von allen zeichnerischen Gesichtspunkten gelöste Behandlung der Farbe das Temperament und die Persönlichkeit des Künstlers ausdrücke und ihn, dies hatte ja auch Woldemar angemerkt, von aller Typik und Starre in der formalen und thematischen Umsetzung fernhalte. Das „lineare Sehen“ und Zeichnen scheidet nach Wölfflin „fest“ zwischen „Form und Form“, während das „malerische Auge“ den Farben der Bildgegenstände „jene Bewegung“ verleihen soll, „die über das Ganze der Dinge hinweggeht.“ Wenn gleich um mehr Neutralität bemüht, entscheidet sich Wölfflin ebenso wie Theodor Fontane letztlich für Goethes Argumentation und damit auch für das 'zeitgemäßere' Malen in „Fleckenerscheinungen“, die aus dem Kontrast der „Helligkeiten und Dunkelheiten“ an Leben gewinnen. Mit dieser Konzentration auf

die bewegten Lichtverhältnisse verliert auch der gegliederte Bildaufbau an Bedeutung, was jedoch, wie Wölfflin hinzusetzt, dem Wesen der Neuzeit näherkomme und das einzelne Bild erst 'erlebbar' werden lasse:

„Wenn man den Unterschied der Kunst Dürers und der Kunst Rembrandts auf einen allgemeinsten Ausdruck bringen will, so sagt man, Dürer sei zeichnerisch und Rembrandt sei malerisch. (...) Die malerische Art ist die spätere und ohne die erstere nicht wohl denkbar, aber sie ist nicht die absolut höherstehende. (...) Es sind zwei Weltanschauungen, anders gerichtet in ihrem Geschmack und ihrem Interesse an der Welt und jede doch imstande, ein vollkommenes Bild des Sichtbaren zu geben.“¹¹

Mit der Debatte über die Fortschrittlichkeit und Lebensnähe der Kunst verbinden Klassik und Romantik auch ihr kunsterzieherisches Programm, das stellenweise bemerkenswerte Überschneidungen und Konsequenzen aufweist. So bindet Goethe die 'moderne' und eigentlich von allen technischen Vorgaben nahezu befreite Malerei in der Wahl ihrer Inhalte an das Ideal eines als allgemeingültig ausgewiesenen Humanismus griechischer Prägung. Im Gegenzug fordert die Romantik den Künstler dazu auf, sich von den antiken Vorbildern zu lösen und die kirchlichen oder landschaftlichen Vorwürfe möglichst individuell zu interpretieren, hinsichtlich der Zeichnung und des Bildaufbaus jedoch nach dem Vorbild Albrecht Dürers zu verfahren. Noch Fontanes Programm des 'verklärenden Realismus' weist deutliche Anklänge an diese Kontroverse auf. Allerdings geht er früh schon eigene Wege, die nach einer Vermittlung zwischen klassisch-griechischer Idealität und romantischer Formen- oder Konturstrenge suchen. Auf seinen Grenzgängen zwischen den kunsttheoretischen Gräben entscheidet sich Fontane zugunsten einer künstlerischen Praxis, die ihre Stoffe der aktuellen Lebenswelt entnimmt. Da Malerei und Literatur einer in steter Entwicklung begriffenen 'Seh-Schule' dienen, lenken sie nach Fontanes Worten den Blick des Lesers oder Bildbetrachters nicht nur auf den Alltag, sondern unterrichten ihn zugleich noch über die je eigene Deutung des Lebens, die der Künstler in seine Werke einfließen läßt. Insofern steht Fontane dem Malerprofessor auch fern, fordert dieser für die Malerei eine Beschränkung auf nationale oder christliche Motive. Nur die These, alle Kunst habe einen ethischen Auftrag zu erfüllen, übernimmt er - aber er füllt dieses Postulat mit Inhalten, die sich der Tradition des kritisch rasonierenden aufgeklärten Bürgertum des späten 18. Jahrhunderts anschließen. Fontane gleicht insofern seinem alter ego in *Frau Jenny Treibel*, eben jenem Wilibald Schmidt, dem Bewunderer von Romantik und Klassik, der sich für den 'halbgebildeten' Heinrich Schliemann begeistert und gegen den schablonenhaften Historismus seiner Kollegen mit feiner Ironie aufmerkt. Nach Schmidt haben es sich die Wissenschaften und Ästheten neueren Datums zur Aufgabe gemacht, das Erbe der Klassik und Romantik wissenschaftlich zu scheiden und damit gleich auch alle fruchtbaren Widersprüche zum Schweigen zu bringen. Mit diesen zum Teil künstlich gezogenen Grenzen geht eine Tendenz zum Schönheitlichen und Erbaulichen einher, die aus Wilibalds Sicht gerade den saturierten neupreußischen Kunstgenießern vom Schlage der Kommerzienrätin entgegenkommt. Daß seine provokanten und 'schwankenden' Ansichten den gestrengen Freunden suspekt blei-

ben, nimmt Schmidt als 'unordentlicher' Zeitgeist erheitert auf sich. Nicht minder 'despektierlich' notiert Fontane in sein Tagebuch über Giotto's Arenafresken, sie berührten

den modernen Menschen bilderbogenartig und in eine Bewunderung muß man sich erst künstlich hineinkonstruieren. Gewiß war er ein Bahnbrecher (...), aber überhaupt in eine helle Bewunderung darüber auszubringen, losgelöst von allem Relativen, ist unmöglich. Ihn zu verfolgen ist für den Kunsthistoriker von höchstem Interesse, auch diejenigen unserer Maler, die mehr oder minder im Nazarenertum stecken, werden ihn studieren (...) müssen, aber weder der Durchschnittsleie noch der Durchschnittsmaler werden recht wissen, was sie mit diesen naiven und doch zugleich befangenen Gestalten anfangen sollen. Wir sind so sehr an andere Formen und Farbgebung, an gesteigertes Leben, an vollere Charakteristik gewöhnt, daß die Mehrzahl dieser Bilder einfach langweilig wirkt.¹²

Schönheit ist ein Passepartout

Gute 40 Jahre vor Woldemar von Stechlin lernt Fontane 1856 in England wichtige Arbeiten William Turners kennen, über den er zweimal für deutsche Zeitungen schreibt. Sein Essay *Zwanzig Turnersche Landschaften im Malborough-House* und der Neunte Brief über die Manchester-Ausstellung verhelfen Turner, der „auf dem Kontinente außer bei den Kunstverwandten kaum dem Namen nach gekannt“ ist, zu neuem Ansehen. Obwohl beide Berichte sehr zurückhaltend bleiben und mit kritischem Impetus den Maler zu würdigen vorgeben, spricht aus ihnen doch eine gewisse Begeisterung. Trotz „eines unverkennbaren Zuweitgehens“ imponiert Fontane das Oeuvre des Briten, da es „zum Nachdenken Stoff“ biete: „Turner ist nun aber wirklich ein Maler“, der mit „wunderbaren Farben- und Lichteffekten“¹³ in seinen Bildern die „Poesie“ sprechen läßt.¹⁴ Sein „Beleuchtungsraffinement“¹⁵ ruft Stimmungen wach, die „auf der Herzenssaite des Beschauers spielen.“¹⁶ Mit diesen Worten weist Fontane das deutsche Publikum auf eine vorimpressionistische Maltradition hin, die mit Ausnahme Carl Blechens erst wieder Adolph von Menzel aufgreifen wird.¹⁷

Nur an einigen Bildern überprüft Fontane seinen Hinweis auf die Bedeutung Turners, unter anderen nennt er zweimal die *Ankunft vor Venedig*, wo mit „technischer Meisterschaft (...), eigentlich nur mit zwei Farben, und zwar mit gelb und weiß“, eine vollendete Stimmung erreicht werde.¹⁸ Nach diesen Lobesworten folgen nun einige Einwände, die sich nur auf den ersten Blick als kritische Auseinandersetzung mit dem englischen Maler lesen lassen. Mit vorsichtig gesetzten Worten erörtert Fontane die Frage, warum sich vor einem Bild, das den „Markuslöwen aus einer Art Londoner Novembernebel“ ragen lasse, der Eindruck einschleichen könne, der Darstellung fehle es an einer wahren „Basis“. Schließlich kennt Venedig solche Novembernebel nicht: „Die bloße Stimmung aber tut es nicht, ebensowenig wie das bloße Gefühl; beide bedürfen eines Gegenstandes, der sie natürlich trägt.“¹⁹ Diesem Urteil wird man aber nur mit Vorsicht begegnen dürfen, denn eigentlich ist es ein Zugeständnis Fontanes seinem noch in biedermeierlichen Sehgewohnheiten befangenen deutschen Lesepublikum gegenüber. Das Gebot der Wahrscheinlichkeit beschäftigt Fontane

später noch, und es wird sich zeigen, daß er es in dieser strengen Diktion des Turner-Essays keineswegs teilt. Schrittweise entwickelt Fontane im weiteren die Besonderheiten der Malweise Turners, um dann mit wenigen abschließenden Worten anzudeuten, daß es nicht die verschwimmenden Gegenstände auf dem Bild als solche sind, die das 'Erleben' des Bildes erschweren. Sucht Fontane die Ursache dafür aber nicht bei den Bildern, so bleiben nur die Betrachter selbst übrig, denen es offensichtlich Probleme bereitet, sich in die durch Turners Phantasie verfremdete Wirklichkeit hineinzusetzen. Auf den längst auf das Wiedererkennen des Wirklichen eingeschworenen Kunstgenießer der Jahrhundertmitte wirkt der mit britischem Lokalkolorit gemalte Markusplatz 'sentimental'. Mit diesem Stichwort des Rührseligen spielt Fontane nun seine eigene Kritik am Kunstbetrieb der eben beginnenden zweiten Jahrhunderthälfte gegen die nationalen Vorbehalte des preußischen Publikums den bahnbrechenden Werken Turners gegenüber aus. Will nämlich der „Sinn“ des Laien die „Andeutungen“ in Turners Bildern nicht verstehen, so verschließt er sich aus Fontane Sicht den intellektuellen Botschaften der bildenden Kunst. Gleichwohl hält Fontane selbst an der Auffassung fest, „das Auge“ sei die „Straße“, auf der die Kunst „zum Herzen vordringt“, doch endet an diesem Punkt noch nicht der umfassende Anspruch, den ein Kunstwerk an den Betrachter stellt. Der Appell an das Gefühl gehört nur zu den Voraussetzungen der Augenkunst, ihm folgt der gedankliche Nachvollzug des Gesehenen. Mit anspielungsreichen Offerten an Maler und Leser diskutiert Fontane am Beispiel der ungegenständlichen Bilder Turners, warum sie aus der Sicht des zeitgenössischen Betrachters die Gefahr in sich bergen, den auf Ideale getrimmten Verstand in solche Verwirrung zu bringen, daß er sich nicht mehr der Mühe einer intensiven Beschäftigung unterzieht: was daher nur „phantastisch uns umstricken soll“, verstößt für die längst bequem gewordene Vernunft Herrschaft bürgerlicher Provenienz „gegen die Grundgesetze bildender Kunst.“²⁰ Nimmt Fontane also den Blickwinkel seiner Leser ein, so eröffnet er sich gleichzeitig die Möglichkeit, jene inzwischen zum Dogma erstarrte und 'verwässerte' Kunstlehre der Goethezeit scheinbar geflissentlich aufzugreifen, die in der Jahrhundertmitte nicht mehr zwischen 'Erleben' und 'Erbauung' unterscheiden hilft.

Ein Teil der Feuilletonleser dürfte daher dem Rekurs auf Goethes Ablehnung des Irrationalen weitestgehend zugestimmt und sich damit den Blick auf die ironische Brechung der Kunstgesetze versperrt haben, die Fontane nun vorschlägt. Denn seine Behauptung, die Kunst solle sich nicht bis zu „Verschwommenheiten, Andeutungen und rätselhaften Klängen“²¹ versteigen, bezieht sich auf eine ganz konkrete Sehweise des Wirklichen, überläßt es aber dem Maler, für welche Sujets und formalen Darstellungsweisen er sich entscheidet. Ein harmonischer Effekt in der Kunst, so hat es Goethe ausgedrückt, mag den „innren Sinn aufrufen“, verbindet sich diese Augenfreude aber nicht mit dem „Verstande“²², dann gleicht das Bild einer phantastischen Verfälschung oder einer 'naturalistischen' Verflachung des Gesehenen, anstatt die Natur „durch den Gedanken“ zu „erhöhen“.²³ In seinem Aufsatz *Antik und Modern* hat Goethe später hinzugefügt, ein Fehlen dieser poetischen Elemente im Bild könne den Betrachter auch nicht „in die Stimmung“ versetzen, „in welcher sich der Verfasser befand“.²⁴ Auf diesen indivi-

dualästhetischen Standpunkt beruft sich auch Fontane, fügt aber hinzu, daß die Annahme, allein das Ideale in der Kunst könne die Menschheitsgeschichte befördern, nunmehr zu revidieren sei, denn die „Ansprüche, die unsre Zeit stellt“, heißen inzwischen „Wahrheit und Stimmung. (...) Ich glaube, daß das Geheimnis der echten Landschaftsmalerei in dem Zusammenklang der Stimmung der Natur mit der Stimmung des Malers liegt.“²⁵ Im Unterschied zu Goethe, der ebenfalls die Stimmungswiedergabe des Malers begrüßt, von hoher Kunst zuvörderst aber die Darstellung der 'Vermenschlichung' der Natur und des Göttlichen einfordert, bestimmt Fontane das sogenannte Schönheitliche nicht als zentrales Wesensmerkmal der Kunst, dem es im Leben nachzueifern gelte:

*Die ganze Welt der Erscheinungen ist nicht dazu da, um Malern und Poeten wünschenswerthe und bequem liegende Stoffe zu bieten, sondern um überhaupt zu befriedigen und zu erfreuen. Das Leben stellt vielfach andre Forderungen als die Kunst (...).*²⁶

Die Kunst schafft folglich keine zweite, idealisch überhöhte Natur, sondern versucht, Natur und Leben zu interpretieren und transparent zu machen. Für den Realisten Fontane gleicht das Schöne daher einem Rahmen für das Alltägliche, mit dessen Hilfe es erst möglich wird, der rechten 'Durchsicht' auf die Lebenswirklichkeit teilhaftig zu werden. Ein Passepartout rahmt eben nicht nur das Bild und verleiht ihm unter Umständen den Anstrich des Wohlgefälligen, es öffnet vor allem den Blick auf das mit Künstleraugen gesehene Leben. Aus dieser nur noch bedingt 'klassischen' Umschreibung des Verhältnisses von Kunst und Leben leitet Fontane auch seine Forderungen an die künstlerischen Freiheiten und die Themen der Bildkunst ab. Obwohl für ihn der Künstler nicht länger in der Pflicht steht, gleich ganze Menschengeschlechter mit seinen Werken erziehen zu müssen, entläßt er ihn darum noch nicht aus der Verantwortung, seine Umwelt kritisch durchleuchten zu müssen. Und diesen Blick auf die Welt nimmt Fontane durchaus wörtlich, so daß nun an die Stelle der griechischen Götter oder christlichen Figuren rein diesseitige Themen treten, die der Maler oder Literat nach seinen individuellen Möglichkeiten darstellt.

Mit diesen kunsttheoretischen Erörterungen beschäftigt sich seit den 30er Jahren auch Franz Kugler, ein Freund Fontanes aus dem Künstlerkreis des Tunnels über der Spree. In seiner *Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königlichen Museums zu Berlin* diskutiert Kugler bereits 1838 den verklärenden Realismus als ein uraltes Prinzip aller Kunst. Auch seinen Ausführungen zufolge zeichnet sich das „realistische Streben“ durch eine „bildnissmäßige [!] Auffassung des Lebens“²⁷ aus, die sich dem konventionalisierten Blick des Bildbetrachters widersetzt, denn die „Bahn der Tugend ist sehr langweilig.“²⁸ Aus der Prämisse, der Bildaufbau müsse nach Würde und Mäßigung streben, leitet Kugler im folgenden seine Forderung ab, auch im Inhaltlichen habe der Realismus das Phantastische und Märchenhafte zu scheuen. Insofern bleibt für Kugler noch der gelungenste Farbakord an einen wiedererkennbaren und 'irdischen' Bildgegenstand gebunden. Im Gegensatz zum strengen romantischen „Styl“, der die Gegenstände und Figuren des Bildes den „Gesetzen der körperlichen Erscheinung möglichst entsprechend“ bildet, gibt sich die realistische Malerei

nach Kugler zunächst einmal „liebenswert“ und „gemüthvoll“²⁹, um den Betrachter mit ihrer heiteren Anmut einzunehmen. Mit diesem für ihn zentralen Anliegen der Malerei rückt Kugler die stimmungsgeladene „Individualität“ des Gemäldes so weit in den Vordergrund, daß fraglich bleiben muß, inwieweit es dem Betrachter noch vorbehalten bleiben kann, aus jedem Bild das „seelenhafte gedankenvolle Wesen“³⁰ des Malers herauslesen zu können. Verständlicher werden diese Wendungen, interpretiert man sie als ein vorsichtig formuliertes Zeugnis aus den Zeiten obrigkeitlicher Zensurpolitik, das den einzelnen dazu ermuntern möchte, das „Wesentliche der Kunst“ mit dem „subjectiven Gefühle aufzufassen“, um die „Interessen“ und „Bestrebungen der Gegenwart vergessen“ zu können.³¹

Dennoch läßt diese Bildästhetik, die den eigenen Stimmungen angesichts des Bildes breitesten Raum zubilligt, die romantische Vorstellung von individueller Gestaltungskraft ebenso hinter sich wie Goethes These, Bilder müßten zunächst einmal intensiv erlebt und anschließend erarbeitet werden. Im Grunde treibt Kugler die Scheidung der Künste voran, die seit Lessing propagiert wurde, ohne jedoch die spezifisch eigenen Mittel der Malerei hinreichend zu würdigen. Auch Fontane hat sich mehrfach mit dieser Entfernung Kuglers vom eigentlichen Gegenstand und der daran geknüpften Poetisierung der Malerei auseinandergesetzt und darauf aufmerksam gemacht, Bilder könnten nur *e r l e b t* werden, indem der Betrachter die intellektuelle Spannung aufnimmt, die der Künstler zwischen seiner subjektiven Wiedergabe der Natur und dem allgemeinen Blick der Zeit auf eine nur krude Umwelt im Bild angelegt habe. Dabei spricht Fontane jedem Kunstgenießer durchaus den „Muth“ zu, „eine selbständig gehabte Empfindung auszusprechen“.³² Doch schon die Betonung, die Fontane auf die Eigenständigkeit des Kunsturteils legt, muß darauf aufmerksam machen, daß er den durch das Bild evozierten Gefühlen gegenüber mißtrauisch bleibt. Noch in der vermutlich erst 1883 entstandenen kleinen Schrift, die der Frage nachgeht, ob der „Laie, der Kunstschriftsteller eine Berechtigung zur Kritik über Werke der bildenden Kunst“ besitze, setzt er sich mit den Konsequenzen auseinander, die diese emotionalen Formen der Bildaneignung nach sich ziehen können. Voller Ironie beschreibt Fontane die Reaktionen der Bewunderer, die von der „Wucht der Sprache“, von „Gesinnung“ und vom „Geheimnisvollen“ in der Kunst sprechen; und nicht minder humorvoll skizziert er das Wesen aller Kritiker, die sich gegen jene „großen orakelhaften Worte“ auflehnen, die der vorgeblich ideenarme Künstler nicht selten in seine „Dunkelschöpfung“ hineininterpretiert sehen möchte. Bekanntlich charakterisiert Fontane sein eigenes Schaffen als „Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt“, und er findet mit Hilfe dieser Metapher ein ästhetisches Programm, das den Anspruch des Künstlers Fontane auf Vieldeutigkeit im Werk mit dem der Erkenntnismöglichkeiten für den Leser vereinbart. Als Autor und Kritiker bleibt Fontane ganz bewußt *i n d i f f e r e n t*, indem er sich für einen Mittelweg entscheidet, der sich Urteile nur dann erlaubt, wenn diese offen bleiben für die vom einzelnen niemals vollständig zu erschließende Gedankenwelt des Kunstwerks:

Ich persönlich stehe durchaus auf seiten der Bewunderer, aber doch nicht so, daß ich nicht die vollkommene Berechtigung der Gegenpartei zugeben oder mich in ihr

zurechtfinden könnte. *Beide* Parteien aber, die Bewunderer wie die Tadler, beschäftigen sich nur mit dem Inhalt, mit dem Gefühl (...). Aber *beide* (...) stehen vor dem Technischen - vor dem, was Form, Kunst der Darstellung ist - wie vor einem Rätsel (...); sie sind absolut Uneingeweihte, Draußenstehende, und doch urteilen beide, und niemand wird da sein, ihnen, wenn es gebildete Menschen sind, das Recht dazu abzusprechen. Aber über ein Bild darf der die Form des Malers nicht Kennende nicht urteilen.³³

Die Stimmung des Betrachters allein reicht also nicht aus, um adäquat über ein Kunstwerk sprechen zu können. Jedes gelungene Gemälde konzentriert, und hierin folgt Fontane ebenso wie Kugler Goethe, „den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden“ und schließt für die Dauer des Schauens „alles übrige“³⁴ aus. Allerdings räumt Fontane in seinen Stellungnahmen zur Kunst den privaten Gefühlsäußerungen einen geringeren Stellenwert ein, denn obwohl ein Bild nicht interesselos wahrgenommen werden kann, besitzt es als Produkt eines engagierten Künstlers die Macht, die Sichtweisen des Betrachtenden nachhaltig zu verändern. Dies geschieht wohl über den Weg des Fühlens und Erlebens, richtet sich als Prozeß des objektivierenden gedanklichen Verarbeitens jedoch letztlich an die Verstandeskräfte. An einer solchen Modifikation des Sehens und des Bildbegriffes läßt Fontane die Leser seiner Beschreibung des 1810 von Turner gemalten Bildes mit dem Titel *Schiffbruch des Minotaurus* teilhaben:

*Es ist aus einem poetischen Geist heraus geboren und voll dramatischer Gewalt; man starrt nicht mehr auf Farben und Gestalten, sondern man wird Zeuge einer Tragödie, die sich vor unseren Augen vollzieht; man bewundert nicht dies oder das, man begibt sich aller Kritik und ist im Bann jener Mitleidenschaft, die das Höchste ist, was die Kunst erreichen kann.*³⁵

Demgegenüber bleiben die photographisch getreuen Genre-Szenen des bürgerlichen Biedermeierlebens bei einer romantizistischen Betonung des „Gemütvollen, Poetischen, Beschwingten, Schrulligen“³⁶ stehen und scheinen aus Fontanes Perspektive daher kaum dazu geeignet, den Betrachter mehr als die Erträglichkeit allen Lebens zu lehren. Damit kehrt nach Fontane die nackte Strenge des unästhetischen 'Seins' kritiklos in die Welt der Bilder zurück. An die Stelle der Handlung, die der einzelne mitzuerleben aufgefördert wird, tritt im Bild die Rechtfertigung des Bestehenden. Turner hingegen bietet Fontane nicht nur Szenen des griechischen Mythos in seinen Bildern, er nimmt über das klassische Motiv hinaus die Sage zum Anlaß, um Gedanken darzubieten, die das Leben wie eine Bühne zu sehen lehren. Der Betrachter Fontane wandelt sich mit Hilfe des Bildes zu einem Beobachter des Lebens, der die Geschichten und Legenden 'durchschaut' und sie als Täuschungsmanöver 'höherer Mächte' zu belächeln weiß.

Eine für die europäische Kunsttheorie bis ins 20. Jahrhundert wegweisende Abhandlung über die Werke William Turners lernt Fontane mit John Ruskins *Modern Painters* kennen. Von Ruskin wird Fontane erfahren, daß sich die biedermeierliche Malerei in eine Abhängigkeit von der am Nützlichen orientierten, ansonsten jedoch zum Bequemlichen neigenden bürgerlichen Kultur

begibt. In seiner Abhandlung greift Ruskin ebenfalls die von der Romantik gestellte Frage auf, welcher Voraussetzungen es für den Maler bedürfe, um die Stimmung der Natur fühlen und darstellen zu können. Für die Landschaftsmalerei verlangt er vom Maler, er müsse zum einen „in des Beschauers Seele die getreue Vorstellung irgend welcher Naturobjekte bewirken“, zum anderen die „Gedanken und Gefühle, mit denen der Künstler sie geschaut hat, erschließen.“³⁷ Um sich von der inzwischen allmächtigen Stellung der Wissenschaften und neuen Technologien abheben zu können, schlägt Ruskin den Künsten vor, die noch unverdorbenere Natur im Sinne eines Gegenmodelles zum aufgeklärten Naturbild darzustellen. Diese neue Kunst soll sich den Mustern und Regularien des Sprechens und Denkens entziehen und nach rein malerischen Interpretationsmöglichkeiten der Welt suchen. Mit dieser Aufforderung, die Natur nicht länger als ein letztlich fremdes Objekt wahrzunehmen, hält der Ästhetizismus seinen Einzug in die Kunstgeschichte der zweiten Jahrhunderthälfte: „Wir sollten Bilder nicht als Autorität für die Natur, sondern als Kommentar der Natur betrachten.“³⁸ Eine höhere Wahrheit oder Stimmung der Natur kann Ruskin zufolge daher nur wiedergegeben werden, wenn sich der Maler eines breiten Farbenspektrums und einem verschwimmendem Lineament bedient. Nur auf diesem Weg sieht er ein ‚Gespräch‘ zwischen Betrachter und Bild zustandekommen: „Der Maler, der die Natur liebt, wird darum nur das malen, was sich darstellen lässt, und das übrige durch die Einbildungskraft des Beschauers ergänzen lassen.“³⁹ Dies genau ist der Anknüpfungspunkt, den Fontane in Deutschland, Dickens in England oder Zola in Frankreich wählen, um sich in ihren poetischen Bildbeschreibungen und Kritiken mit der zeitgenössischen Malerei auseinandersetzen zu können. Die Farbe entdecken die Literaten der Jahrhundertmitte als zentrales Mittel des Künstlers, um das je eigene Temperament (Zola) zum Ausdruck zu bringen. Licht- und Schatteneffekte erzielen eine Tiefen- oder Raumwirkung, die für den Betrachter Freiräume schafft, seine Phantasie mit Hilfe des Bildes schweifen zu lassen. Gelungen findet sich diese Umsetzung von Schönheit, Gefühlsintensität und ‚reiner‘ Geistigkeit nach Ruskin erstmals bei William Turner, dem einzigen Maler, der „das Ungewisse darzustellen“ vermag, das „ständig pulsierende Weben der Natur (...), wo die Einheit der Vorgänge Ausdruck der Unendlichkeit ihres Urhebers ist.“⁴⁰ Folgt man Ruskin, so ist es Turner gelungen, Elemente der romantischen und klassischen Kunsttheorie miteinander zu verbinden. Und diese Melange erlaubt es Ruskin auch, selbst Goethes Prämisse, Kunstwerke sollten zunächst erfahren werden, für seine Konzeption des ‚unschuldigen‘ kindlichen Sehens und für die Deutung des Symbolischen anzuwenden. Suchen der Maler und der Kunstliebhaber gleichermaßen nach den geheimen Verbindungen der Naturelemente untereinander, so nähern sich beide Perspektiven auch einander an. Dafür bedarf es, wie Ruskin unter Berufung auf Goethe hinzufügt, eines „Zusammenfassens unendlicher Mannigfaltigkeit“, wohingegen das „Denken ein Versuch des Zerlegens“ bleibt.⁴¹ Im Falle Turners bietet es sich daher nach Ruskin geradezu an, auf die Suche nach tieferliegenden Gedanken zu verzichten und das einzelne Bild frei von allen Erwartungen und als Ausdruck einer ‚sprachlosen‘ Wiedergabe der Naturstimmungen zu genießen.

Daß „jeder einzelne Fall erwogen sein will“⁴², akzeptiert Fontane ebenso wie die von Ruskin vorgeschlagene Verbindung von Farbwertigkeit und stimmungsvoller Poesie. Als widersprüchlich wertet er hingegen Ruskins These, das Bild solle die Phantasie des Lesers für die Allmacht der göttlichen Schöpfung befreien. Trotz seiner Absicht, die Augen des Kunstliebhabers und Malers wieder in den Zustand der Unschuld versetzen zu wollen, hält Ruskin an dieser betont christlichen 'Rahmung' seiner Theorie des Sehens fest: Da der Maler die Stimmungen, die er in der Natur empfängt, im Bild nicht allein mit Hilfe der Farbe wiederzugeben vermag, entwickelt er Bildsymbole, die den Blick des Betrachters auf Gott lenken. Im Idealfall schweift die Phantasie bis dorthin, wo sich für Ruskin nur noch begreifen läßt, daß uns das ewige Walten der Natur verschlossen bleibt. Für Fontane hingegen bleibt das Auge nur die Straße zum Inneren, wobei der Blick des Malers in die Natur sein 'Herz' anrührt und das spätere Bild mit gleichen Mitteln den Betrachter anspricht. Wenn man so will, bleibt auch das nachfolgende Studium des Gemäldes dem Weltinnenraum des einzelnen vorbehalten, so daß es weniger der ins Jenseits gerichteten symbolischen Hinweise auf die Erlöstheit des Lebens bedarf, als vielmehr eines Zeugnisses darüber, mit welcher unendlichen Vielfalt die Welt gesehen werden kann. Das Bild berichtet also nicht von einer Gotteserfahrung, sondern liefert in Fontanes Ästhetik erst einmal einen Ansatzpunkt, über den sich kritisch streiten läßt. Aus diesem Grund verzichtet er auch auf die Beschreibung all jener Bilder der Gemäldeausstellung, die mit Figuren überfüllt sind und einen „lächerlichen Eindruck“ hinterlassen. Programmatisch stellt er nur solche Werke Turners vor, „wo die Figuren ganz oder beinah fehlen“ oder „der südliche Himmel jede Extravaganz der Farbe gestattet“ und die möglichst ohne alles „Gedankenhafte und Symbolische“ auskommen.⁴³ Wie schon angedeutet, mißt Fontane der Farbe für die Gestaltung der Durchsicht auf das Leben weit mehr Bedeutung zu, als er seinen Lesern im Essay über Turner zunächst versichern will: „Wir verlangen unter Umständen gar keinen Inhalt und hängen mit vollstem künstlerischen Behagen einem Farbenakkord nach, der an uns vorüberzieht. Also, wenn es dem Maler beliebt - kein Inhalt.“⁴⁴ Daß Fontane Turner folglich als Vorläufer des Impressionismus vorstellt und nicht als „Schleppenträger“⁴⁵ Claude Lorrains, unterstreicht noch einmal die kunstgeschichtliche Perspektive, die er in seinem Essay wählt. Allerdings geht dieses Zugeständnis Fontanes noch nicht soweit, daß er Turner durchgängig zubilligen mag, auf Aussagen zu verzichten, die sich allgemein mit dem Gang des Menschenschicksales beschäftigen:

Unter den zwanzig ausgestellten Gemälden befinden sich zwei, die etwas Symbolisierendes, und zwar mit allem Fug und Rechte, haben (...). Das eine heißt Italien (wie es sich dem Auge und Gemüt des pilgernden Childe Harold darstellt) und gibt in wunderbar schöner Weise das still-heitere Leben italienischer Landschaft und italienischen Volkes unter den Trümmern einer großen und mahnenden Vergangenheit wieder.⁴⁶

Allerdings, so fügt Fontane hinzu, habe auch das britische Publikum Turner lange Zeit abgelehnt, da seine Bilder in den nebelgewohnten Augen der Laien weder „Natur“ noch „Kern“ boten.⁴⁷ In der Feststellung, Stimmungen seien besonders dort zu finden, wo Turner das Meer gemalt habe, liegt demnach eine

Aufforderung an das deutsche Publikum versteckt, sich auf das Spiel von Gefühl und Wahrheit, das ein Spiel mit der Anschauung ist, vorurteilsfrei einzulassen:

*(...) wen es nebensächlich dünkt, die Bäume als Bäume und die Menschen als Menschen zu malen, wenn er nur seinerseits imstande ist, das Gefühl der Einsamkeit, des Schreckens, der Unendlichkeit, der Sehnsucht oder träumerischen Entzückens in uns hervorzubringen, der ist wie berufen, ein Seemaler zu werden.*⁴⁸

Turners eingangs erwähnte „Exzentrizität“ gründet für Fontane folglich nicht im Malen des Formlosen an sich, sondern im Versuch, die Dinglichkeit der Gegenstände der 'Willkür' der Farben so weit unterzuordnen, daß der Eindruck entsteht, die Welt sei nur noch für die Palette des Malers existent: „*er schien mit Licht malen zu wollen.*“ Dem Licht, so präzisiert Fontane, komme insofern keine Wahrheit zu, als es an sich keine faßliche Qualität besitze. Bei Turner steht das Licht gelegentlich als ein bildhaftes Symbol, das sich aus welthafter Physik in sphärische Metaphysik verflüchtigt und daher auf eine Unendlichkeit anspielt, aus der es keine Rückkehr gibt: „*Das ist poetisch, aber gehört nicht in die bildende Kunst*“. Mit der Preisgabe des Weltbezugs entschwebt der Blick des Zuschauenden ins Jenseitige: „*Wie schöne schwindsuchtskranke Mädchen immer lichtvoller (...) vor uns wandeln, so fiel zuletzt, wie ein bloßer Rest von irdischer Schwere, die Farbe von Turners Bildern ab*“.⁴⁹ Mit dieser Präzisierung des Wahrscheinlichkeitsgebotes, das die Wahrheit in erster Linie an den diesseitigen Blick des Malers bindet, kann auch die Kritik des Sentimentalen besser umschrieben werden. Was des Welthaften entbehrt, wozu Fontane durchaus noch das Malen in farbigen Impressionen zählt, nimmt für ihn den Charakter religiös-mystischer Weltentfremdung an: „*Schwärmen ist fliegen, eine himmlische Bewegung nach oben.*“⁵⁰ Bestimmt Fontane Turners objektlose Malerei als künstlerisch wertvolle und für die Entwicklung der Malerei wegweisende Studien, so versteckt sich hinter dieser kunsthistorischen Würdigung der Verdacht, dem Unkundigen blieben solche Versuche wenig verständlich. Längstens an diesem Punkt muß deutlich werden, daß Fontanes Urteile immer auch sozial motiviert sind und eine Ausgrenzung der Laien in dieser Form nicht teilen. Der Essay über die Ausstellung im Malborough-House endet denn auch mit der Besprechung eines Bildes, das neben dem bereits erwähnten Italienbild für Fontane zu den bedeutendsten Werken Turners zählt. Während dessen Bilder, die nur den Geist ansprechen, der 'bodenständigen' Anschauung aber ihr Recht verweigern, auf Fontane dunkel wirken, fehlt es im *Begräbnis David Wilkies* nicht an jenem Element, das 'symbolisch' zwischen Himmel und Erde steht: Das weite Meer und das Schiff im Bild sind nicht minder farblos und erinnern an die unsagbare Unendlichkeit - aber sie bringen das Letzte, den Tod, noch auf einen irdischen Begriff. In seiner Bildbeschreibung subsummiert Fontane daher den Gang des Endlichen unter das sprachliche Bild, das sich landläufig an den Tod knüpft:

*Alles grau, Himmel, Meer und die Felsen, die in der Ferne ragen; nur eine Signalrakete steigt mit weißem Lichtglanz in die Luft. Und durch das graue, stille Meer schaukelt der Steamer, schwarz der Rumpf, schwarz die Segel und schwarz der Dampf, der wie eine Trauerfahne weht. Das ganze ein Riesensarg.*⁵¹

Die Präraffaeliten

Neben den Bildern Turners sind es die Werke der Präraffaeliten, denen Fontane in seinen Londoner Ausstellungskritiken breiten Raum zumißt. Ihr Schaffen bereichere die von ihm wenig geschätzte akademische Malerei um eine beträchtliche Portion Leben, ganz im Gegensatz zu ihren deutschen Kollegen, von denen Fontane die britischen Künstler unterschieden wissen will: Auch die englischen Präraffaeliten „predigen Rückkehr zur Natur statt des beständigen und ausschließlichen Ausharrens bei italienischen Vorbildern. 'Raffael ist groß, aber die Natur ist größer.' Diesen Satz haben sie auf ihre Fahne geschrieben".⁵² Den entscheidenden Unterschied zwischen den verwandten Stilrichtungen sieht Fontane in der völlig verschiedenen Behandlung der künstlerischen Mittel. Die Briten „machen Front gegen das Raffaelische Mal- und Kunstreglement, das in Akademien gelehrt wird. (...) Mit anderen Worten, die Präraffaeliten sind eine Abzweigung der großen realistischen Schule“, die zudem nur in den seltensten Fällen die Vorliebe der Romantiker für kirchlich-biblische Sujets teilen.⁵³

Um den Stellenwert ermessen zu können, den Fontane der neuen englischen Richtung beimißt, verlohnt sich ein Exkurs in seine Auseinandersetzung mit Hogarth, Wilkie oder Gainsborough, die in seiner Diktion allesamt zu mehr oder minder gewichtigen Vorläufern des Präraffaelitentums avancieren. Zugleich erörtert Fontane am Beispiel der älteren britischen Malschule, welche Möglichkeiten der Wiedergabe des Wirklichen der Kunst überhaupt zur Verfügung stehen. - Weit entfernt von der Entwicklung der neuen Kunstströmungen steht ihm Daniel Maclise, an dessen Bild *Peter der Große* Fontane den linearen Aufbau bemängelt, der an die Porzellanvasenmalerei erinnere, wo alles auf einer Linie stehe und somit die gleiche Aufmerksamkeit auf sich ziehe. Solch „Philisterrealismus“ stößt ihn auch an Hogarths Kupferstichfolgen ab, die weder durch „Farbe noch durch Lichteffekte“ die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und durch ihre unendliche Detailfülle vom mitzuteilenden Inhalt ablenken: „sie wirken durch ihren Witz, ihre Einfälle, ihren Sarkasmus und vor allem durch ihren sittlichen Ernst.“ Diese Würdigung der moralischen Absicht schließt ein, daß es Hogarth noch gelungen sein muß, in jedem Bild eine in sich geschlossene „Geschichte“ zu erzählen; trotzdem wirken die Stiche ihrem Gehalt nach auf Fontane bestenfalls 'gutbürgerlich', da sie jener lebendigen Wahrheit und Anziehungskraft entbehren, die nur ein farbiges Bild auszustrahlen vermag: „Sie wenden sich mit jeder andeutenden Linie an den Geist des Beschauers, nicht an seine Sinne“, was sie letztendlich zu trockenen „Aschermittwochs-Predigten“ macht, „die zufällig nicht gesprochen, sondern gemalt sind“.⁵⁴ An Reynolds bewundert er den Sinn für das Weltmännische, der sich im souveränen Beherrschen des Technischen niederschlägt, tadelt jedoch die Einfaltslosigkeit des Malers. Anders Gainsborough, der völlig aus sich selbst heraus schaffe, seine Stoffe selbständig wähle und seine „Vorbilder“ nicht aus Italien hole. Gainsborough malt Landschaften, „wie er sie fand.“ Was Reynolds und Gainsborough jedoch für Fontane miteinander verbindet, ist ihre vorimpressionistische Malweise: „Bei verschwommen landschaftlichen Hintergründen haben auch die Porträts ein gewisses vertushtes Wesen, das übrigens von sehr angenehmer Wirkung ist“.⁵⁵ Ein besonderes Gefallen findet er an David Wilkies *Blindem Fiedler* und dem

Blindekuhspiel. Seine Bilder geben in ihrer „*kindlichen Heiterkeit*“ den „*Ausdruck fortschreitender, andauernder Bewegung*“, allerdings anders, als es den Vorläufern des Films möglich ist, jenen „*bemalten Drehscheiben, auf denen sich ein und dieselbe Figur in sechs oder acht verschiedenen Attitüden präsentiert*“. Fontane führt aus, erst die Drehung der Scheibe vermittele den Eindruck, diese Bilder lernten das Laufen. Bei Wilkie hingegen ist die „*Lücke*“, die durch eine physikalische Täuschung des Auges aufgehoben wird, durch eine einheitliche Bewegung im Bild geschlossen. Um diese kunstgeschichtlich bedeutsame Leistung nachvollziehen zu können, muß der Betrachter in seiner Phantasie die „*mannigfachsten Stellungen*“ der Blindekuhspieler 'zusammensehen', will er eine „*Gesamtwirkung*“ erzielen, „*die der Bewegung selber gleichkommt. Es ist, als ob er statt des einzelnen Momentes eine Reihenfolge von Momenten, den Verlauf des Spieles, festgehalten hätte.*“⁵⁶

Fontanes ausführliche Besprechung dieser für ihn einzigartigen Lebendigkeit in Wilkies Bild berührt ein Thema, daß seit Lessing die Kunsttheorie beschäftigt. Lessing hatte in seinem *Laokoon* die These aufgestellt, die Malerei könne nur angehaltene Momente darstellen, während es allein der Literatur möglich sei, mit Hilfe der ihr eigenen künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten und der Phantasie des Lesers eine Raum-Zeit-Wirkung vorzutäuschen. Was Lessing am Beispiel der Laokoon-Plastik auseinandersetzte, das Problem des im Bild nur starren Wirklichkeitsausschnittes, scheint durch Wilkies Gemälde in der englischen Malerei erstmals überwunden. Die berechtigte Frage, ob es nun die Phantasie des Betrachters sei, die den Schein erwecke, 'als ob' sich die Figuren bewegten, oder ob der Maler tatsächlich Bewegung wiedergebe, beantwortet Fontane mit dem Hinweis auf jenes 'Gespräch', das zwischen Bild und Betrachter stattfinden müsse. Hatte Goethe noch in Ablehnung der Thesen Lessings die Bedeutung der Phantasie des Sehenden im Bildprozeß aufgewertet, so entdeckt die Malerei - zumindest in den Augen Fontanes - die kompositionelle Gestaltung unter Zuhilfenahme diverser 'Leerstellen'.

Auf diese bewußt gelockerte formale Ausgestaltung hatte Goethe in seiner Schrift *Über Laokoon* hingewiesen. Erstmals forderte Goethe hier, die berühmte Plastik nicht als gelungene Umsetzung der entsprechenden Passage aus Homers Odyssee zu würdigen, sondern zunächst einmal einen Vater wahrzunehmen, der für das Überleben seiner beiden Söhne kämpfe. Gleichzeitig sieht er mit den drei Figuren ein freieres didaktisches Kunstprogramm verwirklicht, dem es gelungen sein soll, eine bewegende Szene festzuhalten, die dem Betrachter die Möglichkeit eröffne, den Ausgang des dargestellten Angriffs der Schlangen auf die drei Personen weiterzudenken:

Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.⁵⁷

So kann nach Goethe der Biß der Schlange den Priester Laokoon töten, aber der Kampf läßt wegen des Ineinanders von „*Streben und Fliehen*“, von „*Wirken und Leiden*“ auch noch andere Deutungsmöglichkeiten offen. Wenngleich Laokoons Ende dem Leser Homers bekannt ist, so muß er die Plastik nicht notwen-

digerweise als Darstellung eines „Todeskampfs“ interpretieren, immerhin weist der kämpfende Priester für Goethe einen „herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper“ auf. Solchen Kunstwerken wohnt Goethes Worten zufolge eine Gedankenvielfalt inne, die sich in dem vom Künstler angelegten Zusammenspiel von gewähltem Wirklichkeitsausschnitt und formaler Umsetzung manifestiert.

Diese Betrachtungsweise machte im 19. Jahrhundert Schule und wirkte, zum Teil durch Ruskins vermittelt, maßgeblich auf die Ästhetik der Realisten und Impressionisten. Für Zola, der sich seit der Jahrhundertmitte unermüdlich für die frühen Bilder der Impressionisten verwendet, entsteht diese bewußt vom Maler angelegte Offenheit, indem das Sujet nur als Medium eingesetzt wird, um eine rein künstlerische Problemstellung in Farbe und Technik zu lösen. Als Beispiel wählt er Manets *Frühstück im Freien*, das der im Hintergrund badenden Frau den Farbwert eines „weißen Flecks“ zumißt. Sie kann also nicht einfach als Nackte wiedererkannt und damit als „anstößig“ diffamiert werden. Eine solche Leerstelle verlangt vom Betrachter, sich zum 'Gedanken' des Bildes und der Gesinnung des Malers vorzuarbeiten.⁵⁹ Auf diese Forderung war Ruskin zuvor schon eingegangen und hatte deutlich zu machen versucht, daß sich der bildimmanente Gedanke weder leichtthin erschließen lassen dürfe, noch solle er, einmal erkannt, die Auslegung des Gemäldes steuern. Denn ein Bild, das 'erzählend' Begriffe oder Stimmungen aufgreift und in dieser Nähe zur Literatur nicht selten auf die geistvolle Ausgestaltung des Formalen verzichtet, kann Ruskin zufolge nur noch 'genossen' werden. Eine solch selbstgefällige Betrachtung des Bildes wird daher auch die vom Maler angelegten phantasieanregenden *S e h a n g e b o t e* gering achten. Demgegenüber wertet Ruskin nun die spezifischen Aussageformen der Malerei entscheidend auf: Denn obwohl auch der Künstler die Natur zunächst nur fragmentarisch und ausschnitthaft wahrnehmen kann, wird sich der Maler im Verlauf seiner geistigen Durchdringung und bildhaften Wiedergabe des Gesehenen seiner eigenen physischen Unvollkommenheit bewußt. Im Verlauf dieser Aufhebung der stückweisen Wahrnehmung schließt er gewissermaßen die Lücken seiner Anschauung und legt mit Blick auf sein eigenes Weltbild künstliche Leerstellen für den Betrachter an. Mit erkennbarem Reflex auf Lessing und Goethe schreibt Ruskin, die „Theoria“, also „die ästhetische Betrachtung“ des Malers, wähle „aus allem das Schöne, während die Fantasia das Unvollkommene ergreift, das jene ablehnt.“⁶⁰ Doch auch diese biologisch und ästhetiktheoretisch begründete Dialektik von künstlerischer Schönheit und produktiver Bildaneignung setzt nach Ruskin letztlich ein Gutteil Religiosität voraus. Im Grunde macht Ruskin nicht das Auge für die unvollkommene Wahrnehmung verantwortlich, sondern den Geist, der sich ohne Halt den schnellen Impressionen unterwirft. Übertragen auf die „verächtlichen Qualen“ des Laokoon heißt dies, daß es dem vor Schmerzen brüllenden Priester an jener inneren und auch respekteinflößenden „Ruhe“ mangelt, die an sich zu den Kennzeichen „einer ewigen Macht und eines ewigen Geistes“ gehört. Ruskins Helden entbehren offenbar nicht einer gewissen Selbstdisziplin und Härte und bedürfen nicht des Mitgeföhls. Und so folgert Ruskin, niemals habe ein Werk der Bildhauerei „einen so verderblichen Einfluß auf die Kunst ausgeübt, als der *L a o k o o n*.“⁶¹

Mit diesen theoretischen Erörterungen des vielfältigen Verhältnisses von Bildgehalt und einer erzieherisch bedachtsamen Schulung der Phantasie beschäftigt sich auch Fontane, arbeitet er am Beispiel Wilkies die geistig anregende und offene Konzeption eines Bildes heraus. Um den Zusammenhang erörtern zu können, der für ihn zwischen der formalen und inhaltlichen Darstellung besteht, widmet er sich den Genre-Bildern des Briten:

Wir haben in diesen nicht leicht zu überschätzenden Arbeiten die Wirklichkeit ohne Roheit, wir haben den Hauch des Idealen ohne Einbuße an Wahrheit, wir haben schlichte, leibhaftige Menschen, aber wir haben sie in Sonntagsstimmung und in verklärter Freude.⁶²

Damit nun nicht der Eindruck aufkommt, hier werde der Wochenendspaziergang des Bildungsbürgers ins Museum gerechtfertigt, verzichtet Fontane auf die ausführliche Beschreibung des *Blinden Fiedlers* oder verwandter Stücke und wendet sich gleich jenem Bild zu, an dem sich der Genuß als eine geistige Regsamkeit veranschaulichen läßt. Da der Maler des *Blindekuhspiels* den Betrachter im Unklaren darüber läßt, wohin sich die Figuren in Raum und Zeit bewegen, regt er die Phantasie spielerisch an, sich über die Szenerie hinaus mit den verschiedenen Figuren auseinanderzusetzen. Somit entschlüsselt sich erst aus dem Verhältnis des Bildpersonals untereinander die weiterreichende Mitteilung des Bildes. Es ist der Sinn auch des *Blindekuhspiels*, daß sich zunächst einmal alle Spielenden über die Regularien einigen müssen, um sich im folgenden gewissermaßen über die Gebote hinweg frei und selbständig bewegen zu können. Ohne diese Möglichkeiten der individuellen Gestaltung verlöre jedes Spiel an Reiz. Aus dieser Perspektive betrachtet, die das *Blindekuhspiel* im ironischen Rekurs an Fontanes Auffassung des sozialen Zusammenlebens erinnern läßt, wird offenbar, warum Wilkies Ausstellungsbeitrag für den Dichter überhaupt beschreibbar wird. Wilkie läßt den Betrachter an der Bewegung der gemeinsam Spielenden teilhaben, um ihn auf höherer Ebene mit den Sinngehalten der bewußten 'Täuschung' der kunsttechnischen und lebensfeindlichen Regeln vertraut zu machen. Mit seinem Beitrag schildert der Maler daher nicht bloß ein Spiel, er umschreibt den humorvollen Blick auf das Leben selbst, ohne dafür der Symbole zu bedürfen, die jede Figur nur zum Sinnbild einer weisheitsvollen und sich auf eingefahrene Dogmen berufenden Regelmäßigkeit herabwürdigend würde:

Das Höchste, was die Kunst nach dieser Seite hin zu leisten pflegt, ist, daß sie den Moment festhält und wohl ein bestimmtes Stadium innerhalb der Bewegung, aber nicht die Bewegung selber wiedergibt. Diesem äußersten Maß der Täuschung indes ist die Wilkiesche Kunst gewachsen gewesen.⁶³

Fontanes Beschäftigung mit Wilkie thematisiert zugleich auch die komplexe Sinnstruktur, die zwischen dem Sehen und dem Beschreiben eines Bildes existiert. Insofern strebt Fontane auch keine Interpretation des Bildes an, vielmehr sucht er nach der von Wilkie intendierten, letztlich aber niemals völlig zu erschöpfenden Spannung zwischen Betrachter und Künstler. Die Auslegung eines solchermaßen deutungsoffenen Bildes kann aus seiner Sicht nicht über ihren Gegenstand hinausschießen, denn Bilder, die Gedanken aufweisen,

erklären sich selbst und verlangen auch nicht nach einer umständlichen sprachlichen Wiedergabe des Gesehenen: „Eine Erklärung im Katalog, wenn sie strikte erforderlich ist, ist nichts besseres als der Zettel, der früher aus dem Munde der Heiligen hing.“⁶⁴ Ein Bild, das mit Hilfe seiner gefächerten Erfahrungsangebote auf einen Gedanken anspielt, hinterläßt beim ersten Ansehen Fragen. Solche Fragen 'rahmen' daher auch nahezu alle Bildbeschreibungen Fontanes, denen sich entnehmen läßt, daß er sich als Betrachter frap্পiert und angesprochen fühlt. Zwischen diese Fragen schiebt sich die schon angedeutete Bilderzählung, so daß eine bewußt zurückhaltende Beschreibung entsteht, die das Bild nicht zu ersetzen oder zu beleben versucht.

Mit seiner Kritik an einer textorientierten Form der Bildbetrachtung leitet Fontane zur eigentlichen Auseinandersetzung mit den Präraffaeliten über, an deren scheinbar bewegungslosen Bildern er seine keineswegs starre Vorstellung des 'Poetischen' diskutiert. Auch die Präraffaeliten geben ihren Werken den Anstrich „jener Unbestimmtheit, die immer da waltet, wo ein reiches inneres Leben sich in seiner Ganzheit vor uns erschließt und, statt einseitiger Befriedigung, eine vielfache und fruchtbare Anregung gibt.“⁶⁵ Nun malen die englischen Präraffaeliten nicht mehr verschwommen wie Reynolds in seinen Landschaften, auch steigern sie die Ausdrucksmöglichkeiten einer einzigen Farbe nicht wie Gainsborough in seinem *Blue Boy*. Ihre Manier kämpft, wie Fontane betont, gegen „Unwahrheit und Ungenauigkeit“: „Wir wollen euch zeigen, daß man die Dinge geben kann, wie sie sind, ohne an Wirkung auf das Gemüt hinter euren Idealschöpfungen zurückzubleiben.“ Statt modernstem „Getupfe“, das den Gegenstand gewissermaßen nur 'erahnen' läßt, sieht man beispielsweise „Pilze, an denen man die Lamellen zählen kann“. Es wird angesichts Fontanes Favorisierung des freien, lebensvollen Farbauftrags nicht verwundern, daß er in der ersten Begegnung mit „Schrecken“ auf die strenge Linienführung oder das übergenaue Wiedergeben von Stimmungshaftem reagiert. Nachdem er sich aber vertraut gemacht hat, bietet er für den Leser die Schlußfolgerung an, die Darstellung der Natur verlange keine Beschönigung, denn das Schöne liege hinter dem bloß Sichtbaren und nicht im idealisierten Konstrukt:

Man hat sie durch Vergleiche zu charakterisieren gesucht und an den Kampf erinnert, den die Romantische Schule gegen die Klassiker aufnahm. Bis zu einem gewissen Grade ist diese Parallele gerechtfertigt. Die Präraffaeliten haben den Haß gegen das konventionell Philiströse und das Streben nach Gefühlsvertiefung mit allen, den Realismus aber mit den späteren Romantikern (...) gemein. (...) Die Abneigung gegen die glatte, konventionelle Schönheit führte sie zum Victor Hugoschen 'Le laid c'est le beau' (...).⁶⁶

Im Zehnten Brief aus Manchester, der ganz der präraffaelitischen Schule gewidmet ist, konzentriert sich Fontane neben informativen Aussagen über die Entwicklung und das Programm der neuen Kunstrichtung ausschließlich auf die Besprechung der *Herbstblätter* von John E. Millais, einem Altersgenossen des Dichters. Darüberhinaus setzt sich Fontane auf diesen wenigen Seiten am nachdrücklichsten mit Ruskins Lehre des 'unschuldigen Blicks' in die Natur und auf die Kunst auseinander. Die Frage, was insbesondere den „Vater der ganzen Bewegung“⁶⁷ auszeichne, beantwortet Fontane zunächst im Rekurs auf seine

eigene Definition des Realismus, jene bereits angesprochene Sonntagsstimmung in der Kunst, die die Wahrheit mit einer Portion 'Idealität' versehe. „Glaube, Liebe, Hoffnung“ sind damit aber entschieden nicht angesprochen, wie der Leser dem voraufgehenden Bericht über die *Wellington-Monumente* entnehmen konnte: „Ich liebe diese billige Symbolik nicht sehr“.⁶⁸ Eine solch strikte Ablehnung der Personifikation 'ewiger Wert' und Glaubenssätze durch Roman- oder Bildfiguren schließt aufseiten Fontanes jedoch nicht aus, daß der Maler oder Autor seinem Werk eine Grundstimmung unterlegt, die noch die krudeste Realität mit distanzschaffenden Mitteln aufhellt. - Auf diese Verklärung einer an sich unverstellten Naturstimmung in Bildern der Präraffaeliten hatte zuerst John Ruskin hingewiesen und darauf aufmerksam gemacht, diese Künstlergruppe dringe vorbildlich über die den Wissenschaften zugänglichen Gesetzmäßigkeiten hinaus: „Naturgesetze versteht“ der Künstler, „sie sind ihm keine Schranken. Sie sind seine eigene Natur.“⁶⁹ Solche Gesetze sind also nur die Basis des Kunstschaffens und nicht, wie Ruskin hinzufügt, das Ziel der Malerei. Ein Ideal entsteht nach Ruskin nicht durch Abstraktion, wie Goethe es gefordert hatte, sondern aus der Darstellung eines Objekts in seiner naturgemäßen Erscheinung. So ist es die „geistige Idee“⁷⁰ eines bestimmten Alpenkrauts, noch in den ärgsten Unbilden seinem biologischen 'Auftrag' nachzukommen; infolgedessen wäre es völlig verfehlt, rückte der Maler auf seinem Bild die von Wind und Eis zerzausten Blüten und Blätter in eine widernatürliche Ordnung. Die Kunst stilisiert eben keine schönen Dinge, sie widmet sich der Schönheit des Lebens schlechthin.

Dieser grundromantische Tenor prägt auch nach Fontane das Werk der Präraffaeliten: „Ihr Gebiet ist das Genre. (...) Sie malen Romanzen, stimmungsreiche Darstellungen eines Hergangs, Episches mit stark lyrischer Färbung.“⁷¹ Im Unterschied zu David Wilkie erfassen diese Künstler keinen bestimmten Augenblick, sie erfahren ihn und verleihen diesem Gefühl einen sichtbaren Ausdruck. Das Verfahren, dessen sie sich bedienen, gleicht im Wortsinn einer Aufzeichnung, die dem ruhigen Einklang von Natur und künstlerischer Gefühlswelt zu entsprechen versucht. Dennoch spricht für Fontane aus dieser Ruhe noch der Hinweis auf etwas Allgemeingültiges, das die Gefühlswelt des Malers bei näherer Betrachtung des Bildes wieder vergessen läßt. Hinter der eigentlichen Darstellung nimmt Fontane eine Gedankenvielfalt wahr, die für ihn diese Bilder überhaupt erst beschreibbar werden läßt. Und so kündigt auch die ruhige Szene, die Millais für seine *Herbstblätter* wählt, für Fontane vom immergegenwärtigen Wechsel aller Stimmungen und Begebenheiten:

Hier handelt es sich nicht mehr um ein mußevolles Kopieren der Natur, sondern um das Festhalten im Geist eines ganz bestimmten Moments. (...) So gewiß sich Zorn, Zuneigung, Angst, Verlegenheit malen lassen, ebensogut auch die Wehmut, jener fromme Schauer, der uns ergreift, wenn das Herbstlaub still und tot von den Bäumen fällt.⁷²

Es gehört zur Erkenntnisleistung dieses angehaltenen Augenblicks, über den Wechsel der Zeiten hinaus auch die Wehmut als eine Stimmung darzustellen, die nicht dauerhaft sein kann. Schließlich unterliegt auch sie dem ewigen

Gesetz des Lebens, das jedes Gefühl im Gang der Zeiten verändert. Mit dem Fallen der *Herbstblätter* verbindet Fontane eine lyrische Stimmung, aus der sich die Erzählweisen vom ewigen Werden und Vergehen schöpfen. Millais gleicht daher einem „Poeten“, eben weil er ohne jede Sentimentalität den Grundton aller Trauer auf einen weiterführenden Begriff bringt und sie der Hoffnung auf die Zeit unterstellt. Diese Bedeutung entnimmt Fontane jedenfalls dem Bild und stellt sie in den Mittelpunkt seiner Bildbeschreibung. An sich, so fährt Fontane fort, sei das Bild auf den ersten Blick „einfach genug“: Drei Mädchen sind zu sehen, die gemeinsam Herbstlaub zusammenharken. „Aber der Maler hat es verstanden, durch den Ton, die Stimmung, die er dem Ganzen lieh, diesem einfachen Vorgang einen unendlichen Reiz zu geben.“ Ähnlich dem Maler, deutet Fontane durch die Gegenüberstellung verschiedener Bildmotive an, daß das Gefühl der Wehmut angesichts des Sommerendes aufgehoben wird. Die „tiefvioletten Streifen“ am Himmel - 'hintergründig' aufgemalt - betonen nicht nur den „Sonnenuntergang“, der auch in der Literatur stets auf etwas Endliches anspielt, sie erlauben Fontane den Schluß, ein „kühler, frischer Tag“ gehe vorüber, der bereits die nächste Jahreszeit, den Winter ankündige. In dieser spätherbstlichen Szenerie, die den fließenden Übergang alles Zeitlichen 'symbolisiert', läßt sich für Fontane das Verhältnis der Schwestern untereinander auch nicht mehr eindeutig bestimmen. In sechs Fragen, ebenfalls mit lyrischem Ton vorgetragen, erkundet er abschließend das Gestern und Heute der Mädchen und widmet sich dem Grund ihrer Trauer. Eine eindeutige Antwort versagen sich Maler und Interpret, doch dieses Schweigen steigert für Fontane die Aussagekraft des Sujets: „In jener reizvollen Vieldeutigkeit, die man an schönen Liedern mit Recht zu preisen und zu bewundern pfllegt, liegt auch der Zauber dieses Bildes.“⁷³

Fontanes kunstvoll aufgebautem Text belegt exemplarisch die nicht zuletzt auch von Goethe vertretene These, daß „Natur“ und „höhere Sinnesart“⁷⁴ sich nicht grundsätzlich auf einfachem Weg entschlüsseln lassen müssen. Neben der Beschreibung wendet sich Fontane erstmals gegen das strenge Reglement der Klassik und läßt mit den Präraffaeliten die Abkehr der Kunst von den griechischen oder christlichen Idealen des frühen 19. Jahrhunderts beginnen. Mit Nachdruck plädiert er dafür, daß sich die zeitgenössische Malerei um die „Klarheit der Ansicht“ und „Heiterkeit der Aufnahme“ durch den Betrachter nicht bemühen muß.⁷⁵ Während Goethe noch die „Leichtigkeit der Mitteilung“⁷⁶ vom Künstler verlangt, begrüßt Fontane den „kühnen Griff ins wirkliche Leben“ und den endgültigen Verzicht auf „klassischen Faltenwurf“ und „französische Perücke.“⁷⁷ Mit Goethe, dies sieht Fontane sehr genau, setzt die Liberalisierung des Kunstbetriebs ein: „Der Parnaß ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt.“⁷⁸ Weiterentwickelt haben diese Freiheit, die einmal mehr auch ins Politische zielt, die Präraffaeliten: „An die Stelle des Besonderen und Nationalen tritt mehr und mehr ein gewisser Kosmopolitismus in der Kunst. (...) ein Gesetz der Schönheit, aber in ihm die Mannigfaltigkeit.“⁷⁹ Daß das „Neue“ eo ipso nicht „gut“ sei, „muß“ Fontane „bestreiten“, denn auch das Malen in 'Rätseln' und Stimmungen fordert den Betrachter zum Mitvollzug auf.⁸⁰

Einem bekannten Sprichwort zufolge steht das Gold für das Schweigen, auf diese Volksweisheit scheint sich Fontane zu stützen, charakterisiert er die

Malerei Millais als eine Kunst, deren Poesie des Denkens das Reden lehrt: „Hier haben wir Keime für die Zukunft und (...) vielleicht einen neuen Silberblick der Kunst.“⁸¹

Anmerkungen

- * Fontane zitiert im *Stechlin* diesen Satz des römischen Rhetoriklehrers Quintilian, daß nur das Herz den Redner ausmache - der nach antiker Lehre auch die Aufgabe übernehmen kann, Bilder zu beschreiben. *Der Stechlin*. In: Th. F.: *Romane und Erzählungen* in 8 Bdn. Hrsg. v. P. Goldammer u. a. Berlin, Weimar 1984, Bd. 8, S. 298.
- 1 Vgl. ebd., S. 251 - 256.
 - 2 Vgl. *Goethe, Johann Wolfgang: Schriften zur bildenden Kunst*, Berliner Ausgabe Bd. 20, S. 347f.
 - 3 Ebd., S. 348.
 - 4 Vgl. dazu umfassend die jüngst erschienene Arbeit *Ernst Osterkamps: Im Bildpunkt. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991.
 - 5 Goethe, S. 347.
 - 6 Vgl. *Baumgart, Fritz: Vom Klassizismus zur Romantik. 1750 - 1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung. Revolution und Restauration*. Köln 1974, S. 40.
 - 7 Goethe, BA 20, S. 349.
 - 8 *Schlegel, Friedrich: Gemälde alter Meister*. Mit Kommentar u. Nachw. v. H. Eichner u. N. Lelles. Darmstadt 1984, S. 7.
 - 9 Vgl. Goethe, BA 20, S. 348 u. F. Schlegel, S. 7.
 - 10 Vgl. *Stechlin*, S. 253.
 - 11 *Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 17. Auflg. Basel, Stuttgart 1984, S. 33f.
 - 12 *Fontane, Theodor: Aufsätze zur bildenden Kunst*. Erster und Zweiter Teil. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. E. Groß u.a. (Nymphenburger Verlagshandlung) München 1970, Bd. 23/1 u. 23/2. (im folgenden NFA); hier Bd. 23/2, S. 495f.
 - 13 Vgl. NFA 23/1, S. 25 - 27.
 - 14 Vgl. ebd., S. 138.
 - 15 Ebd., S. 27.
 - 16 Ebd., S. 138.
 - 17 Fontanes Beschäftigung mit Blechen und Menzel wird in der Fortsetzung vorliegender Arbeit genauer untersucht werden.
 - 18 Vgl. NFA 23/1, S. 28.
 - 19 Ebd., S. 138.
 - 20 Vgl. ebd., S. 312.
 - 21 Ebd.

- 22 Goethe, BA 20, S. 31.
- 23 Vgl. ebd., S. 33.
- 24 Ebd., S. 219f.
- 25 NFA 23/1, S. 125. Sonja Wüsten hat darauf hingewiesen, daß die bislang in der Fontane-Forschung übliche Kritik an Fontanes Bildsinn zu unrecht bestehe (vgl. *Wüsten, Sonja: Zu kunstkritischen Schriften Fontanes*. In: *Fontane-Blätter* 1978, Bd. 4, H. 3, S. 174 - 200; insbes. S. 175) und ferner dargelegt, daß zwischen der „Bewertung zeitgenössischer Werke der bildenden Kunst durch die Fachleute und Fontanes Kunstkritiken“ ein nicht so „gravierender“ Unterschied existiere. (ebd.) Wüsten arbeitet in ihren Aufsätzen Fontanes „romantisches“ Kunstverständnis heraus und hält fest, daß neben den „Unsicherheiten in Bewertung und Interpretation von Bildkunstwerken“ ein „feines Qualitätsempfinden“ einher laufe. (ebd.)
- 26 Fontane, Briefe. In: *Werke, Schriften, Briefe*. Hrsg. v. W. Keitel u.a. (Hanser Verlag) München 1962ff., IV. Abt. Bd. 2, S. 477. (im folgenden HA)
- 27 Kugler, Franz: *Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königlichen Museums zu Berlin*. Berlin 1838, S. 39.
- 28 Ebd., S. 42.
- 29 Ebd., S. 38.
- 30 Ebd., S. 28.
- 31 Ebd., S. IX -X.
- 32 HA 2, S. 486.
- 33 Vgl. NFA 23/2, S. 172f. Der Titel der Schrift wurde hier in ein Zitat umgewandelt.
- 34 Vgl. Goethe, a.a.O., S. 25.
- 35 Fontane, NFA 23/1, S. 137.
- 36 Vgl. *Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration. 1785 -1855*. Köln 1988, S. 204.
- 37 *Ruskin, John: Moderne Maler*. Im Auszug übers. v. Ch. Broicher. In: ders.: *Ausgewählte Werke*. Bd 1/2. Leipzig 1902, S. 50.
- 38 Ruskin, S. 19.
- 39 Ebd., 84.
- 40 Ebd., S. 87.
- 41 Vgl. Goethe, BA 20, 325.
- 42 Vgl. NFA 23/2, S. 27.
- 43 NFA 23/1, S. 28.
- 44 Ebd., S. 282.
- 45 Vgl. S. 26.
- 46 Ebd., S. 28.
- 47 Ebd., S. 136.
- 48 Ebd., S. 138.

- 49 Ebd., S. 139.
- 50 Stechlin, S. 286.
- 51 NFA 23/1, S. 28f.
- 52 Ebd., S. 87.
- 53 Ebd., S. 139f.
- 54 Ebd., S. 80.
- 55 Ebd., S. 90 - 93.
- 56 Vgl. ebd. S. 117.
- 57 Goethe, BA 19, S. 134.
- 58 Ebd., S. 134f.
- 59 Zola, *Emile: Eine neue Malweise*: Edouard Manet. In: ders: *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866 - 1896*. Frankfurt/M. 1988, S. 47 - 75; hier S. 66.
- 60 Ruskin, S. 255.
- 61 Ebd., S. 189 - 191.
- 62 NFA., S. 116.
- 63 Ebd., S. 117.
- 64 Ebd., S. 21.
- 65 Ebd., S. 145.
- 66 Ebd., S. 140f.
- 67 Ebd., S. 143.
- 68 Ebd., S. 38.
- 69 Ruskin, S. 252f.
- 70 Ebd., S. 209.
- 71 Fontane, NFA 23/1, S. 142.
- 72 Ebd., S. 146.
- 73 Ebd., S. 144 - 146.
- 74 Vgl. BA, 20, S. 220.
- 75 Vgl. Goethe, BA 20, S. 222.
- 76 Ebd.
- 77 Vgl. Fontane, NFA 23/1, S. 105.
- 78 Goethe, BA 20, S. 225f.
- 79 Fontane, *Ein Sommer in England*, NFA 17, S. 70.
- 80 NFA 23/1, S. 145.
- 81 Ebd., S. 142.

Karl S. Guthke, Cambridge/Mass.

„Jott, Frau Rätin, Palme paßt immer.“

Aspekte des Exotischen in Fontanes Erzählwerk

1.

Nur aus landeskundlichen Gründen könnten Fontanes Romane von Interesse bleiben¹ - Gottfried Benns Formulierung einer damals, 1944, verbreiteten Auffassung wirkt heute ebenso überholt wie die Unterstellung, man lese Benns Gedichte nur aus medizinhistorischen Gründen. Und doch ist leicht zu verstehen, wie es zu einer solchen Ansicht kommt, übrigens noch heute, wenn auch vor allem in der außer-deutschsprachigen Welt: die Wirklichkeit der Fontaneschen Romane ist fast durchweg so ausgeprägt preußisch-brandenburgisch bis ins Detail, daß sie nicht zu entziffern ist ohne historisch-geographischen Sach- und Wortkommentar. Fontane selbst jedoch, der seinen Romanen, nicht nur als Fingerübungen, bändeweise Reisefeuilletons über die Mark Brandenburg vor-ausschickte und die Romane dann noch mit solchen landeskundlichen journalistischen Arbeiten begleitete und insofern nicht ohne Grund zeitlebens und dann mit Nachdruck wieder in der ersten Zeit nach dem „Erbeverlust“ von 1945 als „Verfasser der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*“ bekannt war, Fontane selbst pflegte in den Jahren der Romanproduktion kaum einem Gesprächs- oder Briefpartner die Erinnerung zu ersparen, daß er seinerseits einmal „draußen“ gewesen sei, nämlich „drüben“ in England (und Schottland, nicht zu vergessen), wo er in den fünfziger Jahren als Journalist tätig gewesen war. Auch in den Romanen, in ihrer so durch und durch preußischen, brandenburgischen, berlinischen und allenfalls noch (wie ihr Autor gesagt haben könnte) sommerfrischlichen Welt, macht sich auf den zweiten Blick das Draußen immer wieder geltend, insistent geradezu und signaturbildend und zum Überlegen herausfordernd.

Zunächst gehört es zur elementaren, ja klassifizierenden Charakteristik der Romangestalten, ob sie „draußen“ oder „drüben“ oder gar drüben von drüben, in Amerika, gewesen sind oder nicht; und erstaunlich viele, selbst so märkische Figuren wie Tante Adelheids Rentmeister Fix im *Stechlin* und Bülow in *Schach von Wuthenow*, hat ihr Autor mit dem Ritterschlag der Auslandserfahrung in die Romanwelt geschickt, während andere, eher würdigere Anwärter wie allen voran der alte Stechlin ihn - warum? - nicht mitbekommen haben. „Waren sie drüben?“² oder ähnlich zu fragen ist in ihrem Lebenskreis alles andere als ein Verstoß gegen den guten Ton, vielmehr eine verlässliche Erkundung des Gegenübers. „Der eine Onkel war vielleicht dreißig Jahre lang in London oder Paris, der andre dreißig Jahre lang in Schrimm. Und das macht denn doch einen Unterschied“, erfährt man in den *Poggenpuhls* (VII,384).

Wichtiger, doch auch zusammenhängend mit dieser Präsenz von ex-zentrischen Gestalten in einem Panorama, in dem die Mittelmark eben „nicht [...] bloß äußerlich in der Mitte lieg[t]“ (VIII,171), ist dies: daß „das Fremde“ (das der erz-

provinzielle Superintendent Koseleger aus Quaden-Hennersdorf im *Stechlin* so liebt [VIII, 274], in der eminent preußischen Romanwelt Fontanes auf Schritt und Tritt gegenwärtig ist, ja zunehmend bemerkbarer wird in dem Maße, in dem ihr Autor aufsteigt zum Romancier Preußens par excellence, bis es im letzten Roman dann sogar expressis verbis zentral thematisiert wird. Nicht eine Welt stellen die preußischen Romane dar, obwohl dies natürlich in einem vordergründigen Sinn unbezweifelbar bleibt, sondern zwei - so wie die eben zitierte *Poggenpuhls*-Stelle über die Zusammensetzung der Sonntagsgesellschaften bei Bartensteins denn auch von „zwei Welten“ spricht. Ja, das „Exotische“, wie es in *Effi Briest* genannt wird (z.B. VII,47), gehört geradezu definitiv zu Fontanes preußischer Gesellschaft hinzu wie das Wasser zum Hafen, der Chinese zu Kessin, der Krakatau zum *Stechlin*. Ohne Draußen kein Drinnen, ohne Drüben kein Hier.

Und dies nicht allein, weil Fontane gerade in den Jahrzehnten schreibt, als die deutsche Zukunft auf dem Wasser liegt: als das Kaiserreich mit der Energie des Zuspätgekommenen und dem Eifer des Provinzlers sich zur weltweiten Kolonialmacht mausert. Für diese bedenkliche Entwicklung hat Fontane allerdings offene Augen. (Ganz speziell hat man ja die Funktion des Chinesen in *Effi Briest* mit dieser imperialistischen Sternstunde Preußens in Verbindung gebracht.³) Noch im letzten Lebensjahr, als die Gegenüberstellung von Nah und Fern, Mark Brandenburg und Java den Romancier auf das intensivste beschäftigt, bringt der Zeitungsleser (als der Fontane bekanntlich starb) die Sprache immer wieder auf die weltpolitische Kolonialsituation, etwa am 13. Mai 1898 an James Morris: „Die relative Wertlosigkeit unserer Kolonien sichert uns vor Gefahren und kann höchstens zu einer lärmenden Kanonade von Leitartikeln führen. Es wäre schade, wenn um einer menschenfresserischen Insel im Pacific willen auch nur fünf Füsiliere totgeschossen werden sollten.“⁴ Oder grundsätzlicher an Morris am 6. Januar 1898, wo sich zugleich eine typische Wertung geltend macht:

Die Kanonen und die Gewehre werden immer besser und scheinen die Fortdauer europäischer „Zivilisation im Pizarrostil“ vorläufig noch verbürgen zu wollen; aber es geht auch damit auf die Neige, die nichtzivilisierte Welt wird sich ihrer Kraft bewußt werden, und der große Menschheitsauffrischungsprozeß wird seinen Anfang nehmen. Eigentlich sind wir schon in der Sache drin. Am bedrohtesten ist England, weil es seine Flügel über die Erde hin am weitesten ausgebreitet hat. Überall schwere Gefahr. Aber wie immer, wenn die Gefahren sich mehren, ja, wenn „decay and fall“ als Möglichkeiten am Horizonte sichtbar werden, rafften sich die Völker noch mal zu größten Leistungen auf, und so finde ich denn auch die Haltung Englands im gegenwärtigen Augenblicke geradezu bewundernswert. (IV,687).

Das klingt spürbar an eine *Stechlin*-Stelle an, die kaum aus dem Blauen heraus in den Roman geriet: das Exzentrische wird Zentrum:

Die letzten Entscheidungen, von denen Sie sprechen, liegen heutzutage ganz woanders, und es sind bloß ein paar Ihrer Zeitungen, die nicht müde werden, der Welt das Gegenteil zu versichern. Alles bloße Nachklänge. Das moderne Leben räumt erbarmungslos mit all dem Überkommenen auf. Ob es glückt, ein Nilreich aufzurichten, ob Japan ein England im Stillen Ozean wird, ob China

mit seinen vierhundert Millionen aus dem Schlaf erwacht und, seine Hand erhebend, uns und der Welt zuruft: „Hier bin ich“, allem voraus aber, ob sich der vierte Stand etabliert und stabilisiert (denn darauf läuft doch in ihrem vernünftigen Kern die ganze Sache hinaus) - das alles fällt ganz anders ins Gewicht als die Frage „Quirinal oder Vatikan“. Es hat sich überlebt. Und anstaunenswert ist nur das eine, daß es überhaupt noch so weitergeht. Das ist der Wunder größtes. (VIII,150-151)

Hinzu käme als verständnisfördernder Hintergrund von Fontanes Einführung des Exotischen in den preußischen Roman die gleichzeitige gesamteuropäische Faszination von Orient, Japan, China, Ägypten usw., die im Gefolge der Weltausstellungen, 1851 in London, seit 1854 mehrfach in Paris, auftritt und in Literatur, bildender Kunst und Architektur nicht nur ihre Spuren hinterlassen, sondern epochemachend gewirkt hat.⁵

Doch das Drinnen, das sich durch solches Draußen definiert, ist nicht nur, wie es nach dem Gesagten scheinen mag, die preußische Welt im historisch-geographischen Sinne; es ist zugleich auch die preußische Welt als gesellschaftliche Wirklichkeit, ja: als Dasein in der (je geschichtlich gewordenen und lokal geprägten) Gesellschaft überhaupt - ein vulgär-rousseauistischer Gegensatz von Draußen und Drinnen geradezu. Mit andern Worten: Die Exotik, die in Fontanes Romanen dem ersten Anschein zum Trotz eine große (noch zu beschreibende) Rolle spielt, ist visiert als die Alternative zur Existenz des Menschen als Mitglied, ob freiwillig oder nicht, seiner oder gar der Gesellschaft als System konventioneller Bindungen und Zwänge. Auch in diesem Koordinatenschema ist der Chinese in *Effi Briest* gesehen worden: als Chiffre dessen, was außerhalb des konventionell gesellschaftlichen, vergesellschafteten Daseinsmodus als möglich oder wünschbar gedacht wird.⁶ Dieser Hinweis nur als Stichwort für das, was sich als Fontanes Verfahren herausstellen wird: die Exotik wird motivisch so eingesetzt und in ihrem Aussagegehalt so artikuliert, daß sie die Gesellschaftsexistenz als weniger selbstverständlich erscheinen läßt, sie in Frage, zur Rede stellt und damit dem so Fragenden - und wer wäre das nicht in Fontanes Romanwerk? - die Chance einer Selbstdefinition gibt, sei sie bestätigend oder neu dimensioniert infolge des Encounters mit dem Fremden. Das Exotische von „draußen“ oder „drüben“ wird so Chiffre des anderen, an dem man sich mißt - und das man am eigenen Standard mißt, ohne so oder so unbedingt derselbe zu bleiben. Damit ist schon angedeutet: einen absoluten Maßstab gibt es nicht in Fontanes Romanen. Weder das Fremde noch das Vertraute ist letztlich unrelativierbar, im Gegenteil: daß sie relativierbar sind, mit beunruhigenden oder doch herausfordernden Konsequenzen, darauf läuft schließlich die Thematisierung des Exotischen als Gegenbild im *Stechlin* hinaus. Und in anderen Romanen ist diese Weisheit köstlich ironisiert, etwa in *Quitt*, wo Lehner, dem als einem der ganz wenigen die Auswanderung in die exotische Ferne tatsächlich gelingt, im Innern Amerikas nicht etwa Indianer antrifft, sondern Deutsche, die deutscher als deutsch sind, geographisch deplazierte Lokalpatrioten reinsten Wassers und reinsten Dialekts. Oder man erinnere sich an das Gespräch Leos und der alten Köchin in den *Poggenpuhls*; es geht um Leos Zukunftsaussichten:

„Wenn es aber nichts wird, na, dann, Friederike, dann müssen die Schwarzen ran, das heißt die richtigen Schwarzen, die wirklichen, dann muß ich nach Afrika.“

„Gott, Leochen! Davon hab ich ja gerade dieser Tage gelesen. Du meine Güte, die machen ja alles tot und schneiden uns armen Christenmenschen die Hälse ab.“

„Das tun sie hier auch; überall dasselbe.“

„Und soviel wilde Tiere, Schlangen und Krokodile, daß man bei all der Hitze nich mal baden kann.“

„Ja, das ist richtig. Aber dafür hat man auch alles frei, und wenn man einen Elefanten schießt, da hat man gleich Elfenbein, soviel man will, und kann sich ein Billard machen lassen. Und glaube mir, so was Freies, das hat schließlich auch sein Gutes. Hast du mal von Schuldhaft gehört? Natürlich hast du. Nu sieh, so was wie Schuldhaft gibt es da gar nicht, weil es keine Schulden und keine Wechsel gibt und keine Zinsen und keinen Wucher, und wenn ich in Bukoba bin - das ist so'n Ort zweiter Klasse, also so wie Potsdam - (VII,341)

Doch ist gleich, um einen Einwand vorwegzunehmen, zu erinnern: die Exotik als das Außerhalb der Gesellschaft und des Vertrauten hat zwei verschiedene Ausprägungen bei Fontane (und es sei erlaubt, die gleiche Vokabel, „exotisch“, für beide zu verwenden, ohne in Verdacht zu geraten, Tante Adelheids Perspektive zu verabsolutieren). Exotisch, fremd, draußen vom Blickpunkt Berlin oder Hohen-Cremmen ist einerseits das (sagen wir, im Anschluß an ein Stichwort Koselegers [VIII,347] Äquatorialafrikanische: das Urtümlich-Primitive, „Wilde“, Vor- und Außergesellschaftliche, die rousseauistische Anfangsutopie „Adam und Eva“ (wie es in *Stine* ausgedrückt wird, wo Rousseaus Name auch tatsächlich in diesem Zusammenhang fällt [V,239-240] oder europäisiert: das Robinson-Idyll des Weißen mit Palmwedel und Llama am Südseestrand wie in einer Vorfassung des 27. Kapitels von *Effi Briest*.⁷ Exotisch, fremd, draußen vom kaiserlichen Preußen aus ist aber andererseits auch die der „Natur“ entgegengesetzte Urbanität, das Übergesellschaftliche, nämlich die Höchstzivilisation und Höchstgesittung, von der im *Stechlin* die Rede ist als dem Segen Englands: nicht vor der Gesellschaft, sondern hinaus über die Gesellschaft, wo eine neue, höhere Freiheit des Selbst erreicht ist, in der man über alles Gesellschaftliche als Zwang und beschränkende Lebensbedingung souverän hinaus gekommen ist (VIII,271-274). Diese konventionelle, bindende, einengende „Sitte“ als unwegdenkbare Lebensnorm der Fontaneschen Welt ist es, die Rubehn in *L'Adultera* „draußen“ „halb vergessen“ hat, und zwar, wie es hier ausdrücklich heißt, in Paris und London und New York, wo er sich jahrelang aufgehalten hat, bevor er nach Berlin zurückkehrt (III,123), nicht etwa, was vielleicht eher denkbar wäre, in Äquatorialafrika - der anderen Seite des Exotischen. Und doch geschieht das Exotisch-Unkonventionelle, dessen der zurückgekehrte Rubehn sich schuldig macht, nämlich die Verführung der verheirateten Melanie, nicht in der Ambiance des Fremden als höchstzivilisierter Mondänität, sondern unter Palmen, die das geläufige Symbol jener anderen Seite des Exotischen sind - ein unmißverständlicher Hinweis, daß die beiden Seiten des Exotischen letztlich doch eben die beiden Seiten desselben sind. So wachsen

auch, kennzeichnend für die Identität der beiden Seiten des Exotischen, Palmen im Gewächshaus im Garten des Berliner Großbürgertums, in einem „Tropenwald“ unter „mächtigem Glasbau“ (III,189), vielleicht erinnernd an das im Zuge des europäischen Exotismus von Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. erbaute indische Palmenhaus auf der Pfaueninsel.

Aber ob nun Exotik als das „Wilde“ oder als das „Souveräne“ - so oder so ist Freiheit das Stichwort der allem Gesellschaftlich-Konventionellen entgegengesetzten Existenzform, auf die das Exotische chiffrenartig verweist (z.B. VIII,317). Über einen Auswanderer nach dem Wilden Westen schreibt Fontane am 28. Dezember 1888 an einen Unbekannten:

Und siedelt er sich dann in Indian Territory - das ich zufällig fast so gut kenne wie die Mark Brandenburg - an, so kann er auf seiner Einsamkeitsfarm unter Cherokees und Arrapahoes (so ähnlich heißen die dortigen Indianer) ein wundervolles freies Männerleben führen mit und ohne Dünkel, wahrscheinlich ohne, denn er wird sich bis dahin verfliegen haben. Aber dieser Verfliegungsprozeß kann sich nur allmählich und nur „drüben“ vollziehen. Hier ist er auf absehbare Zeit ein verlorener Mann, weil er sich in die prosaische Ordnung der Dinge nicht einrangieren läßt. (III,670)

„Dem Nationalen haftet immer etwas Enges an“ (an Martha Fontane, 9. August 1891, IV,142). „Das menschliche Leben draußen [...] ist freier, natürlicher, unbefangener und deshalb wirkt die nicht-berlinische Welt reizvoller“ (an Georg Friedlaender, 14. Mai 1894, IV,354). Hier und draußen, Zwang und Freiheit, Gesellschaft und außergesellschaftliche Welt - Fontane gelingt es, stets eine doppelte Optik zu praktizieren: als Romancier ist er der Provinzler mit jenen „Weltbeziehungen“, die der Stechlin-See hat, und als Bürger und Zeitungsleser ebenso: zur Sommerfrische in das Nest Waren in Mecklenburg verschlagen, gefällt es ihm, „das 'Warener Tageblatt' zu lesen und die Weltereignisse durch die mecklenburgische Brille zu sehen. Ein großes Interesse nehme ich an den Vorgängen am Nil, wo der Mahdiwirtschaft ein Ende gemacht werden muß. Im allgemeinen bin ich zwar ganz für 'wilde Völkerschaften' und gegen alle sogenannte Kulturbringer. Der Mahdi aber läßt viel zu wünschen übrig und kann ohne Schaden von der Bildfläche verschwinden“ (an James Morris, 27. August 1896, IV,588). Man bemerke übrigens schon hier Fontanes Hang zum Relativieren! Vielleicht ist ihm auch durch den Kopf gegangen, was er am 14. Mai 1894 an Friedlaender über die berlinische und die nicht-berlinische Welt „draußen“ schrieb, gleich im Anschluß an die bereits herangezogene Stelle: „Die Menschen draußen sind nicht klüger, nicht besser, auch wohl nicht einmal begabter und talentvoller, sie sind bloß menschlicher und weil sie menschlicher sind, wirkt alles besser, ist auch besser. Das lyrische Gedicht eines Menschen, der menschlich empfindet, wird immer besser sein als das eines 'Gebildeten'. Bildung ist etwas Herrliches: aber was bei uns als Bildung gilt, ist etwas ungemein Niedriges und sogar Dämliches“ (IV,354).

In diesen Worten ist ein Fundamentalthema Fontanes: die Frage nach der Bewahrung des Menschlichen im gesellschaftlichen Daseinsmodus angerührt und zugleich die Bedeutung, die das Exotische für dieses Thema besitzt.⁸ Als Chiffre oder auch „Finesse“⁹ weist das Exotische auf ein nicht offen zutage liegendes Bauprinzip der Romanwelt Fontanes und damit zugleich auf ihre Sinnstruktur.

Um dies in den Griff zu bekommen, ist an Formulierungen zu erinnern, mit denen Walter Müller-Seidel schon vor Jahrzehnten das Spannungsverhältnis von Gesellschaft und Menschlichkeit gekennzeichnet hat.¹⁰ Nicht so sehr handelt es sich in den Romanen um das Konfliktpotential der Standesschranken als vielmehr darum, „daß die Menschen in allen Klassen von der Gesellschaft in bestimmter Weise geprägt werden, gleichwohl [gleichviel?] ob sie sich dessen bewußt sind oder nicht. Das, was sie als Menschen sind, wird überdeckt von dem, was die Gesellschaft aus ihnen macht. Dieser Einfluß hat eine Minderung des Menschen zur Folge, die zur Kritik herausfordert“ (S.178). „Natürlichkeit“, „Menschlichkeit“ suche sich gegenüber Konvention und Gesellschaft zu behaupten - regelmäßig ohne Erfolg. „Einen gleichsam paradiesischen Bereich außerhalb der Gesellschaft“ (S.186) gibt es nicht; „die Gesellschaft ist überall; daher gibt es auch das völlig reine, vom Gesellschaftlichen ungetrübte Glück des Natürlichen nicht. Die Natürlichkeit in ihrer reinsten Ausprägung, unvermischt von [sic] allem Gesellschaftlichen, bleibt ein Traum“ (S.186) - gleichgültig, ob die Realität die der Standesgegensätze wie in *Irrungen, Wirrungen* oder der Konflikte innerhalb einer Klasse sind wie in *Effi Briest*. Die Flucht ins „Paradies“ nach Hankels Ablage kann nur auf kürzeste Zeit gelingen, schon bricht die „Gesellschaft“ in einer bis ans Selbstparodistische überdeutlichen Form in das Idyll ein; Effi Briests Flucht in die Krankheit könnte selbst ein Dr. Rumschüttel keine Dauer verleihen; die Sängerin Trippelli bleibt trotz großfürstlich-russischer Episoden das kleinbürgerliche Fräulein Trippel, die Pastorstochter aus Kessin, ebenso wie Fontane selbst von der „*Brotbaude bei Krummhübel (Riesengebirge)*“ - „*Hier ist es wundervoll, vor allem weil man aus dem Menschenthum fast ganz heraus ist*“¹¹ - und zurück muß nach Berlin in die Potsdamerstraße 134 c, wo allerlei Menschenthum, auch das übelste, die Türglocke zu ziehen pflegt. Ein Heraus aus der Gesellschaft gibt es nicht. Was für Fontane Menschlichkeit ist, hat sich gerade in der Gesellschaft als unumgängliche Daseinsform des homo sapiens zu bewähren, nicht jenseits ihrer im Exotischen - dies übrigens ein richtig verstandener Rousseauismus im Gegensatz zu dem falsch verstandenen Zurück zu Adam und Eva ins Paradies (ohne Schlange offenbar), den Fontane in *Stine* zitativ aufrief. Müller-Seidel:

Fontanes Skepsis bewahrt ihn davor, einer Natürlichkeit außerhalb jeder gesellschaftlichen Ordnung das Wort zu reden, die es nicht gibt. Sie bewahrt ihn vor der Flucht in die sentimentale Idyllik des „einfachen Lebens“. Er behandelt als Erzähler Spannungen und Konflikte der Gesellschaft. Er stellt sie dar - im Grunde als unvermeidbar. Erst auf dem Hintergrund des Unvermeidbaren erhebt sich die Frage nach der Möglichkeit des eigentlich menschlichen, das mit jener Natürlichkeit nicht identisch ist, die es nirgends mehr gibt. Erst von hier aus erscheint das Menschliche in der für Fontane charakteristischen Form. Diese Form heißt Resignation. Die Konflikte werden in ihr nicht gelöst, sie bleiben bestehen. Aber weil sie zuletzt unvermeidbar gedacht werden, beruht das Menschliche dieser Resignation wesentlich darin, sich ins Unvermeidliche zu schicken, wie es Lene Nimptsch tut. [...] Verzicht auf alle utopischen Rezepte [...]. Die Konflikte sind [...] die Voraussetzung für die

eigentümlich humane Gesinnung der Menschen, die sie erfahren. (S.194-198)

2.

Aus solcher Perspektive leuchtet ein: das Exotische - Effi Briest aus Hohen-Cremmen sucht es kennzeichnender Weise auf ihrem Shopping-Trip nach Berlin - verweist auf die utopische Alternative, außerhalb der Gesellschaft zu existieren: es ist „märchenhaft“¹² und doch notwendiger Orientierungspunkt der Selbstdefinition und authentischen Selbstverwirklichung. In solcher Funktion ist das Exotische, wie gesagt, in Fontanes Romanwelt fast ständig präsent - anders als bei Goethe zum Beispiel, den Fontane in *L'Adultera* zum Thema zitieren läßt: „Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen“ (III,190). In Ottilies Tagebuch in den *Wahlverwandtschaften* ist „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen“ Stichwort dafür, daß „die Gesinnungen sich [...] ändern in einem Lande, wo Elefanten und Tiger zu Hause sind“, und zwar sich negativ ändern, zur Minderung und Verformung des klassischen Menschenbildes - woraufhin Goethe denn in den *Wahlverwandtschaften* und sonstwo das Thema Exotismus in diesem Sinne fallen läßt, aus Desinteresse und Aversion zugleich.¹³ Anders Fontane. Er thematisiert, zentral und am Rand, wiederholt das Verhältnis von exotischer oder doch fremder Ferne und vertrauter Nähe oder gar Enge, und er spielt dabei allerlei Variationen durch, die sich aus solcher bewußter Funktionalisierung des Exotischen ermöglichen. Diese Variationen, die ihrerseits, besonders im *Stechlin*, wieder ironisch umspielt werden durch wechselseitige Relativierung, erlauben neue und vielleicht lohnende Einsichten in die inneren Spannungen im Gefüge der Welt, die Fontanes distanzierende (d.h. durch den Seitenblick auf das Exotische distanzierende) Optik zur Anschauung bringt.

Welche Variationen? Die nächstliegende ist: das Draußen als Zielpunkt einer Flucht aus den als Zwang empfundenen gesellschaftlichen Verhältnissen bzw. aus dem gesellschaftlichen Daseinsmodus überhaupt. Es ist eine Flucht, die kaum je gelingt, in jedem Falle aber vor die Frage stellt: wer bin ich, was soll ich tun? Den Flüchtlingen gegenüber stehen die im Konventionellen Ausharrenden, mit einem Auge auf das Draußen fixiert auch sie (selbst im Falle Innstetten) und damit zutiefst zwiespältig statt psycho-soziologisch „zu Hause“. Drittens, als eigene Kategorie, die Rückkehrer von „draußen“; sie hätten das Zeug zu Idealfiguren unter dem Gesichtspunkt unserer Fragestellung: warum aber profilieren sie sich so betont am Rande? Die offenen Fragen führen schließlich in Fontanes letztem Roman zu einer ausdrücklichen Thematisierung der Spannung von Nah und Fern, die dennoch alles in der Schwebe läßt - wo gehöre ich hin, und wer bin ich? Was Fontane im Mai/Juni 1897 in einem Brief an Adolf Hoffmann über den Stechlin-See sagt, gilt auch für die Gestalten, die er um den See herum ansiedelt und an ihn heranführt, ohne Resolution des „Themas“:

Dieser See, klein und unbedeutend, hat die Besonderheit, mit der zweiten Welt draußen in einer halb rätselhaften Verbindung zu stehen und wenn in der Welt draußen „was los ist“, wenn auf Island oder auf Java ein Berg Feuer speit und die Erde bebt, so macht der „Stechlin“, klein und unbedeutend wie er ist, die

große Weltbewegung mit und sprudelt und wirft Strahlen und bildet Trichter. Um dies - so ungefähr fängt der Roman an - und um das Thema dreht sich die ganze Geschichte. (IV,650)

Um dieses Thema dreht sich nicht nur der *Stechlin*, sondern sozusagen alles in Fontanes Roman - oder doch beinah, wie er selbst hinzugefügt hätte.

3.

Amüsan wird der Fluchtinstinkt, der allem Liebäugeln mit dem Exotischen zugrundeliegt, das selbst die bodenständigsten Gestalten Fontanes charakterisiert, in einem Gespräch in *Frau Jenny Treibel* beschrieben. Corinna Schmidt (schon der Name weist auf die Spannung von Fern und Allzunah) erklärt dem nach dem gleichen Prinzip benannten Marcel Wedderkopp, von dem sie nur eine eher bescheidene Partie erwarten kann, warum sie lieber an Leopold Treibels Hand durchs Leben gehen möchte. Dazu gibt sie die allabendliche Unterhaltung mit der Haushälterin wieder:

„Aber, Corinnchen, ich habe ja noch gar nicht mal gefragt, was wir morgen essen wollen...? Die Teltower sind jetzt so schlecht und eigentlich alle schon madig, und ich möchte dir vorschlagen, Wellfleisch und Wruken, das aß Schmolke auch immer so gern' - ja, Marcell, in solchem Augenblicke wird mir immer ganz sonderbar zumut, und Leopold Treibel erscheint mir dann mit einem Mal als der Rettungsanker meines Lebens oder, wenn du willst, wie das aufzusetzende große Marssegel, das bestimmt ist, mich bei gutem Wind an ferne, glückliche Küsten zu führen.“

Marcell fügt schlagfertig hinzu: *„Oder wenn es stürmt, dein Lebensglück zum Scheitern zu bringen“* (VI,320). Damit sind die Koordinaten der (hier natürlich nur metaphorischen) Flucht an „ferne Küsten“ unverrückbar gegeben: Sehnsucht und Enttäuschung. *„Warten wir's ab, Marcell.“* Doch hinterrücks hat der Romancier die Karten längst gemischt: Enttäuschung ist Trumpf, Glück ein exotisches „Märchen“.

Im Hinblick auf reale ferne Küsten läßt Fontane Botho von Rienäcker in *Irrungen, Wirrungen* diese Ausweglosigkeit einer Flucht aus der Gesellschaft formulieren. Sein Kollege Rexin möchte eine unstandesgemäße Liaison sanktionieren, entweder in Preußen oder in Übersee, im Wilden Westen. *„Das eine ist gerade so schlimm wie das andre“*, warnt ihn Botho, der in einer ähnlichen Situation ist. *„Brechen Sie von Grund aus mit Stand und Herkommen und Sitte, so werden Sie, wenn Sie nicht versumpfen, über kurz oder lang sich selbst ein Greuel und eine Last sein, verläuft es aber anders und schließen Sie, wie's die Regel ist, nach Jahr und Tag Ihren Frieden mit Gesellschaft und Familie, dann ist der Jammer da, dann muß gelöst werden, was durch glückliche Stunden und ach, was mehr bedeutet, durch unglückliche, durch Not und Ängste verwebt und verwachsen ist. Und das tut weh“* (V,157-158). Wenn Rexin selbst sein Dilemma in Worte faßt, wird klar, daß die Flucht ins Exotische keine Lösung ist für den preußischen Offizier. Das Exotische als Existenzform bleibt außergesellschaftliche, unrealistische Utopie oder Lederstrumpf-Romantik:

*Ritten wir hier statt an diesem langweiligen Kanal, so langweilig und strippen-
gerade wie die Formen und Formeln unsrer Gesellschaft, ich sage, ritten wir
hier statt an diesem elenden Graben am Sacramento hin und hätten wir statt
der Tegeler Schießstände die Diggings vor uns, so würd ich die Jette freiweg hei-
raten; ich kann ohne sie nicht leben, sie hat es mir angetan, und ihre Natürlich-
keit, Schlichtheit und wirkliche Liebe wiegen mir zehn Komtessen auf. Aber es
geht nicht. Ich kann es meinen Eltern nicht antun und mag auch nicht mit sie-
benundzwanzig aus dem Dienst heraus, um in Texas Cowboy zu werden oder
Kellner auf einem Mississippidampfer. (156-157)*

Bis ins Wörtliche geht das Echo dieser Einsicht in das unausweichliche Scheitern der Flucht zurück ins Cowboy-Paradies in dem zeitlich benachbarten Roman *Stine*, wo das Thema repetiert wird. Der kränkliche junge Graf Haldern, verliebt in die kleinbürgerliche Näherin, ist versucht, Hals über Kopf in eine literarisch vermittelte verlockende Ferne zu fliehen. „Ich habe nur einfach vor“, erklärt er seinem gräflichen Onkel, „mit der Alten Welt Schicht zu machen und drüben ein anderes Leben anzufangen.“ Für den erfahrenen, auf seine Weise Resignation gewöhnten Lebemann gibt es darauf nur eine Antwort:

*Und als Hinterwäldler deine Tage zu beschließen. Umgang mit Chingachgook,
alias le gros serpent, und Vermählung deiner ältesten Tochter Komtesse Haldern
mit irgendeinem Unkas oder einem Großgroßneffen von Lederstrumpf. Was
meinst du dazu? Und wenn nicht Hinterwäldler, so doch Cowboy, und wenn
nicht Cowboy, so vielleicht Kellner auf einem Mississippidampfer. Ich gratulie-
re. Waldemar, ich begreife dich nicht. Ist denn keine Spur von Haldernschem
Blut in dir? Ist es denn so leicht, aus einer Welt bestimmter und berechtigter
Anschauungen zu scheiden und bei Adam und Eva wieder anzufangen? [...]
Aber nicht Amerika. Ja, für die Diggings oder ein Goldgräbercamp ist mir, offen
gestanden, auch Stine zu schade. Beiläufig, was Stine von Amerika braucht, ist
eine Singersche Nähmaschine. (V,238-239,241)*

Und der alte Haldern behält natürlich recht. Der schwächliche Aristokrat wird aus dem Leben gehen: die Kluft zwischen der exotischen Utopie und der konventionsbestimmten Wirklichkeit ist unüberbrückbar. Das Exotische als das ganz andere, Dessous oder Dessus der Gesellschaft, läßt sich auch in der Optik dieses Romans nicht verwirklichen in Preußen. Der ironische Schlußpunkt ist der Hinweis darauf, wie das Fremde allenfalls domestiziert werden kann auf einem märkischen Gut: zum Begräbnis läutet „die Groß-Halderner Glocke, die sie die Türkenglocke nannten, weil sie von Geschützen gegossen war, die Matthias von Haldern aus dem Türkenkriege mit heimgebracht hatte“ (264). Und natürlich läßt Fontane sich die Gelegenheit selbst in diesem tragischen Roman nicht nehmen, das Thema Nähe und Ferne am Rande komisch zu relativieren. Die unverwüstliche Witwe Pittelkow sagt's mit Mutterwitz: „Und nu will er auch noch nach Amerika! Du mein Gott, was will er da? Da müssen sie scharf ran, un bei sieben Stunden in Stichsonne, da fällt er um. Erst heute früh haben sie hier einen vom Bau vorbeigebracht un war noch dazu ein Steinträger mit Schnurrbart und Soldatenmütze, was immer die Stärksten sind“ (249). Dasselbe sagt Stine mit ihrem Ernst und gesundem Menschenverstand: „Du willst nach Amerika, weil es hier nicht geht. Aber

glaube mir, es geht auch drüben nicht" (253): Exotik als Fluchtpunkt des Scheiternden, Symptom des Versagens.

Lieblos formuliert dies Frau St. Arnaud in *Cécile* als Ansicht der Gesellschaft (übrigens historisch nicht ganz falsch, sofern Kolonialdienst sogar in Großbritannien selbst für die höheren Ränge im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht eben gesellschaftlich angesehen war, wie man z.B. der frühen Biographie Leonard Woolfs entnehmen kann): „Warum ging er [Gordon] in die weite Welt? Ein Mann von so guter Erscheinung und Familie“ (IV,366). Ähnliches signalisiert Fontane, wenn er den alten Grafen Petöfy im gleichnamigen Roman, kurz bevor er sich das Leben nimmt, ausscheidet aus der ihm unerträglich gewordenen Gesellschaft, noch sinnieren läßt: „Und will mir auch die Palmen [...] betrachten, die [...] mir dann von hier aus bei den Augustinern ihren letzten Liebesdienst leisten werden“ (IV,193). Ein geradezu überdeutlicher, schon grotesk pointierter Fall hingegen ist Leo in den *Poggenpuhls*. Der Roman stellt ein stationäres Bild der preußischen „Gesellschaft“ des 19. Jahrhunderts oder doch ihrer ausfransenden Ränder dar. Die Familie Poggenpuhl illustriert, wie weit oder vielmehr wie wenig weit es mit einer einmal glanzvollen Aristokratie gekommen ist in Zeiten ihrer allgemeinen Abwirtschaftung, in denen sich ein Toast auf den Kaiser, ähnlich wie auf der Försterparty in *Effi Briest*, nur so ausnehmen kann, wie der alte General Poggenpuhl, der Stolz des Geschlechts, ihn plant: „Und so möcht ich Sie denn fragen, Sie alle, die Sie hier versammelt sind, sind wir Preußen? Ich bin Ihrer Antwort sicher. Und in diesem Sinne fordre ich Sie auf...‘ Und dann das Hoch“ (VII,396). In solcher Welt bewegt sich nichts. Dem jungen Leo von Poggenpuhl, der im Lande selbst keine Chancen sieht, bleibt nur das schreckerfüllte Spiel mit dem Gedanken an Auswanderung nach Afrika; die Stelle wurde schon zitiert. Er weiß, daß das Exotische im Grunde nur Illusion einer Rettung ist, ein Nichts:

Und dabei setzte er den ausgehöhlten Edamer auf seinen linken Zeigefinger und drehte ihn erst langsam und dann immer rascher herum, wie einen kleinen Halbglobus.

„Sieh, das hier oben, das ist Nordhälfte. Und hier unten, wo gar nichts ist, da liegt Afrika.“ (343)

Kein Wunder, daß die Schwestern ihm raten, im Lande zu bleiben und sich redlich zu nähren (367); sie fürchten insgeheim längst, daß sein nächster Brief aus Kamerun oder Namaqualand kommt (394); und er selbst ebenso: „Ach, Manon! ... ‘über Madagaskar fern im Osten seh ich Frühlicht glänzen‘ - ja, dahin muß ich, damit endet’s, damit muß ich enden!“ (388).

Während der Zug ins Schwerenöterhafte hier die Thematik ins Groteske verzerrt, kaum zu ihrem Vorteil, erreicht Fontane in *Schach von Wuthenow* einen hohen Grad künstlerischer Subtilität in der Gestaltung der tragischen Flucht ins Fremde. Wieder ist die utopische Ferne zugleich der Ort des Todes, doch realisiert mit einem Vokabular der Exotik, das weit entfernt ist von den Cowboy- und Mississippi-Dampfer-Klischees, die in *Stine* und *Irrungen, Wirrungen* erhalten mußten. Von vornherein wird der Offizier Schach von Wuthenow in diesem Berliner Gesellschaftsroman mit dem Außer-Gesellschaftlichen assoziiert durch exotische Chiffren: zunächst wenn sein etwas aus dem Rahmen fal-

lender Gesamthabitus scherzhaft mit Normen und Usancen eines sehr fremdländischen Reichs in Verbindung gebracht wird; einer der Offiziere seines Kreises soll das letzte Wort über ihn sprechen, und es lautet so:

„Es ist keine drei Tage“, hob dieser an, „daß ich in der Haude und Spenerschen gelesen, der Kaiser von Brasilien habe den heiligen Antonius zum Obristlieutenant befördert und seinen Kriegsminister angewiesen, besagtem Heiligen die Löhnung bis auf weiteres gutzuschreiben. Welche Gutschreibung mir einen noch größeren Eindruck gemacht hat als die Beförderung. Aber gleichviel. In Tagen derartiger Ernennungen und Beförderungen wird es nicht auffallen, wenn ich die Gefühle dieser Stunde, zugleich aber den von mir geforderten Entschaid und Richterspruch, in die Worte zusammenfasse: Seine Majestät der Rittmeister von Schach, er lebe hoch.“ (III,394)

Die Herren des Klubs stimmen zu, auch die „Opposition“: Schach der Phantast ist von dieser Gesellschaftswelt und nicht von ihr. In die gleiche Richtung wird gedeutet mit dem Herausspielen der Karikatur Schachs, die die Runde macht, als sein Verhältnis zu Mutter und Tochter Carayon Stadtgespräch wird; über die Eselsbrücke des Wortspiels mit dem Namen wird der Preuße hier zum exotischen Potentaten stilisiert, der über aller gesellschaftlichen Ordnung steht:

Unter einem Thronhimmel saß der persische Schach, erkennbar an seiner hohen Lammfellmütze, während an der untersten Thronstufe zwei weibliche Gestalten standen und des Augenblicks harrten, wo der von seiner Höhe her kalt und vornehm Dreinschauende seine Wahl zwischen ihnen getroffen haben würde. Der persische Schach aber war einfach u n s e r Schach, und zwar in allerfrappantester Porträtähnlichkeit, während die beiden ihn fragend anblickenden und um vieles flüchtiger skizzierten Frauenköpfe wenigstens ähnlich genug waren, um Frau von Carayon und Victoire mit aller Leichtigkeit erkennen zu lassen. (461)

Doch die subtilste und die eigentliche Finesse in der thematischen Funktionalisierung des Exotischen gelingt erst gegen Ende der Erzählung. Schach wird Victoire, die Häßliche, die Verführte, die sein Leben zur unerträglichen Farce machen wird, heiraten, aber er wird die Hochzeit nicht überleben. Im Kapitel, das dem Hochzeits-Kapitel vorausgeht, ist von der Hochzeitsreise die Rede. Der Leser mag schon ahnen, daß es nur eine Reise in den Tod sein kann. (Im Hochzeits-Kapitel selbst, dem 19., wird eine Tischrede von der Hochzeitsreise sprechen mit dem „halb ehrbaren, halb scherzhaften Hinweis auf den 'ägyptischen Wundervogel, in dessen verheißungsvolle Nähe man sich begeben wolle“ (500) - ist da nicht der Horus-Falke gemeint, der u.a. auch mit dem Totenreich assoziiert wird?) Über das „n a c h der Hochzeit“ also heißt es im 18. Kapitel:

Unter solchen Ausflüchten entzog er sich jedem Geplauder, das, wie Tante Marguerite sich ausdrückte, „den Ehrentag en vue hatte“, war aber um so plauderhafter, wenn das Gespräch auf die Reisetage n a c h der Hochzeit hinüberlenkte. Denn Venedig, aller halben Widerrede der Frau von Carayon zum Trotz, hatte doch schließlich über Wuthenow gesiegt, und Schach, wenn die Rede darauf kam, hing mit einer ihm sonst völlig fremden Phantastik allen erdenklichen Reiseplänen und Reisebildern nach. Er wollte nach Sizilien hinüber und die Sireneninseln passieren, „ob frei oder an den Mast gebunden, überlaß er Vic-

toiren und ihrem Vertrauen". Und dann wollten sie nach Malta. Nicht um Mal-
tas willen, o nein. Aber auf dem Wege dahin sei die Stelle, wo der geheimnisvol-
le schwarze Weltteil in Luftbildern und Spiegelungen ein allererstes Mal zu
dem in Nebel und Schnee gebornen Hyperboreer spräche. Das sei die Stelle, wo
die bilderreiche Fee wohne, die *stumme Sirene*, die mit dem Zauber ihrer
Farbe fast noch verführerischer locke als die singende. Beständig wechselnd
seien die Szenen und Gestalten ihrer *Laterna magica*, und während eben noch
ein ermüdeter Zug über den gelben Sand ziehe, dehne sich's plötzlich wie grüne
Triften, und unter der schattengebenden Palme säße die Schar der Männer, die
Köpfe gebeugt und alle Pfeifen in Brand, und schwarz und braune Mädchen,
ihre Flechten gelöst und wie zum Tanze geschürzt, erhüben die Becken und
schlugen das Tamburin. Und mitunter sei's, als lach es. Und dann schwieg' es
und schwänd es wieder. Und diese Spiegelung aus der geheimnisvollen Ferne,
das sei das Ziel!

Und Victoire jubelte, hingerissen von der Lebhaftigkeit seiner Schilderung.

Aber im selben Augenblick überkam es sie bang und düster, und in ihrer Seele
rief eine Stimme: *Fata Morgana*. (498-499)

Jetzt weiß der Leser, daß es ein „*nach der Hochzeit*“ nicht geben wird. Wieder,
doch hier schon recht feinsinnig artikuliert, ist das Exotische die Chiffre der
fehlschlagenden Flucht aus den unabdingbaren Gegebenheiten der Gesell-
schaft.

Ist das Glück der Flucht *immer* ein solches der *Fata Morgana*? Leo in den
Poggenpuhls wählt diese exotische Vokabel zum Stichwort der Gegenthese,
höchst bescheiden formuliert, aber immerhin:

*Ja, Mutter, so muß man auch sein, wenigstens unsereiner. Wer was hat, nun ja,
der kann das Leben so nehmen, wie's wirklich ist, der kann das sein, was sie
jetzt einen Realisten nennen; wer aber nichts hat, wer immer in einer Wüste
Sahara lebt, der kann ohne Fata Morgana mit Palmen und Odalisken und all
dergleichen gar nicht existieren. Fata Morgana, sag ich. Wenn es dann, wenn
man näher kommt, auch nichts ist, so hat man doch eine Stunde lang gelebt und
gehofft und hat wieder Courage gekriegt und watet gemütlich weiter durch den
Sand. Und so sind denn die Bilder, die so trügerisch und unwirklich vor uns
gaukeln, doch eigentlich ein Glück. (VII,337)*

Quitt allenfalls läßt an glückhafte Flucht denken. Sogar um eine Flucht im kon-
kreten Sinn handelt es sich hier. Lehnert, der junge Mann im Dorf, der in seiner
Sturm-und-Drang-Zeit unentwegt den Außenseiter spielt, „*in den Kretschams*
[...] *von Freiheit und Republik und dem glücklichen Amerika herumredet*“, ein Buch
„*Die Neue Welt oder Wo liegt das Glück?*“ liest und „*übers Meer*“ will, weil ihm
„*alles so klein und eng hier*“ ist, wie im „*Polizeistaat*“ im Gegensatz zur Großen
Freiheit in den Staaten, wandert schließlich tatsächlich aus nach Amerika, aber
nur, weil die Polizei wortwörtlich hinter ihm her ist, und aus gutem Grund
(V,278,310,323,324). Er erinnert an Leo von Poggenpuhl: „*Und ich muß ins Prison
oder in die weite Welt*“ (349), als sei das eine so schlimm wie das andere. Denn
alles Gerede von der Freiheit jenseits des großen Wassers war doch nur „*ein*“

müßiges Spiel, im Grunde seines Herzens hing er mit Zärtlichkeit an seinem Schlesierland und dachte gar nicht an Fortgehen, wenn ihm der Boden unter den Füßen nicht zu heiß gemacht würde" (338). In eine Krise gerät sein Selbstbewußtsein, als genau das dann schließlich geschieht, und zwar ironischerweise weil er ein Verbrechen begeht, „um nicht in die Welt hinaus zu müssen" (355). Intellektuell, vom Reiz des Abenteuers der Selbstfindung her gesehen, also kein authentischer Akt - und diese, allzu konkrete Flucht gelingt. Das dürfte Bände sprechen für Fontanes Visierung der uns interessierenden Frage. Nicht nur das: die Flucht gelingt, aber es ist schließlich keine Flucht ins Exotische, obwohl sie Lehnert ins Herz Nordamerikas führt. Lehnert mag „drüben" „in seinem Aufzuge halb einem Cooperschen Trapper und halb einem Bret Harteschen Kalifornier aus den Diggings" gleichen (387); doch nicht nur ist er der schlesische Dörfner geblieben: die Welt, in die er kommt, ist, wie gesagt, so deutsch-provinziell, wie sein Dorf nur immer war - lauter Auswanderer und deren Nachkommen mit Heimweh, Erinnerungen und mangelnder Anpassungsbereitschaft, die das Fremde kaum wahrnehmen. Man heißt hier Hornbostel oder Kaulbars und weiß alles Wissenswerte über „die Vierundzwanziger in Ruppin"; „ich bin von 'n Glien. Kennen Sie den Glien?" (416) Die Ironie der Flucht, die keine existentielle ist, ins Exotische, das kein Fremdes ist, könnte nicht deutlicher sein.

Ebensowenig wird man Rubehn in *L'Adultera* als Idealfall des Ausbruchs ins Fremde bewerten. Im Gegensatz zu van der Straaten, der „zu wenig 'draußen'" war (III, 111), ist Rubehn „draußen" in London, Paris und New York gewesen und vielleicht tatsächlich, wie Melanie van der Straaten (der der Topfblumenverleiher Kagelmann soeben versichert hat: „Jott, Frau Rätin, Palme paßt immer") behauptet, „ein paarmal um die Welt gefahren", wo er „die Palmen sozusagen an der Quelle studiert hat" (III, 123, 187-188). Unter Palmen jedenfalls verführt er, wie gesagt, die Frau Kommerzienrat, die, ihrerseits „ägyptische Königstochter" (198), sich schon vorher von ihrem Mann, dem Börsianer ohne „Weltschliff", sagen lassen muß, sie warte auf „einen indischen Prinzen oder [...] einen Schah von Persien" (167). In der nicht unaufdringlichen Sprache der literarischen Symbole Fontanes hat sie einen solchen also in Rubehn gefunden, und hier ist der Ausflug ins „Exotische", ins gesellschaftlich Unerlaubte, denn doch insofern gelungen und von Dauer, als die beiden nach ihrem Zurück zu Adam und Eva im Paradies bleiben dürfen: nach „Flucht" (201), Scheidung und Heirat leben sie recht und schlecht in Berlin unter den symbolischen Palmen, die in diesen gesellschaftlichen Breiten sinnigerweise nur im „Tropenwald" des orchideenbehängenen Gewächshauses gedeihen. Rubehn und Melanie sind in Fontanes Romanwerk die Ausnahme: im Gegensatz zu allen anderen problematischen Paaren gelingt ihnen tatsächlich ihr „Glück", doch es ist entschieden das kleine Glück Wüllersdorfs in *Effi Briest* (VII, 303).

Charakteristisch ist sicher, was *Effi Briest* geschieht. Überdeutlich schon ist ihr Hang zum Exotischen, wie es wörtlich genannt wird (VII, 47), sei es ein japanischer Bettschirm, den sie für ihre Aussteuer kaufen will, um sich ins „Märchen" hineinzuträumen (31), oder die exotische Welt Kessins, in die sie hineinheiratet. Die Hafenstadt mit den fremden Flaggen an den Schiffen steht

„mit aller Welt in Verbindung“. Es ist „eine ganz neue Welt“ mit Exoten wie Negern, Türken und Chinesen, wie Effi meint, womit sie zum Teil ja recht behalten wird (47): ein Schotte als Baggermeister, ein Barbier aus Lissabon, ein schwedischer Goldschmied, ein dänischer Doktor und dann die Kapitäne, die „in Tonkin und an der Südsee“ waren (48-49). „Die ganze Stadt besteht aus solchen Fremden“ (48). Ein Wäldchen heißt „die Plantage“ (50). Das Landratshaus mit seinem ausgestopften Krokodil und Haifisch und spukenden Chinesen tut ein übriges: Effi, die sich mit ihrer Übersiedlung nach Kessin wie befreit vom „Alltagsleben“ in Hohen-Cremmen sieht (91), kommt sich in diesem Haus wie bei einem „persischen oder indischen Fürsten“ vor (van der Straaten meinte, alle Frauen hielten nach einem solchen Mann Ausschau). Es ist „alles so orientalisches“, so „fremdländisch“ (58,60), etwas für Effis hochentwickelte „Phantasie“ (31), die bisher weniger Anregungen gehabt hat, da sie doch „wenig herausgekommen“ ist (66). Sie ist wie im „Märchen“ (83). Kein Wunder, daß sie in dieser exotischen Welt (und vor allem in der steten Nähe des spukenden Chinesen)¹⁴ ausbricht aus den Erwartungsnormen der Gesellschaft hinein in die große Freiheit des Exotischen. Kein Wunder auch bei Fontanes thematischer Fixierung, daß diese Flucht nicht gelingt, daß die Nemesis der Gesellschaft die ganz wörtlich „fremd“ Gehende einholt.

4.

Nur nichts Halbes, hatte Botho von Rienäcker seinen Kollegen Rexin gewarnt, der vor der Wahl stand: Berliner Gesellschaft oder exotische Welt als Chiffre der Möglichkeit gesellschaftlich unsanktionierter Liebe. Effi Briests „Schritt vom Wege“ und ihr Versuch, ihn zu verheimlichen, ist gewissermaßen etwas Halbes. Botho seinerseits entscheidet sich gegen die Flucht ins exotische Paradies, er harrt aus in der Gesellschaft, trennt sich von seiner unstandesgemäßen Geliebten. Auch in seinem Fall aber versäumt Fontane es nicht, die entgegengesetzte Möglichkeit mit der Metaphorik des Exotischen zu signalisieren. In seiner Schicksalsstunde (wie man damals gesagt hätte), als er nämlich von seiner Mutter erfährt, daß Rothmüller in Arnswalde sein Kapital gekündigt hat und er nun schuldenbeflügelt die „dalbrige“, aber begüterte Baronesse ehelichen muß, schaut er sozusagen in den Spiegel: „Wer bin ich?“ Auf Deutsch gesagt, nichts, wozu hier jedoch viele elegante französische Vokabeln nötig sind. Welche Möglichkeiten stehen ihm offen? Kunstreiter, Oberkellner, Croupier. „Höchstens kommt noch der Troupier hinzu, wenn ich in eine Fremdenlegion eintreten will“ (V,95). Unmögliche Möglichkeit natürlich - wie der Leser mag Botho selbst an Sidi-bel-Abbès im mohammedanischen Nordafrika denken, die grausame Kolonialrealität von Schachs Fata Morgana. Botho entscheidet gegen das Exotische, ironisch pointiert durch die vorausgehende Lebensweisheit: „Also Resignation. Ergebung ist überhaupt das Beste. Die Türken sind die klügsten Leute“: das war indes eine Resignation, die sich im Kontext auf die Schwierigkeiten des Fliegenfangens bezog (92). Mit den Schwierigkeiten des Lebens und Rechnungszahlens sieht es preußischer aus. Wie sein von ihm selbst ins Komische stilisierter Onkel Osten wird Botho sich in einen Winkel zurückziehen, „wo

Bentsch, Rentsch, Stentsch liegen - lauter Reimwörter auf Mensch" (41). Wie Borcke in *Effi Briest* gesagt haben würde: „So was hat man in anderen Ländern nicht.“ In den exotischen schon gar nicht, denn das ist für Botho die Welt, wo Goethes „Elefanten und Tiger zu Hause sind“. Doch Gideon, der „draußen“ war, „ist besser als Botho“, erinnert uns der letzte Satz des Romans.

Der Paradefall des Ausharrenden angesichts der Verlockung des Exotischen ist Innstetten. Effis Flucht mißlang; Innstettens Nichtflucht führt in unglückliche Resignation. „Aber die Mache!“, wie Fontane gesagt hätte. Denn definiert wird Innstettens Existenzmodus nach dem Duell mit Crampas ausgerechnet wieder durch das Exotische, vor dem er schon lange vorher Effi (VII,91) und am Rande auch Crampas gewarnt hatte, der mit einem Soldatentod liebäugelte, wie man ihn Innstetten zufolge „jetzt“ eben nur noch „beim Großtürken oder unterm chinesischen Drachen“ haben könne (131).

Zweimal bespricht Innstetten mit Wüllersdorf die Situation, die das notwendig gewordene Duell mit dem Verführer Effis geschaffen hat. Beidesmal wird sie definiert durch das Exotische, das für Innstetten keine echte Möglichkeit ist. Innstetten stellt sich den gesellschaftlichen Erfordernissen; er muß sich schlagen, um seine Ehre vor sich selbst wiederherzustellen und damit vor der Norm der Gesellschaft, die er internalisiert hat. „Ging' es, in Einsamkeit zu leben, so könnt' ich es gehen lassen; [...] und den, der einem das Glück genommen hat, den braucht man nicht notwendig aus der Welt zu schaffen“ (247). Ursprünglich stand hier nach „den braucht man“: „wenn man den Robinson spielen will [...] mit nichts als einem Lama an der Hand“. Und auf Wüllersdorfs Replik „Die Welt ist einmal, wie sie ist“ (249) folgte ursprünglich: „Lebten wir wie Robinson Crusoe bloß mit einem Lama und mit einem Sonnenschirm von Palmenblättern [unter Palmen!] so könnten wir alles nach unserm Penchant [...] einrichten“.¹⁵ Die Schlußdiskussion der beiden ist noch in der Letztfassung konkret-explizit im Hinblick auf das Exotische: weder Wüllersdorf noch Innstetten steht es offen, es limitiert und definiert sie. Innstetten:

„Weg von hier, weg und hin unter lauter pechschwarze Kerle, die von Kultur und Ehre nichts wissen. Diese Glücklichen! Denn gerade d a s , dieser ganze Krimskrams ist doch an allem schuld. Aus Passion, was am Ende gehen möchte, tut man dergleichen nicht. Also bloßen Vorstellungen zuliebe... Vorstellungen...! Und da klappt denn einer zusammen, und man klappt selber nach. Bloß noch schlimmer.“

„Ach was, Innstetten, das sind Launen, Einfälle. Quer durch Afrika, was soll das heißen? Das ist für 'nen Leutnant, der Schulden hat. Aber ein Mann wie Sie! Wollen Sie mit einem roten Fez einem Palaver präsidieren oder mit einem Schwiegersohn von König Mtesa Blutfreundschaft schließen? Oder wollen Sie sich in einem Tropenhelm, mit sechs Löchern oben, am Kongo entlangtasten, bis Sie bei Kamerun oder da herum wieder herauskommen? Unmöglich!“

„Unmöglich? Warum? Und w e n n unmöglich, was dann?“

„Einfach hierbleiben und Resignation üben. Wer ist denn unbedrückt? Wer sagte nicht jeden Tag: 'eigentlich eine sehr fragwürdige Geschichte'. Sie wissen, ich habe auch mein Päckchen zu tragen, nicht gerade das Ihrige, aber nicht viel leichter. Es ist Torheit mit dem Im-Urwald-Umherkriechen oder in einem Termitenhü-

gel nächtigen; wer's mag, der mag es, aber für unserein ist es nichts. In der Breche stehen und aushalten, bis man fällt, das ist das beste. Vorher aber im kleinen und kleinsten soviel herausschlagen wie möglich und ein Auge dafür haben, wenn die Veilchen blühen oder das Luisendenkmal in Blumen steht oder die kleinen Mädchen mit hohen Schnürstiefeln über die Korde springen." (302-303)

Das „kleine Glück“ - sehr klein: Verurteilung zu einer gesellschaftlichen Welt, wo man den Teufel an die Wand malt mit „Cora geht nach Amerika“ (166): das eigenwillige Kind des Oberförsters als verlorene Tochter in den Augen der Gesellschaft, der Ausharrenden, Nichtfliehenden.

5.

Als der Generalsuperintendent dem jungen Grafen Haldern in *Stine* die Leichenpredigt in der Familienkapelle hält, wird der Blick auf ein Altarbild gelenkt, das den „Verlornen Sohn“ darstellt. „Aber nicht bei seiner Heimkehr, sondern in seinem Elend und seiner Verlassenheit“ (V,265).

Viele kehren von „draußen“ heim - wie Fontane selbst mit einer Art Begeisterung.¹⁶ Welche Signatur hinterläßt bei ihnen das Exotische, das sie erfahren haben? Drei Variationen spielt Fontane durch.

Die komische kann ihm schon im Prinzip nicht fernliegen, und er hat sichtlich seine Freude an ihr. Mister Nelson in *Frau Jenny Treibel*, der „vielleicht dreimal um die Welt gefahren ist“ (VI,274-275), aber eben nur vielleicht, macht in der Berliner Soiree sogar neben der bescheidenen Corinna Schmidt eine lächerliche Figur. „Music is nonsense“, gibt er zum besten; die „Draußen“-Erfahrung dessen, der als Engländer ohnehin schon von „drüben“ kommt, reicht gerade zu dem Kennerwort, „das liebste sei ihm ein Nigger, mit einer Pauke zwischen den Beinen“ (309). „Der gute Nelson“ in der Tat (316). Fontane ironisiert also sein Lieblingsthema, daß man sich an der Themse (ganz zu schweigen vom Drüben von der Themse) anders „auswachse“ als am Stechlin-See. Mit der Trippelli, geb. Trippel, steht es nicht besser: von ihren grandiosen Auslands-Exkursionen in fürstliche Verhältnisse zurückgekehrt nach Kessin, spielt sich die singende Pastorstochter allzu drastisch als *grande dame* auf. Auch Herbstfelde im *Stechlin* gehört in diese Nachbarschaft mit seiner dreiwöchigen Omnibusreise durch London und seinen bornierten Platitüden aus der großen Welt, die er sich mit seinen hundert Worten Englisch (die aber sind nötig, „denn der Naturengländer weiß gar nichts“) erworben hat (VIII,223-224). Ebenso Doktor Pusch im selben Roman: „an der Assessorecke gescheitert“, geht er nach England, später nach Amerika:

Er fand indessen das Freie dort freier, als ihm lieb war, und kehrte sehr bald, nachdem er es erst in New York, dann in Chicago versucht hatte, nach Europa zurück. Und zwar nach Deutschland. „Wo soll man am Ende leben?“ Unter dieser Betrachtung nahm er schließlich in Berlin wieder seinen Wohnsitz. Er war ungeniert von Natur und ein klein wenig überheblich. Als wichtigstes Ereignis seiner letzten sieben Jahre galt ihm sein Übertritt vom Pilsener zum Weihenstephan. „Sehen Sie, meine Herren, vom Weihenstephan zum Pilsener,

das kann jeder; aber das Umgekehrte, das ist was. Chinesen werden christlich, gut. Aber wenn ein Christ ein Chinese wird, das ist doch immer noch eine Sache von Belang." (317)

Das „Exotische“ treibt also in dieser leicht komischen Figur nicht das Vertraute, das gesellschaftlich Enge aus, sondern bestätigt es.

Tragisch gewendet, begegnet die gleiche Denkform in *Cécile*. Draußen in der exotischen Ferne war Gordon, der, mittlerweile nach Deutschland verschlagen, zwar noch Weltreisen liebt, doch die Bequemlichkeit mehr (IV,360), kaum daß es ihm noch „seit seinen indisch-persischen Tagen“ ein Bedürfnis ist, sich in die *Times* zu vertiefen (364). Ein „buntes Leben“ (367) - aber es liegt auch geistig hinter ihm. „Heimat“ (390) gilt ihm jetzt mehr, und damit auch die Konvention der Gesellschaft, in deren Käfig er zurückgefunden hat. Als er von der dubiosen Vergangenheit der angebeteten Cécile erfährt, reagiert er ganz als der an die „Gesellschaft“ als Gegenbild zum „Menschlichen“ Angepaßte - und als solcher stirbt er denn auch unter der Duellkugel von Céciles nicht weniger konventionellem Mann.

Exempelhaft geradezu verwendet Fontane das Exotische als Katalysator der Rückkehr ins Vertraute und Enge in *Unwiederbringlich*, kein preußischer Roman, gewiß, doch sind seine skandinavischen Lebensverhältnisse unverkennbar durch eine preußische Optik visiert, und zwar wiederum tragisch. Graf Holk, zuhause in einer „vom Weltverkehr abgelegenen Gegend“ (VI,7), bricht aus den gesellschaftlichen Bindungen aus, und zwar radikal: durch Ehescheidung und Eskapade in die weite Welt, die für ihn ein Raum der Bindungslosigkeit ist. Er lebt in den europäischen Großstädten, Süditalien usw., um dann doch zurückzukehren zu seiner Gesellschaftsordnung, zu seiner Frau auch, die er förmlich wieder ehelicht. Die Funktion der Weltreise war, ihn zu der Einsicht zu bringen, daß „das ödeste Daheim immer noch besser ist als das wechselvollste Draußen“ (243). Das unglückliche Ende versieht diese Weisheit mit einem Fragezeichen. Parabolisch kontrafaktiert und in nuce wird Holks Geschichte noch einmal erzählt in der sonst völlig sinnlosen längeren Episode um die junge Kapitänswfrau Hansen. Mit einem Chinafahrer verheiratet, fährt sie, unentwegt fernsüchtig, aufs Exotische versessen, mit ihrem Mann in den Fernen Osten, bis sie sich eines Tages in Kopenhagen in einen flotten Leutnant verliebt. Ihr Mann muß sie bei der nächsten Asienfahrt also zur Mitreise zwingen - und geheilt von Fernweh und Liebesabenteuer, kommt sie zurück, endgültig domestiziert. Was den Ausschlag für die Sinnesänderung gibt, ist eine exotische, märchenhafte Huldigung des Kaisers von Siam: eine - im Roman auch wieder angezweifelte - phantasievolle Geschichte mit Perlenkette, Pfauenwedel und Kaiserthron (bes. 88-89). Das Exotische also („Wir sind nicht immer in Siam“) führt zurück zur Besinnung auf das engste Vertraute und die herkömmliche gesellschaftliche Rolle („das haben wir in unserem guten Kopenhagen auch“, 115). Daß Kopenhagen kein Allheilmittel ist, wird an Holks „Lebensabend“ deutlich.

Erfahrung des Fremden als Bereicherung, als Horizonterweiterung, die es erlaubt, den Verhältnissen „drinnen“ mit Souveränität gegenüberzutreten, ist natürlich für Fontane, der „draußen“ war, die nächstliegende Bedeutung der Berührung mit dem „Exotischen“. Um so bemerkenswerter die erwähnten

Gegen-Fälle, die komischen und die unkomischen. Merkwürdigerweise sind jedoch die Gestalten, denen die große weite Welt Bereicherung vermittelt, an den Fingern einer Hand zu zählen, und sie profilieren sich am Rande. An Bülow in *Schach von Wuthenow* wäre zu denken, der, „nach einem abenteuernden Leben in England und den Unionsstaaten in die Heimat zurückgekehrt“ (III,375), den preußischen Gesellschaftsfetischismus, die Scheinhaftigkeit der Werte dieser Welt anprangert und insofern einen passenden Kommentar zu der Tragödie Schachs und Victoires liefert. Nur die Sicht von außen scheint ihn dazu zu befähigen. Auf kuriose Weise ähnlich verhält es sich mit Gideon Franke in *Irrungen Wirungen*. Konventikler, Maschinenarbeiter, Heilpraktiker und Wanderprediger, ist er ein „Spießbürger“ und doch ein „Mann von Freimut und untadeliger Gesinnung“, wie Botho erkennt (V,135-136). Er selbst bringt seine souveräne Einstellung zu Lenes Vorgeschichte mit Botho mit seinem Aufenthalt in Amerika in Verbindung; der habe ihn die Dinge sehen gelehrt, wie man sie in Preußen eben nicht sähe: „Ich war lange drüben in den States, und wenn auch drüben, geradeso wie hier, nicht alles Gold ist, was glänzt, d a s ist doch wahr, man lernt drüben anders sehen und nicht immer durchs selbe Glas. Und lernt auch, daß es viele Heilswege gibt und viele Glückswege“ (139).

Die vollendet souveräne Gestalt, deren Überlegenheit über die gesellschaftlichen Bedingtheiten und die gesellschaftliche Mentalität der Auslandserfahrung zugeschrieben wird, ist natürlich der alte Graf Barby im *Stechlin*. Dreißig Jahre war er „draußen“ als Diplomat am Court of St. James, „und an der Themse wächst man sich anders aus als am Stechlin“ (VIII,123), nämlich „liberaler“. Die gesamte Hausatmosphäre, das „Liberale“, das „Freie“, um das Stichwort des Fontaneschen Exotischen als Gegenbild des Gesellschaftlichen noch einmal zu bemühen - das ist in Botschaftsrat a.D. Graf Barby zu jenem „schön Menschlichen“ der Prachtexemplare des Adels gediehen, das der Romancier Fontane so überaus schätzt.¹⁷ Solche Menschlichkeit des Hinausseins über alles „Gesellschaftliche“ plausibel zu machen als Resultat des Einflusses von „draußen“, das ist Fontane in Barby in einzigartiger Weise gelungen - oder doch in beinahe einzigartiger Weise. Denn der Witz ist ja, daß Barby in dem von allem Fremden unberührten Baron Dubslav von Stechlin aus der Ruppiner Gegend um Rheinsberg herum sein ebenbürtiges Vis-à-Vis findet. Mit diesem Kunstgriff signalisiert Fontane ein neues Reflexionsniveau in seiner lebenslangen Beschäftigung mit dem Exotischen als dem „anderen“ des Märkischen. Wie schon angedeutet, dreht sich *Der Stechlin* nicht mehr um die bisherigen Möglichkeiten der Konfrontation und Verbindung von Nah und Fern, Winkel und Welt, sondern um die Relativierung und Ironisierung dieses Gegensatzes, und zwar in einer Weise, die man systematisch nennen möchte, wäre hier nicht zugleich die Fontanesche Leichthinnigkeit und Anmut des Formulierens zu ihrer höchsten Perfektion entwickelt. Gewiß gibt es schon früher Ansätze zu solcher ironisierenden Relativierung, in *Effi Briest* etwa, wo sich der nach einem afrikanischen Räuberhauptmann benannte Mirambo als biederer Kessinscher Kohlenprovisor herausstellt (VII,85-86). Doch erst im *Stechlin* wird ein übergreifendes Romanthema, ja d a s Thema aus solchem ironischen Relativieren.

Überdeutlich ist das Thema an der Symbolik des Stechlin-Sees entfaltet. Das gehört zum Repertoire jeder Interpretation des Romans und kann deswegen mit einem bloßen Hinweis übergangen werden. Die „Weltbeziehungen“, die dieser märkische See hat, der sich aufrührerisch gebärdet, wenn sich „draußen“ in der Welt, sei es Island, sei es Java, ein eklatantes Naturereignis ins Werk setzt, weisen in die thematische Mitte des Romans, auf den im Text selbst viel zu viel beredeten „großen Zusammenhang der Dinge“ (VIII,288; vgl. 7,29,59,143 u.ö.). Weniger deutlich sind die ironischen Identifikationen und Relativierungen von Nah und Fern und damit indirekt von Gesellschaftsordnung und „natürlicher Menschlichkeit“, die der Autor auf der Ebene der Personengestaltung und Personenkonstellation ebenso konsequent vornimmt, wie er, buchstäblich von der ersten bis zur letzten Seite, die Symbolik des weltverbundenen Lokal-Sees durchspielt.

Um gleich bei Barby einzuhaken: es werden zwar immer wieder „draußen“ (die ubiquitäre Vokabel) und „Ruppiner Winkel“ gegenübergestellt, der diplomatische Graf und der märkische Baron, und „ein Botschaftsrat ist eben was anderes als ein Ritterschaftsrat“ (123). Doch das steht in einem Brief von Woldemar aus England, geschrieben nach sehr kurzer Bekanntschaft mit „drüben“, und selbst dieser unbedarfte Beobachter fügt hinzu - und hier kann er aus lebenslanger Erfahrung sprechen - sein Vater, der die Segnungen des Draußen also nicht genossen hat, besitze eben die Liberalität, die sich angeblich erst einstelle, wenn einem ausländischer Wind um die Nase wehe. Es fällt sogar das Fontanesche Stichwort für das Exotische, „frei“: „Und doch kenne ich keinen Menschen (und er kennt den Grafen Barby mittlerweile recht gut), der innerlich so frei wäre wie gerade mein guter Alter“, der „echte alte Junker“. „Das ist er auch, aber doch auch wieder das volle Gegenteil davon. [...] Und diesen schönen Zug [...], den hat auch der alte Graf“, der „weiß - was sie hierzulande nicht wissen oder nicht wissen wollen -, daß hinterm Berge auch noch Leute wohnen. Und mitunter noch ganz andre“ (123-124). Umgekehrt aber muß sich Graf Barby, der immer noch „halb englisch“ ist (222), vom Erzähler auch den Satz gefallen lassen: „Sein Leben, so bunt es gewesen [!], war trotzdem in gewissem Sinne durchschnittsmäßig verlaufen“ (130) - so „durchschnittsmäßig“ wie das Leben des Junkers von Storbeck, das so bezeichnet wird im Gegensatz zu dem des Herrn van dem Peerenboom, einem in Batavia geborenen holländisch-javanischen Kaffeehändler, der es zu einem Gut in der Mark gebracht hat trotz seines bloßen „van“ (195). Der alte Stechlin, der nie „raus“ gekommen ist, darf die ironische Relativierung von Nah und Fern so ausdrücken: „Meine Weltfahrten [...] lagen immer nur zwischen Berlin und Stechlin“ - Weltfahrten: damit wird ihm eine Art Fontanescher Verdienstorden verehrt (341). Und dem entspricht Dubslav denn auch auf Schritt und Tritt mit seinem menschenkennerischen Urteil, das eben doch „von weit her“ ist. Man erinnere sich nur an seine abschließende maßgebliche Nachricht zum Thema Deplacierung, das Koseleger in die Diskussion um Nah und Fern eingeführt hatte:

Deplaciert. Das ist auch solch Wort; das kenn ich. Wenn man durchaus will, ist jeder deplaciert, ich, Sie, Krippenstapel, Engelke. Ich müßte Präses von einem Stammtisch oder vielleicht auch ein Badedirektor sein, Sie Missionar am Kongo,

Krippenstapel Kustos an einem märkischen Museum, und Engelke, nun, der müßte gleich selbst hinein, Nummer hundertdreizehn. Deplaciert! Alles bloß Eitelkeit und Größenwahn. (193)

Diese Rede ist sozusagen ein Stichwort für das geheime Thema des Romans — die wechselseitige Relativierung von Weltkenntnis und Provinzialität, beide in Anführungszeichen zu denken. Allerlei Vignetten bestätigen es arabeskenhaft am Rand.¹⁸

Indirekt ist dieser thematische Fokus eine Antwort Fontanes an den zum Thema zitierten Goethe, der meinte, unter Wilden verwildere die Gesinnung. Für Fontane ist gerade die Verbindung des an sich schon fremden Englands mit der fernen Welt der Kolonien ein besonderer, eben exotischer Reiz. So betont er, daß die Barbyschen Damen, die ihres Vaters „Vorliebe für England und englisches Leben“ teilen (131), sozusagen auch in Indien zu Hause sind, „woher aller gute Geschmack kommt, alle alte Kultur“ und (da Fontane nicht gern feierlich wird) „alle Shawls und Teppiche, Buddha und die weißen Elefanten“ (119). War einleitend von den beiden extremen Seiten des „Exotischen“ die Rede, so zeigt sich hier, wie sie zusammengehören als zwei Seiten des „Draußen“. In die gleiche Richtung weist Czacos doppelte Sehnsucht nach der weiten Welt: „Mittelfrika, links die Zwerge, rechts die Menschenfresser“ und St. Petersburg (226). Zum „großen Zusammenhang der Dinge“ (288) gehört auch der Zusammenhang von primitiv und hochzivilisiert - beide fern und beide nah, beide „draußen“ und „zu Hause“.

Was Fontane mit der Thematisierung des „Exotischen“ im „Preußischen“ sagt, ist unmißverständlich. Man kann es auch feierlicher sagen, besonders im Deutschen. Daß Fontane das nicht tut, ist der Beweis des Geistes und der Kraft oder vielmehr der Anmut, daß er „draußen“ war - aber als einer, dem das Draußen nur zum Bewußtsein brachte, was ohnehin schon „drinnen“ war.

Anmerkungen

- 1 Man werde Fontane „nur noch aus historischen und städtekundlichen Gründen lesen“: Stuttgarter Ausgabe, IV, 1989, S. 344.
- 2 Romane und Erzählungen, Aufbau-Verlag, 1969, VIII, S. 271. Im folgenden beziehen sich Band- und Seitenverweise auf diese Ausgabe.
- 3 Peter Utz, „Effi Briest, der Chinese und der Imperialismus: Eine 'Geschichte' im geschichtlichen Kontext“, Zeitschr. f. dt. Philologie, CIII (1984) S. 212-225.
- 4 HFA, Abtlg. 4, IV, S. 717. Im folgenden werden Briefzitate mit Band- und Seitenzahl der 4. Abtlg. dieser Ausgabe nachgewiesen.
- 5 Vgl. Exotische Welten/Europäische Phantasien, Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des württembergischen Kunstvereins, hg.v. Hermann Pollig, Edition Cantz, 1987, bes. s. 345-361.
- 6 Ingrid Schuster, „Exotik als Chiffre: Zum Chinesen in Effi Briest“, Wirkendes Wort, 1983, S. 115-125.
- 7 Fritz Behrend, Aus Fontanes Werkstatt, Berlin 1924, S. 32, 38.
- 8 Nicht zu erfassen ist diese Bedeutung durch eine Themenstellung wie „Fontane und

- England" u.ä. Vgl. die in ihrer Weise verdienstvollen Arbeiten von Charlotte Jolles, „Und an der Themse wächst man sich anders aus als am 'Stechlin': Zum Englandmotiv in Fontanes Erzählwerk", *Fontane-Blätter*, I, H. 5 (1967), S. 173-191; Manfred E. Keune, „Das Amerikabild in Theodor Fontanes Romanwerk", in: *Deutschlands literarisches Amerikabild*, hg.v.Alexander Ritter, Hildesheim 1977, S. 338-362.
- 9 Vgl. Karl S. Guthke, „Fontanes Finessen: Kunst oder Künstelei?", *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft*, XXVI (1982), S. 235-261; auch in Guthke, *Erkundungen*, Bern, New York 1983, S. 245-275.
- 10 „Gesellschaft und Menschlichkeit im Roman Theodor Fontanes" in: *Theodor Fontane, Wege der Forschung*, hg.v.Wolfgang Preisendanz, Darmstadt 1985, S. 169-200; zuerst 1960.
- 11 An Wilhelm Hertz, 8. August 1890 (IV,S. 56); vgl. an Georg Friedlaender, 1. Mai 1890: Brotbaude „*leider [!] weitab von allem Leben*" (IV,S. 43).
- 12 Zum Beispiel: IV,S. 316-317;337;VII,31;VIII,211.
- 13 Vgl. Hans Christoph Buch, *Die Nähe und die Ferne: Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks*, Frankfurt a.M. 1991, S. 39-41.
- 14 S.o.Anm.6. Vgl. VII,S. 91.
- 15 Behrend, S. 32,38.
- 16 Im Vorwort zu dem Band *Die Grafschaft Ruppin in den Wanderungen* zitiert er: „*Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen.*" Wenn er sich seines Draußengewesenseins rühmte, pflegte er nicht zu erwähnen, daß er während der englischen Jahre nicht selten von Heimweh geplagt war.
- 17 An Friedlaender, 14. Mai 1894, IV,S. 352. Der Ausdruck ist längst eine Art geflügeltes Wort der Fontane-Forschung geworden; vgl. noch *Fontane-Blätter*, H. 51 (1991), S. 75.
- 18 VIII, S. 30-31,38,128,171-172,210-211,266,272,340-341,347.

Walter Hettche, München

„Mein spezieller Nichtachter“

Zwei Äußerungen Karl Gutzkows über Theodor Fontane

Die hier vorgestellten knappen Erwähnungen Fontanes in zwei Briefen Karl Gutzkows¹ werden nicht so sehr eines besonderen Gewichtes wegen veröffentlicht, das sie kaum haben und das ihnen auch nicht angedichtet werden soll. Der kleine Fund soll vielmehr den Blick auf ein in jedem Sinne weites, aber gleichwohl noch größtenteils unbestelltes Feld der Fontane-Forschung lenken. Während in den letzten Jahren und Jahrzehnten eine Fülle von bis dahin unbekannt Texten - vor allem Briefen - aus Fontanes Hand aufgefunden und publiziert worden sind, hat man sich um die Ermittlung von Erwähnungen Fontanes in zeitgenössischen Briefen und Tagebüchern weniger gekümmert, wie denn auch eine Anzahl von Briefen an Fontane noch der Untersuchung harret. In den Archiven und Bibliotheken lagert literaturgeschichtlich bedeuten-

des Material, das zu großen Teilen unausgewertet ist und in dem man oft nur durch Zufall auf wichtige Informationen natürlich nicht nur über Fontane, sondern über das literarische Leben des 19. Jahrhunderts insgesamt stößt. Peter Goldammer hat jüngst von der „noch ungeschriebene(n) deutsche(n) Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts“ gesprochen, „die nicht auf gedruckten Quellen, sondern auf nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Äußerungen basiert“:² Vielleicht sollte die intellektuelle Energie, die für die hundertunderste Interpretation eines schon hundertmal interpretierten Werkes aufgebracht wird, besser in eine intensiviertere und vor allem systematische Beschäftigung mit den reichen Quellenbeständen der Literaturarchive und Bibliotheken investiert werden. Für das 19. Jahrhundert böten allein die Nachlässe von Julius Rodenberg und Paul Heyse Beschäftigung für Generationen von Germanisten.³

„Er war ein brillanter Journalist, der sich das Dichten angewöhnt hatte“: In diesem Satz, den Fontane einen Tag nach Gutzkows Tod⁴ niedergeschrieben hat, bringt er seine Einschätzung des ungemein produktiven Schriftstellers in konzentrierter Form zum Ausdruck. Nicht immer hat er seine eigentümlich ambivalente Meinung über Gutzkow auf so prägnante Weise zu formulieren gewußt. In seinen öffentlichen Äußerungen über Gutzkow - in den Theaterkritiken über „Der Gefangene von Metz“, „Ein weißes Blatt“, „Das Urbild des Tartüffe“ und „Uriel Acosta“ - findet er zwar deutliche Worte, manchmal positive, öfter deutlich ablehnende; besonders in dem postum veröffentlichten autobiographischen Text *Kritische Jahre - Kritiker-Jahre* wird jedoch die Mühe deutlich, die Fontane auf eine ausgewogene Beschreibung von Gutzkows literaturhistorischer Stellung verwandt hat, wobei er in seinem Versuch, Leben und Werk Gutzkows gerecht zu beurteilen, stets den Journalisten gegen den Dichter ausspielt. Der Gutzkow-Abschnitt in *Kritische Jahre - Kritiker-Jahre* endet mit den Sätzen: „Er war wirklich eine bedeutende, aber zu gleicher Zeit eine ganz unerquickliche Erscheinung. Er hatte wohl ein Dichtertalent, aber kein Dichterherz. Sein Leben war nicht glücklich, konnte es nicht sein.“⁵

Fontane wußte, wovon er sprach, wenn er Gutzkows Leben ein unglückliches nannte. In *Kritische Jahre - Kritiker-Jahre* erzählt er, daß ihn noch während der Vorstellung des „Gefangenen von Metz“ am 10. Januar 1870 der Schriftsteller Max Ring ansprach und sagte: „Lieber Fontane, wenn Sie morgen darüber schreiben, vergessen Sie nicht, daß Gutzkow ein kranker Mann ist, oder wenigstens war, sehr krank.“⁶ Ob Fontane über die Krankheit Gutzkows genauer informiert war, ist nicht sicher; er hat jedenfalls klargestellt, daß der Gesundheitszustand des Schriftstellers keinen Einfluß auf das Objektivitätsstreben seines Kritikers haben dürfe: „Sollen immer erst ärztliche Zeugnisse eingefordert werden, so ist es mit aller Kritik vorbei.“⁷ Für die Einordnung der beiden Äußerungen Gutzkows über Fontane ist es jedoch wichtig, zu wissen, daß Gutzkow 1864/65 wegen eines Selbstmordversuchs und seines Verfolgungswahns in einer Nervenheilanstalt lebte und danach psychisch nie mehr ganz gesund war.

Die erste der beiden hier mitgeteilten Briefstellen bezieht sich auf Fontanes Rezension der Berliner Erstaufführung von Rudolf Gottschalls Trauerspiel „Herzog Bernhard von Weimar“ am 14. März 1873. Es ist ein spöttischer Verriß, in dem es unter anderem heißt: „Das ganze Stück ist eine dramatisierte Turner- und Sängerfahrt mit aufgelegtem Fäßchen und Redeprogramm.“⁸ Solche und ähnli-

che Sarkasmen haben Gutzkow gar nicht gefallen, und so schreibt er am 21. März 1873 an Hermann Kletke, den Chefredakteur der „Vossischen Zeitung“:

Unter uns! Die neuliche Kritik von F. über Gottschalls Stück hat mich wahrhaft in Trauer versetzt. Ist es denn möglich, daß Schriftsteller so miteinander verfahren können! Ich bin keinesweges für Gottschall eingenommen, aber diese Behandlung! Das sind nur Reste des Kreuzzeitung- und Preßbüroau-Uebermuthes.

Diese Sätze zeigen, daß Gutzkow Fontane nicht sehr gut gekannt haben kann. Man mag Fontane vieles vorwerfen können - „Uebermuth“, und nun gar wegen der früheren Mitarbeit im „Literarischen Kabinett“, der „Zentralstelle für Preßangelegenheiten“ und bei der „Kreuzzeitung“, gehört ganz gewiß nicht zu seinen Charaktereigenschaften. In einem weiteren Brief an Hermann Kletke vom 25. Mai 1875 gibt Gutzkow noch deutlicher zu erkennen, was er von Fontane hält und welche Schlechtigkeiten er ihm zutraut. Gutzkow hat beobachtet, daß „seit einiger Zeit“ sein Name in der „Vossischen Zeitung“ falsch buchstabiert wird.⁹ Das ärgert ihn so, daß er sich bei Kletke vorsichtshalber auch schon im voraus beschwert:

In den nächsten 8 Tagen kündigen Sie wahrscheinlich Rodenbergs neues Rundschauheft an, das wieder eine Kleinigkeit von mir enthält,¹⁰ wie die letzte Gegenwartsnummer,¹¹ und wieder wird Ihr Setzer, oder Korrektor oder Faktor oder wer an der Entstellung meines Namens seinen Spaß hat, sein Müthchen kühlen, und mich nennen, wie anliegt. (...) Als im Winter im Wallnertheater die Dilettantenvorstellung von Acosta für die Meininger Abgebrannten stattfand und mir von dem Comité, dem ich meine Tantième (...) zu dem Zweck gespendet hatte, in der Vossischen gedankt wurde, hieß ich wieder bei Ihrem Korrektor oder Druckereifaktor so wie beiliegt, eine wahre Ohrfeige statt einer Danksagung; so machte sich an dieser Stelle derselbe Satzfehler!

Gutzkows Vermutungen über den Urheber dieser Namensverballhornung und seine wahrscheinlichen Motive leiten eine subtile Spitze gegen Fontane ein: „Es mag heruntergekommene Literaten geben, die zuletzt gezwungen sind, Korrektordienste zu übernehmen. Möglich, daß ich einmal einem dieser Leute zu nahe trat u. sich der Erbärmliche auf diese Art rächt.“ Als letztes Beispiel für den „gehässigen, boshaften Schabernack, der mich ärgern soll, wie er es denn - ut epistola docet - wirklich thut“, nennt Gutzkow einen Artikel über die Schillerlotterie und die Schillerstiftung, zu deren Gründungsmitgliedern er gehörte. In „allen Zeitungen“, die den Artikel gebracht hätten, sei auch sein Name erwähnt worden, nur in der „Vossischen“ habe man ihn gestrichen: „Wenn mein spezieller Nichtachter, Herr Fontane, das thäte, so wäre es zu erklären; aber Arbeiten dieser Art sind ja nicht seines Faches bei Ihnen.“ Gutzkow hält Fontane also für nicht viel anständiger als jene „heruntergekommenen Literaten“; dabei hat er längst erfahren können, daß Fontane keineswegs ein böseartiger und einseitiger „Nichtachter“ seines Schaffens ist: Zwar hat Fontane die Uraufführung des „Gefangenen von Metz“ gnadenlos verrissen - „ein unerquickliches Machwerk von Grund aus“¹² -, aber die Uraufführung des Schauspiels

„Ein weißes Blatt“ hat er gelobt: „Die Aufnahme des Ganzen war eine günstige, die einzelner Akte eine *s e h r* günstige. Wir freuen uns um so mehr, dies aussprechen zu können, als wir uns vor etwa Jahresfrist in die sehr peinliche Lage versetzt sahen, gegen den ‘Gefangenen von Metz’ desselben Herrn Verfassers in entschiedener Weise Front machen zu müssen. Das ‘weiße Blatt’, liebenswürdig, spielbar, unterhaltlich, ist ein gutes Stück, das wir bei etwas weniger Pointiertheit in der Schlusszene sogar zu den sehr guten zählen würden.“¹³ Dennoch traut Gutzkow dem so differenziert urteilenden Fontane die Niveaulosigkeit eines billigen Scherzes wie der öffentlichen Verunstaltung seines Namens zu. Wenn Fontane die literaturgeschichtliche „Schlüsselstellung“ Gutzkows auch nicht erkannt haben mag¹⁴ - sein Urteil über Gutzkow ist jedenfalls ausgewogener und alles in allem treffender als Gutzkows von weitgehender Unkenntnis des Menschen Fontane zeugende Bosheiten.

Anmerkungen

- 1 Beide Briefe sind, soweit ich feststellen konnte, bisher ungedruckt; sie befinden sich in der Handschriften-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: E. Petzetiana V). Ich danke der Bibliothek für die Erlaubnis zur Publikation der beiden Briefstellen.
- 2 In seiner Rezension der kritischen Ausgabe des Briefwechsels zwischen Theodor Storm und Klaus Groth, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1992, S. 219.
- 3 Dazu demnächst Walter Hettche: „Paul Heyse's Briefwechsel. Möglichkeiten der Edition, dargestellt am Beispiel der Korrespondenz mit Berthold Auerbach“ (erscheint im „Euphorion“). Bei der Tagung „Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie“, die im Juni 1994 von der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Weimar veranstaltet wird, werden Roland Berbig und ich über Möglichkeiten der Erschließung der Tagebücher von Julius Rodenberg und Paul Heyse referieren.
- 4 Brief an Wilhelm Hertz vom 17. Dezember 1878.
- 5 HA III/4, S. 1038 (ich zitiere nach der Hanser-Ausgabe der „Werke, Schriften und Briefe“ unter Angabe der Abteilung in römischen und der Bandzahl in arabischen Ziffern). - Vgl. auch den Brief an Wilhelm Hertz vom 4. Februar 1879: „Ich kann des Mannes nicht ohne tiefe Theilnahme gedenken, denn ich kenne kein ähnliches Beispiel von einer in gewissem Sinne glänzenden und bedeutenden, und zugleich doch ganz nutzlosen und schon bei Lebzeiten bei Seite geworfenen Existenz. Mög' es einem besser beschieden sein.“ - Es ist ein Brief Fontanes an Gutzkow vom 29. April 1864 überliefert (HBV 64/24), aus dem hervorgeht, daß auch Gutzkow einmal an Fontane geschrieben hat; das Schreiben ist jedoch nicht erhalten. Aus dem Inhalt des in höflichem Ton gehaltenen Briefes von Fontane lassen sich kaum Schlüsse auf das Verhältnis zwischen ihm und Gutzkow ziehen.
- 6 HA III/4, S. 1037.
- 7 HA III/4, S. 1037.
- 8 HA III/2, S. 115.
- 9 Leider sind die Beispiele, die Gutzkow seinem Brief beizulegen verspricht, nicht erhalten; seine Angaben über die Fundorte sind so unpräzise, daß sich die monierten

Druckfehler nicht ermitteln ließen - wobei es durchaus sein kann, daß ich die betreffenden Sandkörner in der typographischen Wüstenei der „Vossischen Zeitung“ übersehen habe.

- 10 Das Juni-Heft der „Deutschen Rundschau“ brachte Gutzkows Aufsatz „Georg Herwegh“ (1. Jahrgang, Heft 9, S. 455f. mit dem redaktionellen Zusatz: „Aus des Verfassers unter der Presse befindlichen 'Rückblicken auf mein Leben'“).
- 11 In der „Gegenwart“ war am 22. Mai 1875 Gutzkows sprachkritische Glosse „Fürwort für ein Fürwort“ erschienen (Bd. 7, Nr. 21, S. 323f.).
- 12 HA III/2, 19ff.
- 13 HA III/2 S. 70f. - Die Rezension einer Aufführung des „Uriel Acosta“ ist erst nach Gutzkows Tod erschienen (1. Februar 1879; HA III/2, S. 388ff.).
- 14 So Eda Sagarra in ihrem Artikel über Gutzkow in Walther Killy (Hrsg.): Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Bd. IV, München 1989, S. 438.

B. Susann Förster-Habrigh, Grafenberg

Ungewohnte Wege zu Fontanes Briefen¹

Die Briefe eines bedeutenden Schriftstellers des 19. Jahrhunderts werden nicht nur als Selbstzeugnisse gelesen, sondern es wird in ihnen auch nach Werkkommentaren gesucht. Lange Zeit hörte man die Klage, Fontane habe in seinen Briefen nur spärlich wenig über seine Werke geschrieben. Diese negative These konnte in neuerer Zeit zumindest in wichtigen Bereichen revidiert werden. Wir beziehen uns auf die Briefe, in denen Fontane über seine Erzählungen und Romane schreibt. Unsere Basis bildet dabei das „Verzeichnis und Register der Briefe Theodor Fontanes“ (HBV), das 1988 von Charlotte Jolles und Walter Müller-Seidel herausgegeben wurde. Die Auswertung (im Anschluß an den Text) zeigt deutlich, daß nicht nur von spärlichen Brief-Aussagen über das Werk die Rede sein kann. Ein wichtiger Unterschied zu bisherigen Untersuchungen muß allerdings genannt werden: In diese Auswertung integriert wurden die „Geschäftskorrespondenzen“, d.h. Fontanes Briefe an Rezensenten und Verleger. Es sind Briefe, die bisher in Analysen ausgegrenzt wurden, weil sie „nur“ Fontanes Auseinandersetzung über Blattstärken, Umfang, Entgelt und Kritikerbeeinflussung enthielten. Sie wurden nun bewußt mit einbezogen, da sie u.E. zum Gesamtbild des Autors gehören. Auch Briefe, die nicht direkt eine vom Autor gelieferte Werkinterpretation bieten, gehören unabdingbar zum Gesamtbild, sie sind Spiegel der Schriftstellerpersönlichkeit. Denn gerade in den Briefen der „Geschäftskorrespondenz“ zeigt sich, wie groß die Bedeutung des Werkes - jedes Werkes - für Fontane war.

Ein bisher recht unbeachteter Aspekt des Fontaneschen Briefwerkes ist die Tatsache, daß Fontane regelrecht eine briefliche Kritiker- und Leser-Beeinflussung betrieb. Diese Briefe sind bedeutsam für Erkenntnisse über das Selbstverständnis Fontanes, denn eine „Analyse brieflicher Sprache bedeutet so stets Analyse des Autors, und zwar nicht nur seiner intellektuellen, sondern auch seiner psychischen Struktur, entsprechend der Auffassung von Sprache als einer Manifestation reflektiver, aber eben auch unterbewußter Vorgänge im Sprechenden.“² Zu den Grundfunktionen des Briefes gehört die Funktion des Appellierens. Sie findet sich bei Fontane besonders in den Briefen an seine Leser und Kritiker. In dieser Aufforderung von seiten Fontanes verbinden sich Unbewußtes, Wunschenken und bewußtes Verhalten bzw. Schreiben.

Ein rhetorisches Stilmittel in Fontanes Briefen an seine Rezensenten ist z.B. die Versicherung, daß er der gleichen Meinung wie sie sei, also ihre Ansichten teile. In der Regel nimmt aber der Inhalt der folgenden Sätze diese Zustimmung zurück. Hervorzuheben ist, daß diese Rücknahme der Zustimmung nicht in der üblichen Form der Negationen vorgenommen wird, sondern einzig durch den Inhalt der Sätze, durch Fontanes Stellungnahme zum Werk vollzogen wird. Durch die Darstellung seiner Sichtweise hebt Fontane die des Gegenübers, der er eingangs zugestimmt hat, wieder auf. Indem Fontane aber zu Beginn des Briefes auf das Gegenüber eingeht, versichert er sich dessen Wohlwollens. Auf Basis dieses Wohlwollens kann er dann seine Ansichten verteidigen.

Nicht nur seine Rezensenten will er auf einen bestimmten Weg führen, eine bestimmte Sichtweise für seine Werke erzeugen, auch in seinen Privatbriefen betreibt Fontane Leserbeeinflussung. Wir nehmen nun einen Brief vom 10.02.1888 an Georg Friedlaender zur Analyse und Interpretation heraus:

Hochgeehrter Herr.

Schon wieder im Feld! Und diesmal mit den viel angefochtenen 'Irrungen, Wirrungen'. Daß sie (die Irrungen) sich siegreich durcharbeiten, ist mir bei der entsetzlichen Mediokrität deutscher Kritik und deutschen Durchschnittsgeschmacks nicht wahrscheinlich. Ist auch nicht nöthig. Man muß es nehmen, wie's fällt. Und vielleicht hat man ja auch Unrecht. Aber ich glaub es nicht. Unter ergebensten Empfehlungen an Frau Gemahlin und Gruß und Kuß für die Kinder (Litti weist ihn hoffentlich nicht zurück) wie immer Ihr herzlich ergebenster

*Th. Fontane.*³

In diesem Brief nimmt Fontane Stellung zur Veröffentlichung seines Romans *Irrungen, Wirrungen*. Er ist sehr skeptisch, ob das Werk „sich siegreich durcharbeiten“ wird. Viel eher vermutet er, daß dieses Werk das gleiche Schicksal erleiden wird wie seine Vorgänger: Es wird nur wenig verkauft werden. Der Absatz seiner Werke ist aber aus zweierlei Gründen wichtig: Einmal soll das Werk Ruf und Ruhm begründen, und zum anderen muß Fontane Geld für den Unterhalt seiner Familie verdienen.

Schauen wir uns den mittleren Teil des Briefes genauer an.

- „Ist auch nicht nöthig.“ - d.h., Fontane negiert seinen Wunsch, einen Erfolg dieses Buches und somit auch seinen persönlichen Erfolg sehen zu wollen.

- „Man muß es nehmen, wie's fällt.“ Diese abwartende Haltung spiegelt die Situation: Noch ist nichts entschieden, noch haben Kritiker und Publikum nicht gesprochen.

- „Und vielleicht hat man ja auch Unrecht.“ Hier hört man ganz deutlich den Wunsch heraus, daß sich seine Zweifel als ungerechtfertigt erweisen mögen. Aber der kurze Satz der Hoffnung steht inmitten der Zweifel, sozusagen vom Negativen umzingelt:

- „Aber ich glaub es nicht.“ Fontane demonstriert hier eine auffällig verneinende Haltung, weil er Angst hat, sich eingestehen zu müssen, daß er - wieder einmal - im Publikumsgeschmack durchgefallen ist, von dem er, nach eigener brieflicher Aussage, doch gar nicht viel hält, und von dem er schon erst recht nicht abhängig sei. Daß Fontane aber in einer bestimmten Form von dieser Anerkennung abhängig war, beweisen durchgängig die Briefe, in denen er sich über sein Werk äußert und die auch durch die Aussagen seines Tagebuchs unterstützt werden.

Wenn wir die äußere Form dieser Briefpassage betrachten, so fällt auf, daß Fontane seine Befürchtungen in einem relativ langen Satz formuliert. Diesem Satz folgen dann in assoziativer Folge seine Gedanken in knapper Form, nämlich in vier kurzen Sätzen. Da Fontane hier kürzere Sätze bevorzugt, zeigt uns diese Briefpassage deutlich, daß es sich um einen Gedankengang handelt, der uns hier vor Augen geführt wird, einen Gedankengang, den Fontane brieflich niedergelegt hat. Gehen wir nun auf den Beziehungsaspekt ein und betrachten den Adressaten, an den sich der oben zitierte Brief richtet. Es ist Georg Friedlaender, Amtsgerichtsrat in Schmiedeberg (Riesengebirge), ein langjähriger und geschätzter Korrespondenzpartner Fontanes. Friedlaender war mehr als einmal Partner für die Diskussion schwieriger Situationen gewesen. Er erhält im Vergleich zu anderen Adressaten Fontanes oft - auf ein Werk bezogen - die meisten Briefe. So z.B. bei *Unterm Birnbaum*, *Stine*, *Quitt*, *Von, vor und nach der Reise*, *Effi Briest*, *Die Poggenpuhls* und *Der Stechlin*.

Die Briefe an Friedlaender haben zu Recht bei ihrem Erscheinen für Furore gesorgt, denn hier zeigte sich zum ersten Mal, daß wir es bei Fontane nicht nur mit dem heiteren, gutmütigen und über allen Quisquilien mit heiterem Lächeln Stehenden zu tun haben. Bittere Töne, handfeste Ironie und Kritik lesen wir in diesen Briefen. Gerade in einem Brief an Friedlaender können wir also „offene“ Töne erwarten. Es stellt sich die Frage, warum Fontane in diesem Brief diese sprachliche Form, dieses Abschwächen einer Aussage, verwendete. In der Regel geht man davon aus, daß der Sinn von Abschwächung die Bedeutung des „Sich-Vergewisserns“ des Gegenübers trägt. Es liegt im Bereich des Möglichen, daß Fontane - in diesem Fall von Friedlaender - die Anerkennung seiner literarischen Qualitäten hören wollte, die er vom breiten Publikum vermißte. Vielleicht verarbeitete Fontane unbewußt seine Trauer über die vermeintliche Nicht-Anerkennung durch seine verneinende Haltung. Man darf aber nicht

außer acht lassen, daß diese Selbstbezeichnungen eventuell dazu dienen können, in rhetorisch geschickter Weise von dem Gegenüber Zustimmung und Verständnis zu erlangen. Peter von Matt bezeichnet Selbstverminderungen als Verzerrungen der Selbstaussage des Dichters, „die den Leser durchsichtig genug zum Kompensieren zwingen sollen“. Diese Äußerungen dienen in jedem Fall dazu, „eine narzißtisch aufpolierte Autor-Imago zu schaffen - nicht weil die Dichter sich unbedingt so sehen, sondern weil sie spüren, daß der Leser nur zu lesen liebt, was von einem irgendwie außerordentlichen Verfasser stammt“.⁴ In einem Brief vom 27.08.1882 an seine Frau z.B. bittet Fontane sie, bei „*Frl. von Rohr*“ nachzufragen, ob diese „mit Sch. v. W. (gemeint ist Schach von Wuthenow - d. Verf.) auch nicht zu unzufrieden ist.“⁵ In der hier gebrauchten doppelten Verneinung „nicht unzufrieden“, die durch das Partikel „zu“ verstärkt wurde, offenbart sich die in der Selbstverminderung enthaltene Erwartung, daß die Leserin Zufriedenheit äußert.

Nach Freuds⁶ Analyse und Interpretation der Verneinung könnte man den Fontaneschen Akt der Verneinung und Abwertung als Zeichen werten, daß er seine Ängste, d.h. die Angst, schlechte oder gar keine Resonanz vom Publikum und der Kritik zu erhalten und schlechte Verkaufserfolge zu erzielen, durch diese Form zur Kenntnis nimmt. Ein Verdrängungsprozeß muß stattgefunden haben, sonst hätte Fontane nicht über Jahre des „Nicht-Erfolges“ hinweg emsig weiterschreiben können. Nur durch den Akt der Verdrängung konnte er darüber wegsehen, bzw. durch die Verneinung konnte er das Verdrängte in beschränktem Maß zulassen und eventuell relativieren. Fontanes negative Urteilsfindungen und Beurteilungen waren demnach Hinweise für den Briefempfänger, und sie sind heute Informationen für den Brief-Leser. Fontanes wiederholte Aussagen, daß ihm der Erfolg und die Kritik im Prinzip unwichtig seien, stehen nun in einem ganz anderen Licht. Indem er ein harsches und vernichtendes Urteil fällt, weist er deutlich darauf hin, daß es für ihn eben überhaupt nicht unwichtig ist, im Gegenteil, daß es ihm sogar sehr wichtig ist, wie seine Werke aufgenommen werden. Durch den immer wiederkehrenden Akt der Verdrängung ermöglicht er sich ein Weiterarbeiten in der immer wiederkehrenden Hoffnung, daß es einmal anders wird. Man darf bei Fontanes Kritik an seinen Kritikern und bei seinem Verhalten ihnen gegenüber nicht vergessen, daß er selbst 20 Jahre lang (1870-1890) zur Riege der Kritiker gehörte - als Theaterkritiker der Vossischen Zeitung vom bekannten Parkettplatz Nr. 23 des Königlichen Schauspielhauses in Berlin aus.

Ein weiteres rhetorisch prägnantes Beispiel ist auch die - oft zum Abschluß einer Aussage - gestellte Bitte, der Empfänger möge den Briefinhalt nicht falsch verstehen.⁸ Diese Bitte des Sprechers oder Schreibers impliziert, daß er sich sicher ist, daß das Gegenüber ihn genau so verstanden hat, wie er es wollte, und daß er nun eine Verärgerung befürchtet. Mit der rhetorischen Bitte um Verständnis und „richtiges Verstehen“ verlangt der Sprecher fast unverblümt die Zustimmung seines Gegenübers. Es ist eine geschickte Form, denn niemand gibt schon gerne zu, daß er etwas falsch verstanden hat bzw. unwissend ist. Spielt das Gegenüber das Spiel mit, wozu ihm in der Regel keine andere Möglichkeit bleibt, ist sich der Sprecher seines Gegenübers sicher. Es kann in dieser

Wortwahl demnach ein Stück Berechnung und ein gewisses Maß an Taktik liegen, denn eine Aussage in dieser Form kann nicht so schnell widerlegt bzw. eine Bitte in dieser Form nicht so schnell abschlägig beschieden werden.

Vielleicht sind Fontanes Briefe teilweise als „Ersatzfunktion für einen mangelnden Kontakt mit der literarischen Öffentlichkeit“⁹ zu sehen, denn aus einigen seiner Briefe lesen wir die große Enttäuschung, wenn ein gerade veröffentlichtes Werk es wieder nicht zur erwarteten Resonanz brachte. Er ist verbittert, daß Autoren wie Courths-Mahler und Julius Wolff riesige Auflagenzahlen erleben. Besonders die Briefe an seine Rezensenten und gerade die, die er vor der zu schreibenden Rezension an die betreffende Person richtet, zeigen sehr deutlich sein Bemühen, sich verständlich zu machen; sie zeigen sogar, wie er sein Gegenüber zu beeinflussen sucht - auch wenn er danach wieder resignativ eingesteht, daß ihn nur allzu wenige verstünden. Er schreibt zwar, daß diese Briefe an Kritiker und Rezensenten sowieso nichts bewerkstelligten und daß er keine mehr schreibe; aber beim nächsten Werk, das veröffentlicht wird, schreibt er diese Briefe erneut.

Fontane erinnert in seinen Briefen gerne daran, daß man ihm eine Rezension in einem Tageblatt versprochen habe. Ein Großteil der Briefe an seine Rezensenten sind solche, in denen er sich des Wohlwollens der Kritiker versichert, ihnen aber auch schon sehr direkt zu verstehen gibt, was in der von ihm erwarteten Kritik enthalten sein müsse. Die Beeinflussung des Rezensenten ist in Fontanes Briefen nicht zu übersehen. Zusammen mit einem Rezensionsexemplar verschickt Fontane folgenden Brief an Ludovica Hesekei:

Thuen Sie nun was Sie können und seien Sie meines Dankes und meiner Bereitwilligkeit zu kl. liter. Gegendiensten im Voraus versichert. Wenn ich noch einen Wunsch aussprechen darf, so ist es der: nicht zu viel Parallele mit Scott, W. Alexis, Hesekei. Alle drei müssen natürlich genannt werden, aber es thut einem wohler die u n t e r s c h e i d e n d e n Merkmale hervorgehoben zu sehn, als die Aehnlichkeiten.¹⁰

„Thuen Sie nun was Sie können“, das bedeutet „Tuen Sie Ihr Bestes - für mein Bestes, nämlich für mein Werk!“ Fontane erwartet eine qualitativ gute Rezension und bietet gleich seine Gegendienste an, so daß die Rezensentin seine Anfrage gar nicht ablehnen kann. Sie wird genauestens instruiert, was sie zu beachten hat und was nicht. Nach Veröffentlichung einer anderen Rezension erhält die Rezensentin sofort Bescheid:

Haben Sie herzlichen Dank für Ihre Besprechung meines Schach in der gestrigen Kreuz-Zeitung, die ganz meinen Wünschen und Erwartungen entsprach; S i e selbst konnten sich nicht anders dazu stellen und noch weniger die Zeitung. Mein Dank ist um so größer und aufrichtiger, als es mir, nach Absendung des Buches, schwer auf die Seele gefallen ist, Sie überhaupt um eine solche Sache gebeten zu haben. Ich mußte das nicht thun, und h ä t t ' es wohl auch nicht gethan, wenn mich nicht das Historische, das Zeitbildliche darin und andererseits Adami's schon v o r h e r (... - d. Verf.) eingeheimstes Lob dazu verführt hätte. Es soll aber nicht wieder vorkommen.¹¹

Fontane unterstellt der Rezensentin eine Ansicht, die sie durch die Form der Darbietung nicht negieren kann: „*S i e selbst konnten sich nicht anders dazu stellen.*“ Fontanes Dank ist nicht nur groß, sondern „größer“, weil er ein schlechtes Gewissen hat, sie überhaupt um eine Rezension gebeten zu haben, obwohl er das doch gar nicht nötig hat, obwohl er es nicht „*mußte*“. Fontane weist deutlich darauf hin, daß es eigentlich unter seiner schriftstellerischen Würde ist, um eine Rezension zu bitten. Daß er es dennoch tut, zeigt sein Bemühen um Anerkennung. „*Es soll nicht wieder vorkommen*“; - ein Satz, dessen Versprechen Fontane noch viele Male brechen wird. Eine besondere Variante dieser Strategie findet sich in einem Brief an Fritz Mauthner. Fontane bittet nun gar nicht mehr für sich, sondern schützt seinen Verleger vor:

Seien Sie schönstens bedankt für Ihren Brief, der mir eine große Freude war. Keine Besprechung in einem Blatt kann darüber hinaus und wenn ich dennoch bitte, wenn möglich ein paar freundliche Worte über das Buch (gemeint sind Irrungen, Wirrungen - d. Verf.) in dieser oder jener Zeitung sagen zu wollen, so geschieht es im Hinblick auf meinen sehr netten und sehr anständigen Verleger, den vielleicht mit Schaden abschließen zu sehn, mir sehr peinlich wäre.¹²

Eingangs bedankt sich Fontane für einen Brief Mauthners, in dem dieser sich schon positiv über den Roman *Irrungen, Wirrungen* geäußert hat. Doch diese private Anerkennung genügt Fontane nicht, er möchte eine freundliche Kritik in der Öffentlichkeit, in „*dieser oder jener*“ Zeitung lesen. Im Hintergrund dieser Bemühungen Fontanes steht allerdings Mauthners harsche Kritik der *L'Adultera* von 1882. Fontane versucht nun mit allen Mitteln, ein zweites Desaster zu verhindern und scheut auch nicht davor zurück, den Verleger Steffens vorzuschieben, um der Bitte Nachdruck zu verleihen.

Fontane geht brieflich auf erhaltene Rezensionen und Kritiken ein, und in vielen dieser Briefe kommen seine Selbsteinschätzung und gerade auch seine Selbstzweifel zum Ausdruck.

Nachdem Fontane sich entschieden hatte, einen „*Romanschriftsteller-Laden*“ aufzumachen, hoffte er „*auf ein paar treue, namentlich auch zahlungsfähige Käufer*“ seiner Werke.¹³ Fontane betrachtet es deshalb als eine ernsthafte Aufgabe, sich um den „*Vertrieb*“ seiner Werke zu kümmern: „*Der Dank wäre ein paar Tage früher gekommen, wenn nicht eben ein Buch (Cécile - d. Verf.) von mir erschienen wäre, dessen Vertrieb: Schreibereien an Gönner und Nichtgönner, auch dem Schriftsteller immer Mühe und Arbeit macht.*“¹⁴

Diese „*Vertriebs-Steuerung*“ geht so weit, daß Fontane sogar im November 1878 an Wilhelm Hertz, seinen Buchverleger, schreibt und ihn bittet, sich für ihn bei einem bestimmten Zeitschriften-Redakteur zu verwenden, damit die von ihm gewünschte Kritik in der „*Augsburger Allgemeinen Zeitung*“ erscheinen kann.

Um einen optimalen Boden für die Aufnahme seiner Werke bei Rezensenten zu schaffen, pflegt Fontane die Rezensions-Exemplare in der Regel durch ein paar Brief-Worte zu begleiten. Ludovica Hesekei, die eine Rezension verfassen soll, wird von Fontane in einem Brief informiert, daß sie den Roman nicht direkt,

sondern über den Umweg der Redaktion zugesandt bekommt, weil Fontane „auf die Weise auch in die vielgelesene 'Bücherschau' käme". Das ist von großer Bedeutung für Fontane, da von dieser „Bücherschau" für viele Leser ein Kaufanreiz ausgeht.¹⁵

Der große Vorwurf, Fontane schreibe in seinen Briefen über seine Werke fast nur über Verlegerisches, die Briefe hätten also wenig Informationsgehalt, kann sich in dieser Form nicht mehr halten.¹⁶ Fontane „kommentiert" seine Werke recht eigentlich in den Briefen an Kritiker, indem er ihnen zu verstehen gibt, wie er sich die zu schreibende Kritik vorstellt.

Das Fontanesche Leiden an der Arbeit

Es ist eine - verständliche - Forderung des Lesers Fontanescher Briefe, detailliert und umfangreich über Ideenfindung, Entstehungsprozeß und Arbeitsschritte hinsichtlich der Werke informiert zu werden. Doch besonders seine kurzen Briefe, in denen er nur mit wenigen Worten auf seine Werke eingeht, nur hinweist, daß er daran arbeitet, und die vielen Briefe, in denen er „nur" über die Korrektur der Werke schreibt, zeigen uns die harte Auseinandersetzung Fontanes mit seinen Werken. Briefe über Korrekturen, über den Erhalt von Korrektur- oder Revisionsbogen blieben in der Regel von der Forschung relativ unbeachtet, da sie „uninteressant" für die Interpretation des Werkes und für die Werkgeschichte erschienen. Die sich in diesen Briefen spiegelnde Psyche des Autors blieb dabei leider recht oft unbeachtet. Es ist nicht zu übersehen, daß Fontane in allen - oder zumindest in den allermeisten - Fällen mit großer Freude und Neugierde an die Arbeit geht. Nachdem das meist in Kürze skizzierte Werk eventuell auch im Brouillon fertiggestellt ist, wird es entweder zur Seite gelegt oder weiterbearbeitet - und dann beginnt „das Leiden" an der Arbeit.¹⁷ Fontane kalkuliert seine Krankheiten sogar in seinen Arbeitsplänen mit ein.¹⁸ Er leidet sehr unter diesen Korrekturen, betont aber mehrfach, daß sie unerläßlich seien. Besonders die Korrektur von „Fahnen und Bogen" aus der Druckerei macht ihm zu schaffen. Oft lesen wir, daß er in dieser Zeit an Schnupfen, Kopfreißen und allgemeinem Unwohlsein leidet. In einem Brief vom 17.08.1882 an seine Frau berichtet er sogar, daß „die schweren Korrekturtagge" ihn „zeitweilig (namentlich bei meinem schlechten Befinden) gedrückt und geängstigt" hätten.¹⁹ Er unterzieht sich den Mühen der Korrektur-Arbeiten, obwohl er daran zweifelt, daß es überhaupt Leute gäbe, die seine Mühen verstünden.²⁰ Er klagt Gustav Karpeles im Brief vom 05.02.1879, daß er gar nicht wisse, warum er sich diese Arbeit mache: „Ich bin nun 'mal ein Bastler und Pußler und kann es nun nicht mehr los werden."²¹ Fontane bemüht sich nicht einmal mehr darum, er will gar nicht von der Korrektur und den damit verbundenen Leiden loskommen. Es stellt sich die Frage, warum er es nicht will. Liegt ihm wirklich an erster Stelle die künstlerische Gestaltung derart am Herzen, oder braucht er vielleicht auch das Leiden an der Arbeit, als Motivation, als Bestätigung, als Zeichen von Leben? Fontane weiß, daß er so oder so „leiden" würde, entweder unter der ihn belastenden Überarbeitung des Werkes oder unter dem Verzicht, das Werk einer Überarbeitung zu unterziehen. Der Beginn einer Arbeit

erscheint bei Fontane immer spielerisch, doch schließlich vergeht ihm „die Lust zum Fertigmachen“.²²

Fontane verabschiedet sich immer unter Schmerzen von seinen Werken. Kaum ist das Werk aber endlich fertiggestellt, stürzt sich Fontane schon wieder in das nächste.²³ Es tritt in diesen vielen Briefen, in denen er über Beschwerden bei der Arbeit und an der Korrektur berichtet, eventuell ein Moment zutage, das einen weiteren Rückschluß auf die Psyche des Schriftstellers Fontane zuläßt. Wie Kurz formuliert, hatte das Verbum „schreiben“ als Titel für literarisches Schaffen im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur, denn „Schreiben“ ist die zugleich materiellste und leerste Definition von Literatur und ‚schreiben‘ definiert die Literatur im Aspekt der poiesis, der artistischen Produktion, der Arbeit“.²⁴ Gerade in der Betonung des Arbeits- und Mühecharakters von Kunst läge ein massives Rechtfertigungsmotiv. In den allermeisten Briefen, in denen Fontane über seine „Arbeit“, also vom Schreiben und Korrigieren seiner Werke schreibt, kommt eben dieser „Arbeits- und Mühecharakter“ sehr deutlich zum Ausdruck. Fontane kannte kein Mäzenatentum, er „erschrieb“ sich seinen Lebensunterhalt. Und daß dieser Schriftstellerberuf im wahrsten Sinn des Wortes „Arbeit“ bedeutete - darauf wies er immer wieder ausdrücklich hin. Fontanes aus dem technischen Vokabular entlehnter Begriff „Fabrikat“²⁵ für eigene schriftstellerische, also künstlerische Werke, unterstreicht diese Auffassung. „Damit soll gesagt werden, daß auch der Künstler Teil hat an der modernen bürgerlichen Gesellschaft mit ihren verpflichtenden Normen der Produktivität und Nützlichkeit.“²⁶ Für Fontane trifft dies in doppelter Sicht zu. Einmal war es die nicht zu unterschätzende Notwendigkeit, durch seine schriftstellerische Arbeit Geld zu verdienen, um seine Familie ernähren zu können. Zum anderen war er - und vielleicht in besonderem Maße gerade er, der in seinen Werken der bürgerlichen Gesellschaft einen Spiegel vorhielt - selber Teil dieser Gesellschaft. Sein ständiges Bemühen um Anerkennung und Respekt, das sich durch alle Briefe zieht, demonstriert diese Tatsache augenfällig.

AUSWERTUNG (ausschließlich auf HBV/1988 bezogen)

„Anzahl Adressaten“ = Anzahl der Brief-Adressaten pro Werk;
 „Anzahl Briefe“ = Anzahl der Briefe über das jeweilige Werk insgesamt
 im untersuchten Briefkorpus;

Nr.	Titel d. Werkes	Anzahl Adressaten	Anzahl Briefe
1a	<i>James Monmouth</i>	2	3
1b	<i>Tuch und Locke</i>	3	2
2	<i>Vor dem Sturm</i>	26	141
3	<i>Grete Minde</i>	20	79
4	<i>L'Adultera</i>	25	60
5	<i>Ellernklipp</i>	17	65 (+evtl.1)
6	<i>Schach von Wuthenow</i>	28	78
7	<i>Graf Petöfy</i>	15	39
8	<i>Unterm Birnbaum</i>	17	29
9	<i>Cécile</i>	21	44

10	<i>Irrungen, Wirrungen</i>	26	59
11	<i>Stine</i>	19	52
12	<i>Quitt</i>	22	64
13	<i>Unwiederbringlich</i>	12	28
14	<i>Frau Jenny Treibel</i>	13	32
15	<i>Von, vor und nach der Reise</i>	11	20
16	<i>Effi Briest</i>	35	75
17	<i>Die Poggenpuhls</i>	14	24
18	<i>Der Stechlin</i>	21	42
19	<i>Mathilde Möhring</i>	2	4

ANMERKUNGEN

- 1 Der folgende Aufsatz beruht im wesentlichen auf den Ergebnissen der Dissertation von B. Susann Förster-Habrich: *Die Briefe Theodor Fontanes. Romane und Erzählungen im Spiegel seiner Briefe*. Grafenberg 1991.

Der Untersuchung zugrunde gelegt wurden die Briefdaten aus: *Die Briefe Theodor Fontanes. Verzeichnis und Register*. Hrsg. v. Charlotte Jolles und Walter Müller-Seidel. München 1988 (HBV) und *Theodor Fontane. Der Dichter über sein Werk*. Bände 1 und 2. Hrsg. von Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit W. Wiethölter. München 1977.

Wenn im folgenden von Fontanes *Werk* die Rede ist, beziehen wir uns ausschließlich auf die Romane, Erzählungen und Novellen, die in der am Textende angefügten Liste genannt sind.

- 2 Bürgel, Peter: *Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells*. In: DVjs 50 (1976), S. 291.
- 3 Theodor Fontane: *Briefe*. Hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. 4 Bde. München: C. Hanser 1980. (Im weiteren: HFA) 3. Bd., S. 585.
- 4 Matt, Peter von: *Die Opus-Phantasie*. In: *Psyche* 3 (1979), S. 207.
- 5 HFA 3, S. 209.
- 6 Freud, Sigmund: *Die Verneinung*. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Hg.: Anna Freud u.a. London 1948, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925-1931*, S. 12: „Ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt kann also zum Bewußtsein durchdringen, unter der Bedingung, daß er sich verneinen läßt. Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten. (... - d. Verf.) Es resultiert daraus eine Art von intellektueller Annahme des Verdrängten bei Fortbestand des Wesentlichen an der Verdrängung. (...) Etwas im Urteil verneinen, heißt im Grunde: das ist etwas, was ich am liebsten verdrängen möchte“.
- 7 Fontane klagt über diese „Nicht-Erfolge“ in einem Brief vom 10.02.1887 an Wilhelm Hertz (HFA 3, S. 517). In einem Brief vom 01.04.1888 an Paul Schlenther (HFA 3, S. 596) schreibt Fontane sogar von „Nullgraderfolgen“.
- 8 Eines dieser vielen Beispiele bei Fontane ist der Brief vom 23.02.1879 an Maximilian Ludwig (HFA 3, S. 12): „Hoffentlich ist mein kleines, Ihnen zugeauntes Wort nicht anders genommen worden, als es gemeint war.“

- 9 Diskussionsbericht der Deutschen Forschungsgemeinschaft zum Thema „Probleme der Brief-Edition“. Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Schloß Tutzing am Starnberger See, vom 08.-11.09.1975. Hg.: Wolfgang Frühwald u.a. Bonn-Bad Godesberg 1977, S. 263.
- 10 Fontane im Brief vom 06.11.1878; HFA 2, S. 631.
- 11 Fontane im Brief vom 10.12.1882; HFA 3, S. 224.
- 12 Fontane im Brief vom 23.02.1888; Fontane-Blätter, Band 5, Heft 6, S. 512.
- 13 Fontane im Brief vom 28.05.1878 an Ludovica Hesekei; HFA 2, S. 572.
- 14 Fontane im Brief vom 15.04.1887 an Rektor Wieland (Teilabdruck des unveröffentlichten Briefes mit freundlicher Genehmigung des Theodor-Fontane-Archivs, Brief-Nr. Ca 1362/63 (Abdruck der Maschinenabschrift von Hans Pöhlmann, Neubrandenburg).
- 15 Fontane im Brief vom 06.11.1878; HFA 2, S. 630.
- 16 Als zwei der zahlreichen Beispiele für diesen Vorwurf seien genannt: Mann, Thomas: Noch einmal der alte Fontane. In: Die Weltwoche, Nr. 1056, 05.02.1954, S. 7 und Erler, Gotthard: „Ich bin der Mann der langen Briefe.“ Bekanntes und Unbekanntes über Fontanes Briefe. In: Fontane-Blätter, Bd. 1 (1968), Heft 7, S. 317.
- 17 Vgl. zu den Phasen der Entwicklungsgeschichte eines Werkes auch: Mechthild Curtius: Theorie in nuce. In: dies. (Hg.): Theorien der künstlerischen Produktivität. Entwürfe mit Beiträgen aus Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Marxismus. Frankfurt a.M. 1976, S. 22.
- 18 Vgl. z.B. den Brief vom 03.01.1883 an Mathilde von Rohr (HFA 3, S. 229): *„In den nächsten Tagen fang' ich nun an meine Novelle Graf Petöfy (für Ueber Land und Meer bestimmt) zu corrigieren; es wird wohl - selbst wenn ich leidlich gesund bleibe - bis in den Mai hinein dauern.“*
- 19 HFA 3, S. 200.
- 20 Fontane im Brief vom 10.08.1878 an seine Frau Emilie (HFA 2, S. 610): *„(... - d. Verf.) Müh' und Arbeit liegen zurück, und niemand kümmert sich mehr drum. Auch nur einen Augenblick darüber traurig sein zu wollen, wäre lächerlich.“*
- 21 HFA 3, S. 12.
- 22 Fontane im Brief vom 15.11.1896 an Ernst Heilborn (HFA 4, S. 609). Vgl. dazu auch: Ehrenzweig, Anton: Die drei Phasen der Kreativität. In: Curtius (Hg.): Theorien der künstlerischen Produktivität. A.a.O.: S. 66: *„Die Stärke zu haben, einem fast analen Ekel zu widerstehen und den ganzen Kram (das Werk - d. Verf.) nicht in den Papierkorb zu werfen, gehört zur schöpferischen Kraft.“*
- 23 Fontane im Brief vom 21.03.1880 an Gustav Karpeles (HFA 3, S. 67): *„Ich bin, dies darf man ja sagen, ein sehr fleißiger Mann, sehne mich beständig nach neuen Arbeiten und werde deshalb an etwas im Wesentlichen Fertigen nicht länger herumbasteln, als nöthig ist, dennoch, weiß ich aus Erfahrung, daß das Corrigiren viel viel länger dauert als das Schreiben.“*
- 24 Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart 1980, S. 2.
- 25 Fontane im Brief vom 29.05.1890 an Georg Friedlaender (HFA 4, S. 46).
- 26 Kurz: Traum-Schrecken. A.a.O.: S. 2.

Zwischen „Goethebann“ und „Goethegötzenkultus“

Anmerkungen zu Fontanes Verhältnis zur Weimarer Klassik

Fontane war sechsundsiebzig Jahre alt, als er zum ersten (und einzigen) Male offiziell nach Weimar eingeladen wurde. Anlaß war die feierliche Einweihung des neuen Gebäudes für das Goethe- und Schiller-Archiv am 24. Juni 1896. Er hat die Einladung nicht angenommen, wegen einer ihn „den ganzen Juni über in Carlsbad festhaltenden Kur“, wie er am 25. Mai an Bernhard Suphan, den Archivdirektor, schrieb. Aus einem an Erich Schmidt, den Berliner Ordinarius für deutsche Sprache und Literatur und einstigen ersten Direktor des Goethe-Archivs in Weimar, gerichteten Brief vom gleichen Tage geht hervor, daß er auch ohne die bevorstehende Karlsbader Kur versucht hätte, „weit vom Schuß“ zu bleiben. „Ich kann mich da nicht mit einem Male gut einreihen“, heißt es in dem zuletzt erwähnten Brief. „Abgesehen davon, daß einige in den Verwunderungsruf: ‘Gott, nun auch hier noch’ ausbrechen würden, passe ich wirklich in die Sache nicht recht hinein, weil ich der da zu spielenden Rolle nicht gewachsen bin. ... Denn trotzdem ich meinen Lewes und sogar meinen Herman Grimm gelesen habe, habe ich doch von Goethewissenschaftlichkeit keinen Schimmer ...“ Und fünf Tage vor der Weimarer Feierlichkeit schrieb er aus Karlsbad an Paul Heyse, er habe „den Muth zur Annahme [der Einladung] nicht aufbringen können,“ trotzdem er „dergleichen gern einmal gesehen hätte, freilich am liebsten aus der Gondel eines Fesselballons“. Das Bild ist nicht nur charakteristisch für Fontanes ironische Redeweise, es bezeichnet auch genau seine Distanz zum offiziellen Goethe-Kult, wie er besonders von Herman Grimm gepflegt und zelebriert wurde, dem Sohn Wilhelm Grimms und Schwiegersohn Achim und Bettine von Arnims, dem Verfasser jenes Goethe-Buches, das „sogar“ gelesen zu haben Fontane gegenüber Erich Schmidt erwähnt. Grimms Buch, hervorgegangen aus öffentlichen Vorlesungen, die er erstmals 1874/75 an der Berliner Universität gehalten hatte, war 1894 in fünfter Auflage erschienen. Grimm spricht, gleich zu Anfang, von dem „Jahrhundert, das Goethes Namen trägt“, womit er nicht etwa des Dichters Lebens- und Schaffenszeit meint, sondern das Säkulum, das mit „Goethes Eintritt in Weimar“ begann und sich seinem Ende zuneigte, als Herman Grimm seine Vorlesungen zum ersten Male hielt. Goethe habe, so war bei Grimm zu lesen, „unsere Sprache und Literatur geschaffen“; und „die Verehrung für Goethe“ sei „in der Zeit der politischen Zerrissenheit und dumpfen Schweigens im öffentlichen Leben“ eines der „wenigen vaterländisch-gemeinsamen Gefühle“ gewesen, welche „offen bekannt werden durften“; hier liege „Goethes politische Wirkung höchster Art“. Mit solchen und ähnlichen Sätzen, gesprochen im dritten Jahr nach der Gründung des deutschen Kaiserreichs, sollte diesem eine geistige Tradition zugeschrieben werden, die seine Entstehung aus „Eisen und Blut“ vergessen lassen konnte. Der Goethe-Kult des letzten Jahrhundertviertels stand im Zeichen und im Dienst der deutschen Großmacht-Politik.

Ein Goethe als „leuchtender Punkt ... in trüben Tagen“ entsprach weder den ästhetischen Maximen noch den persönlichen Erfahrungen Theodor Fontanes. Er, der noch im hohen Alter bekannte, er sei glücklich, „mit Freiligrath begonnen zu haben“, hatte in seiner Jugend zu den „Freiligrathenthusiasten“ gehört, denen gegenüber sich jeder „einfach lächerlich gemacht“ haben würde, der damals von der „ewigen Schönheit Goethescher Lyrik“ gesprochen hätte. Kein Wunder also, daß ihm später, als er längst ein Organ für die Größe und Schönheit Goethescher Dichtung entwickelt hatte, der Goethe-Kult suspekt und verächtlich war, daß er ihm als „Goethegötzenkultus“ erschien und daß er seine politischen Implikationen durchschaute. Wiederholt hat Fontane, mit leisem, aber unverkennbarem ironischem Anflug Goethe als den „Heros deutscher Nation“ apostrophiert (wobei es ziemlich belanglos ist, ob die Verwendung von Anführungszeichen auf ein Zitat deutet oder nicht). Am deutlichsten tritt Fontanes spöttische Verachtung jenes politisch intendierten und gesteuerten Kultes in jener vielzitierten Briefstelle vom Februar 1896 zutage, wo von Leuten die Rede ist „die gleich stramm stehn und den Zeigefinger an die Biese legen, wenn der Name Goethe bloß genannt wird“. Die Bemerkung umschreibt zugleich den eigentlichen Grund dafür, daß Fontane drei Monate später die Einladung zur Eröffnung des neuen Goethe- und Schiller-Archivs ausgeschlagen hat.

Fontane hat wahrscheinlich nur einen einzigen Tag seines langen Lebens in Weimar verbracht: den 25. August 1867, einen Sonntag. Zusammen mit seiner Frau Emilie und Berliner Freunden war er am Vorabend „gegen 9“, von Arnstadt kommend, im „Russischen Hof“ abgestiegen. Am 26. August, um 8 Uhr morgens, erfolgte die „Abfahrt nach Erfurt“. Den Ablauf des Sonntags in Weimar sowie die besichtigten Denkmäler und Sehenswürdigkeiten hat er genau in seinem Tagebuch vermerkt: vom Besuch der Fürstengruft bis zum Kaffeetrinken „am Schloß in der Conditorei auf einer reizenden Veranda“. Auch daß er das Goethe-Haus nur „von außen“ gesehen hat - es war die Zeit, da die Enkel des Dichters ein nahezu generelles Besuchsverbot durchgesetzt hatten -, ist dort zu lesen. Literarisch oder publizistisch verwertet aber hat Fontane diese Notizen nicht. Als er sechs Jahre später einen siebenwöchigen Urlaub in „Groß-Tabarz“ verbrachte und von dort aus mehrere Reisen durch Thüringen unternahm, scheint er Weimar nicht noch einmal besucht zu haben, obgleich sich wiederum detaillierte Beschreibungen der dortigen Sehenswürdigkeiten im Tagebuch finden, die sich allerdings in der Hauptsache als Exzerpte aus einem Baedekerschen „Handbuch für Reisende“ erwiesen haben. Sie dienten der Vorbereitung eines auf vier Bände berechneten Werkes über „Örtlichkeiten deutscher Sage und Geschichte“, dessen erster Band Thüringen und Sachsen behandeln sollte (mit eigenen Kapiteln über „Goetheplätze“ und „Schiller-Plätze“). Der Plan wurde nicht verwirklicht.

Was auf den ersten Blick seltsam, ja befremdlich erscheinen könnte: daß Fontane keinerlei persönliche Beziehungen zu den Klassikerstätten in Weimar zu erkennen gibt - nur im Rückblick ist, nach dreiundzwanzig Jahren, von der „entzückenden Tagesfahrt nach Weimar“ die Rede -, das erscheint im Lichte der hier vorangestellten Erörterungen als eine Art Scheu vor der Preisgabe von Emotionen. Unter keinen Umständen mochte er sich in die Nähe jener begeben, die durch Bekundung ihres Goethe-Enthusiasmus, absichtlich oder unbewußt,

einen Beitrag zur Beförderung des Goethe-Kults leisteten. Und obwohl Fontane alles andere als ein Weimar-Pilger war, zählte er die Stadt, zusammen mit Bayreuth, München und - Oberammergau, zu den „Plätzen, daran man sich erfreuen kann“, weil sie das „außerpreußische Deutschland“ symbolisieren.

Ungeachtet seiner Ablehnung jeglichen Goethe-Kultes stand auch Fontane, trotz mancher kritischer, mitunter respektloser Bemerkungen über einzelne Goethesche Werke, unter dem Einfluß dieses Dichters, und er war sich dessen durchaus bewußt. „Wir sind in einem Goethebann“, schrieb er, ebenfalls im Jahre 1896, freilich mit dem Zusatz: „und müssen draus heraus“. Ein solcher Ausbruch konnte nur schwer und niemals vollständig gelingen. Ursache dafür war die bald nach Goethes Tod beginnende Kanonisierung der Weimarer Klassik, besonders Goethes und Schillers, in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung und später auch an den Schulen des Deutschen Reiches. Sie war eine Voraussetzung für die Entstehung jenes spezifischen Goethe-Kultes. Fontanes Eingeständnis seines „Jugendglaubens an eine gradlinige Abstammung von Schiller und Goethe“ läßt deutlich erkennen, daß die Werke dieser beiden, und keine anderen neben ihnen, als Maßstäbe und unerreichbare Muster galten. Kleist, Hölderlin oder Jean Paul, die deutschen Romantiker, Heine und Büchner rückten in den Hintergrund, zum Teil sogar an die äußerste Peripherie, und die zeitgenössischen Autoren mußten sich a priori - nach einem von Theodor Storm in selbstkritischer Absicht geprägten Ausdruck - mit einer „Seitenloge“ begnügen, solange Goethe und Schiller im Proszenium saßen, nein: standen, in der Pose, die ihnen Ernst Rietschel mit seiner Doppelstatue gegeben hat.

Als Fontane 1853 mit einem Aufsatz über „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“ als Kritiker debütierte, begann er mit diesen programmatischen Sätzen: „Es gibt neunmalweise Leute in Deutschland, die mit dem letzten Goetheschen Papierschnitzel unsere Literatur für geschlossen erklären. Forscht man näher nach bei ihnen, so teilen sie einem vertraulich mit, daß sie eine neue Blüte derselben überhaupt für unwahrscheinlich halten, am wenigsten aber auch nur die kleinsten Keime dazu in den Hervorbringungen der letzten zwanzig Jahre gewahren könnten. Wir kennen dies Lied. Die goldenen Zeiten sind immer vergangene gewesen... Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr Realismus.“ Und um für diese moderne Stilrichtung eine Lanze brechen zu können, mußte er sie in die Tradition der deutschen Klassik stellen: „Beide, Goethe wie Schiller, waren entschiedene Vertreter des Realismus, solange sie, 'unangekränkt von der Blässe des Gedankens', lediglich aus einem vollen Dichterherzen heraus ihre Werke schufen.“

Die Kanonisierung der Weimarer Klassik hat den Berliner Kritiker des „Goethegötzenkultus“ überlebt. Sie hatte ihren Nährboden nicht nur im Bildungsbürgertum, sondern auch in den kulturell interessierten Teilen der Arbeiterklasse und wurde in der deutschen Arbeiterbewegung systematisch kultiviert. Die Nachwirkungen lassen sich deutlich in der Kulturpolitik der DDR beobachten.

Der Widerspruch zwischen dem Klassik- und besonders dem Goethe-„Bann“ und dem Streben, sich daraus zu befreien, ist vielleicht nirgends treffender beschrieben worden als in jenem Brief, den Fontane im Mai 1868 an Storm gerichtet hat. Von Thale und seiner „Harzesstille“ aus, wohin er nur wenige Bücher mitgenommen hatte, darunter Storms Gedichte, wollte er dem Autor

„endlich mal den Zoll schuldigster Dankbarkeit“ entrichten, denn Storm sei und bleibe sein „Lieblingsdichter“. Und er fügte diese Betrachtungen hinzu: „Je älter ich werde, je mehr überzeug ich mich, daß ebenso fein nuancirt wie die *Begabungen* der Producirenden auch die *Geschmacksbedürfnisse* der Genießenden sind und daß die sogenannten großen Poeten die Bedürfnisse gewisser Naturen durchaus nicht decken. Damit ist durchaus nichts gegen die Großen gesagt; sie bleiben die Großen; Bürger ist kein Schiller, Heine ist kein Goethe, Storm ist kein Wieland und doch decken Bürger-Heine-Storm mein Herzensbedürfniß unendlich mehr als das große Dreigestirn.“

Daß Kanonisierung der lebendigen Fortwirkung großer Kunst der Vergangenheit eher schadet als nützt, daß nur ein historisch-kritischer Umgang mit ihr, der Patina nicht zu einem Attribut „ewiger Werte“ stilisiert, ihr Weiterleben ermöglicht: das veranschaulicht Fontanes unfreiwilliges Verhaftetsein im „Goethebann“ ebenso wie seine Attacken gegen einen „Goethegötzenkultus“.

Die Miszelle ist Bestandteil einer (noch in Arbeit befindlichen) Reihe von Aufsätzen, die das Verhältnis bekannter deutscher und ausländischer Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts zur Weimarer Klassik thematisieren und damit zugleich einen Beitrag leisten zur Geschichte der Kanonisierung der Werke Goethes und Schillers im deutschen Bildungswesen und im Kulturbetrieb.

Auf den Nachweis der (leicht auffindbaren) Zitate wurde verzichtet. Für die Beschreibung des Weimar-Besuchs von Theodor Fontane habe ich Sonja Wüstens Arbeit über Fontanes "Reisen in Thüringen" (Fontane-Blätter, Sonderheft 3, 1973) dankbar benutzt.

P. G.

LESER ÜBER FONTANE

Dieter Buchhierl, Berlin

Wie Fontane Visite macht

„In meinem Elternhaus hingen keine Gainsboroughs“ - so weit kann ich Gottfried Benn (Teils-Teils) nachsprechen. Aber mein Vater spielte manchmal Chopin, und das Gedankenleben bekam Muisches zur Wegzehrung, wenn meine Mutter uns kleinen Brüdern in der Schummerstunde Gedichte vorsagte - „Ja, das Kätzchen hat gestohlen!“ - oder ihre Lieblingslieder nachsingen hieß: „An der Saale hellem Strande“ und „Zogen einst fünf wilde Schwäne ...“.

Ein halbes Jahrhundert zurückblickend, muß ich auch Benns erste Zeile abwandeln: In meinem Elternhaus standen keine Fontane-Bände.

Der Vater, aus einem bayerischen Marktflecken stammend, in der Inflationszeit nach Berlin gekommen, Sozialfürsorger geworden, füllte das selbstgebaute Regal vom mühsam Ersparten mit Andersen-Nexö und Björnson, Kropotkin und Gorki, Sinclair und Dreiser, Zola und Barbusse, Döblin und Heinrich Mann.

Die Mutter, Halbwise von einem Rittergut bei Gnesen in der preußischen Provinz Posen, mit den Großeltern 1903 nach Berlin gezogen, dort als höhere Tochter aufgewachsen, schon vor der Heirat in der Wohlfahrtspflege tätig, trug den „Kleinen Rosengarten“ von Löns, den „Zupfgeigenhansl“ (samt Laute), Shaws Sozialismus-Wegweiser, die Undset, Tolstoi, Anatole France und Romain Rolland zum gemeinsamen Bücherhaushalt bei.

Für Fontane war so weit links kein rechtes Unterkommen.

Meine Bücher- und Bubenhelden wurden Robinson, Siegfried, Winnetou und Andreas Hofer, denen die Mutter, unermüdlich vorlesend, als Gegenspieler in Tagträumen das Wichtelmännchen Nils Holgersson beigab. Allerdings, in Lesebüchern, immer heimlich schon vor der ersten Deutschstunde des neuen Schuljahrs verschlungen, erschien der eiserne Bestand von drei Fontane-Gedichten, die sich leichter auswendig lernen ließen als der gräßliche „Pidder Lüng“ mit seinem glühendheißen Grünkohl auf Sylt.

„Sie kamen nie alleine, der Zieten und der Fritz, der Donner war der eine, der andre war der Blitz...“ - und welch promptes Echo aus meiner Prärie: der Donner von Old Shatterhands Barentöter, der Blitz aus Winnetous Silberbüchse! Sodann Herr von Ribbeck; leider ein Schrecknis, weil ich beim Aufsagen vor der Klasse „Kumm man röwer, ick hebb 'ne Birn“ nicht platt genug über die Lippen brachte. Auf andere Weise beklemmend John Maynard und sein standhaftes „Ja, Herr, ich halt's!“, bei dem spätestens mir die Augen überliefen, die Stimme in der Aula wegblieb - wie diesem Braven im Rauch des rettenden Scheiterns.

Vom Dichter Fontane („Namen deutlich aussprechen! Danach die Verbeugung!“) erfuhren wir fast nichts. So erging es aber auch den Dichtern Uhland, Fallersleben, C.F.Meyer und Liliencron - Warenzeichen wie „Sütterlin“ oder „Syndetikon“. Deutschunterricht ...

Inzwischen marschierten die zwölf Jahre durch, vor denen „Sergeant Grischa“, „Der Untertan“, „Pelle der Eroberer“ und ähnlich heikle Bücher aus Vaters Regal („Ich muß Platz für andere machen ...“) in den Kohlenkeller hinter Brikkettstapel entweichen mußten, während ich von wohlmeinenden, im Weltkrieg verwitweten Tanten zur Konfirmation „Mit 17 Jahren vor Verdun“, „Die Gruppe Bosemüller“ und „Mein Weg nach Scapa Flow“ bekam - denen ich nicht widerstand. Allerdings führte mich der Weg im Sommer 1943 wegen der Luftangriffe auf Berlin nach Altruppin und in das Neuruppiner Friedrich Wilhelm-Gymnasium (Inchrift: „Den Bürgern des künftigen Zeitalters“. Schwarze Beute-Kanone vor dem Hauptportal)

Rheinsberger Tor, Pfarrkirche, Löwen-Apotheke, Paradeplatz, Schinkel-Statue und Fontane-Denkmal, rings umher Ruppiner Schweiz und Rhinluch: Hätte mir der märkische Wanderer jetzt nicht begegnen sollen? Ach nein, erste Liebe und zweites „Ungenügend“ auf dem Zeugnis ließen uns aneinander vorbeilaufen. Ich mußte Island-Sagas aus der Edda nacherzählen und übersetzte Caesars Latein in die Sprache der Wehrmachtsberichte. Kein germanistischer Studienrat tröstete mich mit der Geschichte, daß ein dreizehnjähriger Tertianer namens Theodor in diesem Bildungsinstitut 111 Jahre vor mir zwar ähnliche Schulnot erlitten habe, dann Apotheker, zuletzt aber noch ein vorzüglicher deutscher Schriftsteller geworden sei.

Am 8. Mai 1945 hieß es endlich: „Nach dem Sturm“ ... Weil ich in zehn mageren Schuljahren nur Lesen und Schreiben gelernt, nach Arbeitsdienst, Soldaten- und Gefangenschaftswochen ein Tuberkulose-Rekonvaleszent, aber verlobt war, widmete ich mich im Nachkriegs-Berlin der Ausbildung zum Buchhändler. Ringsum türmten sich ja nicht nur Trümmer, sondern faszinierende Gebirgsmassive unbekannter Bücher auf. Wir brachten die im Keller verschwundene Literatur der Weimarer Zeit stapelweise wieder ans Tageslicht. Immer mehr Werke emigrierter deutscher Schriftsteller wurden greifbar. Ausländische Autoren aus vielen Ländern der Erde kamen erneut zu Wort. Wie Gustav in Jean Pauls Zauberbuch „Die unsichtbare Loge“ stolperten wir, lese-traditionslos aufgewachsen, aus der Höhle unseres Unwissens ins verlockend Helle. Lesen! Gutes tun!

Zum vierten Male: Konnte Fontane jetzt aktuell sein? Im Literaturüberblick der Berufsfachschule fiel der Name *Effi Briest* in die Zeit der Währungsreform, der Blockade, der abendlichen Stromsperrern - und fiel durch. Bei Kerzenlicht lasen wir im Freundeskreis Koestlers „Sonnenfinsternis“ vor, diskutierten unter Jungbuchhändlern mit Eduard Claudius über „Grüne Oliven und nackte Berge“ (hatten doch gerade Hemingway gelesen).

Als ich vierundzwanzig (Familienvater) und wieder in einer Lungenklinik war, Weihnachten 1952, schenkte mir mein Buchhandlungs-Chef ein kürzlich bei

Droemer/Knauer erschienenenes, in hellgraues Leinen gebundenes Buch, 1136
Dünndruckseiten dick:

THEODOR FONTANE, Romane und Gedichte

Knaurs Klassiker. Goldenes F auf dem Deckel. Pflichtlektüre bei der Liegekur? Bildungslücke schließen? Beim Verlagsvertreter zu viele Exemplare bestellt - wenigstens noch eines vor der Inventur verschenkt? Es reizte mich nicht besonders, lag aber so angenehm in der Hand, öffnete sich, wo das Lesebändchen heraushing. Querlesender Buchhändlerblick auf die rechte Seite:

IRRUNGEN WIRRUNGEN

An dem Schnittpunkt von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße, schräg gegenüber dem „Zoologischen“ (Spielt ja in Berlin!), befand sich... Gärtnerei... Hundegeblaff... Pfingsten... stand die Sonne schon hinter dem Wilmersdorfer Kirchturm ...

In diesem Augenblick machte Fontane an meinem Bett Visite.

In Wilmersdorf bin ich aufgewachsen, habe fast 20 Jahre dort gelebt. Vom Kudamm hielt man nichts, aber im Zoo hatte schon meine Mutter als kleines Mädchen auf dem Leseberg gesessen, und ich kannte noch die jetzt zerstörte, in meiner Kinderzeit außen prachtvolle, innen düstere Elefantenpagode. Und der Wilmersdorfer Kirchturm! Konnte man ihn denn von der Zoogegend aus sehen?

Fontane vielleicht - denn auch meine Mutter war als Kind noch durch Kornfelder und Wiesen längs der Kaiserstraße nach Wilmersdorf spaziert, hatte in Schramms See-Bad zu Füßen der Kirche gebadet. Ihr Vater, seit 1883 als Quartaner im Joachimstalschen Gymnasium, hörte in der Schlafpension, Fasanenstraße 11, nachts die Löwen im Zoo brüllen und fuhr im Winter auf den überfrorenen Hopfenniederungen gen Wilmersdorf Schlittschuh. Also konnte der Blick hinüber wohl für Lene und Botho frei gewesen sein.

Mußte mir nicht zugleich mit Bothos maßgeblichem Onkel Kurt Anton von Osten (Respektsperson, Bismarckkopf) mein eigener Großonkel Kurt (Oberst, Familienverbands-Chef, vormals Sejmabgeordneter in Warschau) zwischen Fontanes Zeilen hervortreten? Augenblicklich.

In dritter Generation bin ich als Steppke ungezählte Male über den längst zugeschütteten Schramm-See (an den gelb gestrichenen Juden-Bänken vorbei) in Richtung des Wilmersdorfer Kirchturms ins benachbarte Schoeler-Schlößchen gegangen, um aus der Volksbibliothek neues Lesefutter zu holen. Allerdings wars nicht mehr der fontanische Kirchturm von 1875. Der stand nur noch bis 1897. Da wurde die alte Kirche abgerissen und vom heutigen doppelt so hohen wilhelminischen Neubau ersetzt.

Familiengeschichte, Lokalgeschichte, Fontanegeschichte ... Kein Wunder, daß IRRUNGEN WIRRUNGEN als Weihnachtsgeschichte ein Teil meiner Lebensgeschichte geworden ist.

Denn es kam ja noch schöner, nämlich mit heimischem Tonfall, einem andeutungsweisen, nie ordinären Berlinern. *Affenpinscher, Plumpe, Drops, Hutsche, schuddern, Wrasen, Tülle, rapschen, Bollmann seiner, Murks, Pedenhaufen, sich verplempern, abgeäschert* ... solches Vertrautsein mit den Wörtern schafft Einverständnis mit dem Autor und seinen Figuren. Und die alte, herumsimpernde Frau Nimptsch - das war ja Frau Hampsch aus unserem Haus, die statt des Koffers mit Wertsachen den zugehängten Drahtbauer mit ihrem Kanarienvogel in den Luftschutzkeller trug und ihm zärtlich zusprach - wie Botho seinem flatternden Liebling in der Bellevuestraße.

Und wenn Lene bügelte (überhaupt Lene!)... wie meine Mutter: das breite Ende des Plättbretts im offenen Fenster auf dem Rahmen, das angeschrägte auf der Lehne des eichenen Küchenstuhls, Erbstück vom Rittergut Karniszewo. Aus der Damenschneiderei meines bayerischen Großvaters gabs auf dem Herd ein eisernes Bügeleisen mit Klapptürchen, Bolzen und Schürhaken, sollte das elektrische mal durchbrennen. Hinter der Tür hing der aus Weidenrohr geflochtene Teppichklopfer (9. Kapitel), und „Tod und Leben“ (Kapitel 17) wurde bei Regenwetter mit zwei Päckchen Patiencekarten gespielt.

Dies gilt manchem als die unakademische Annäherungsweise an einen großen Schriftsteller, obwohl ich nachtragen kann, in den vergangenen 40 Jahren wahrscheinlich alles gelesen zu haben, was unter Fontanes Namen publiziert worden ist; gewiß aber alles, was kluge Leute vom Fach über „Irrungen Wirrungen“ herausfanden. Es hat mein Verständnis sehr gefördert und mir subtile Nuancen nähergebracht. Konnte 1992 auch endlich mit seltsamen Gefühlen *Hankels Ablage* besuchen und auf den sommerlichen Zeuthener See hinausschauen. Trotzdem lese ich das schmale Bändchen jedes Jahr wieder wie zum erstenmal, Weihnachten 1952.

„*Es ist so spannend, man kennt ja alle Straßennamen!*“ Dieser Grund, einen Berliner Roman von ihm zu schätzen, hat auf Fontane 1882 „*einen furchtbaren, einen wahren Jammer-Eindruck*“ gemacht. An meinem Krankenbett, am Beispiel des Wilmersdorfer Kirchturms (Seite 255, rechts unten), wäre es mir gelungen, dem Meister diesen Kummer in aller Ehrfurcht auszureden. Oder?

Vielleicht hätte er, die Rückseite eines Heysebriefentwurfs benutzend, mit spitzem Crayon meinen Titel für sein bündigstes Kunstwerk notiert und Herrn Dr. Erler als künftiges Interpretationsproblem hinterlassen.

KLÄRUNGEN BEWÄHRUNGEN

REZENSIONEN

Möglin ist „nur Thaer“.

Denkmal Albrecht Thaers. Hrsg. von Karl-Robert Schütze u.a.-Berlin 1992. (Dahlemer Materialien, 3. Schriftenreihe d. Domäne Dahlem. Landgut u. Museum) 125 S.

(Rez.: Heinz Kühn, Potsdam)

Theodor Fontane hat seinen Grundsatz, in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* die Landschaft, ihre Dörfer und Städte sowie deren Bewohner, insbesondere die Geschichte und Geschehnisse der adligen Familien zu beschreiben, mit wenigen Ausnahmen konsequent durchgehalten. Seine Absicht formulierte er 1879 u.a. im Vorwort zur 3. Auflage des 2. Teils *Das Oderland*, wenn er feststellt, daß in den verschiedenen Kapiteln (auch in „Möglin“), „*lokaliter eingekapselt, die Lebensgeschichten*“ der adligen Familien enthalten sind, „*und in diesen Lebensgeschichten wiederum lebte die Geschichte der ganzen Zeit*“.¹

Das Mögliner Kapitel (27 Seiten) befaßt sich aber auf nur zwei Seiten mit der ortsansässigen Familie derer von Barfus; auf knapp einer Seite beschreibt Fontane das Dorf mit der turmlosen alten Feldsteinkirche und seinen zwölf Häusern - aber den Hauptteil des Kapitels, nämlich 24 Seiten, widmete er dem bürgerlichen Rittergutsbesitzer und Landwirt Albrecht Daniel Thaer (1752-1828). Dieser gilt als Begründer der modernen Landwirtschaft mit ihrem Kern, der Lehre von der Fruchtfolge, und der landwirtschaftlichen Akademie, die er 1804 von Celle nach Möglin verlegte. Für Fontane ist Möglin „*nur Thaer*“².

Jedoch ist dieser Abschnitt über Thaer und seine detailliert berichteten Verdienste um die Förderung der Landwirtschaft in Preußen und darüber hinaus nicht erst 1862 geschrieben worden, als Fontane Möglin zum ersten Male zur Vorbereitung des *Oderlandbandes* besuchte (also 34 Jahre nach dem Tode Thaers), sondern bereits 1860. In diesem Jahre erhielt er den Auftrag, das von Ch. D. Rauch als letzte Arbeit entworfene Denkmal Thaers in Entstehung, Aussehen und Einweihung zu beschreiben.

Es ist das Verdienst der Domäne Dahlem, den „Vater der wissenschaftlichen Landwirtschaft“ im Jahre seines 240. Geburtstages durch die Herausgabe des kulturhistorisch wertvollen Bandes zu ehren, zumal „das Wirken Thaers außerhalb der unmittelbar die Landwirtschaft betreffenden Wissenschaft wenig bekannt ist“³. Als tragender und umfangreichster Beitrag eröffnet Fontanes Text von 1862 zum *Denkmal Albrecht Thaer's zu Berlin* das reich ausgestattete und bebilderte Buch.

Theodor Fontane gibt eine genaue Beschreibung des Denkmals, das auf dem Schinkelplatz vor der Bauakademie stand, gemeinsam mit den Denkmälern

Schinkels und seines Freundes P. Ch. W. Beuth, des Begründers des preußischen Gewerbewesens. Als getreuer Zeitchronist setzt Fontane an den Anfang eine kurz gefaßte Entstehungsgeschichte des Denkmals, gefolgt von der Darstellung des Ablaufs der Einweihungsfeier. Dann würdigt er die Persönlichkeit A. D. Thaers durch eine umfangreiche Biographie, in der er Leben, Werk und Charakter des Praktikers, Theoretikers und Autors lebendig schildert.

Als zweiten Teil läßt er *„die Biographien derer folgen, die ihm wie auf dem nunmehr errichteten Denkmal (vgl. die Beschreibung der Basreliefs S. 4-6) so auch im Leben nahe standen, und ihn bei Durchführung der grossen landwirtschaftlichen Aufgabe, die ihm in unserm Vaterland zufiel, theoretisch und praktisch, mit Rath und That, unterstützten“*⁴.

Es handelt sich um 15 Biographien von zehn Adligen, vier Bürgerlichen und dem Schäfer Grabert, den der König anläßlich einer landwirtschaftlichen Ausstellung persönlich dekorierte.

Die Anordnung der Lebensläufe folgt nicht der Standeshierarchie, sondern dem Verdienst des einzelnen bei der Weiterentwicklung und Umsetzung der Thaerschen Theorie in zeitlicher Folge. So steht als erste Biographie die von *„Carl von Wulffen, der Freund und nebst von Thünen vielleicht der hervorragendste und geistvollste unter allen Schülern Thaers“*⁵, gefolgt von Dr. Johann Heinrich von Thünen und H. Einhof, dem *„erste(n) unter den Mitarbeitern Thaers“*⁶, dann dem Büdnersohn Johann Gottlieb Koppe, der im Sinne der Thaerschen Lehre praktizierte und zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten veröffentlichte. Als elfte und zwölfte Biographie sind die der Frau von Friedland und von Peter Alexander von Itzenplitz zu finden, die Fontane in seinen Oderlandband leicht verändert übernahm (vgl. Kapitel *Kunersdorf*). Nach Abbildungen zu den Reliefs des Denkmals folgt eine zeitgeschichtlich interessante Rechnung über die Einnahmen und Ausgaben zur Denkmalserrichtung und das *„Verzeichniss derjenigen Behörden, Institute, Vereine und Personen etc., welche an der am 5. Novbr. 1860 stattgehabten feierlichen Enthüllung des Denkmals Albrecht Thaer's in Berlin“*⁷ teilnahmen, in dem Fontanes Name nicht verzeichnet ist. Drei Seiten Anmerkungen schließen den Teil aus Fontanes Feder ab.

Der Fontanekenner wird es begrüßen, daß ein gesondertes Kapitel mit der bezeichnenden Überschrift *„Fontanes Thaer-Denkmal“* folgt, welches sich mit der Entstehungsgeschichte der Fontaneschrift und weiteren bibliographischen Recherchen, so zum doppelten Titelblatt und besonders den verwendeten Quellen, befaßt. Stets ist Fontanes Notizbuch ein sicherer Informant. Im Mittelpunkt des Beitrages steht jedoch der Briefwechsel Fontanes mit Albrecht Philipp Thaer, dem Sohn Albrecht Daniel Thaers, aus den Jahren 1862/63. Drei Briefe von Thaer jun., die im Fontane-Archiv aufbewahrt werden, fanden hier ihre Erstveröffentlichung und sind im Anhang nachlesbar. Die Texte verdeutlichen anschaulich Fontanes genaue Recherchen, ehe er etwas veröffentlichte - ob es sich um Mitarbeiter Thaers und seine freundschaftlichen Beziehungen zu ihnen, um die Rentabilität des Akademiebetriebes oder um die Fortschritte in der Schafzucht handelte. Auch die in den *Wanderungen* aufgeführten Fakten zur Geschichte Möglins und des Geschlechtes von Barfus haben hier ihren Ursprung.

Im letzten Teil des Bandes werden weitere Ehrungen Thaers vorgestellt, die ganz unterschiedlichen künstlerischen Bereichen zugehören und Überraschungen enthalten. Eingerahmt von einem kurzen, historisch vergleichenden Abschnitt über die drei Denkmäler Thaers in Leipzig, Berlin und Celle und einem abschließenden über das sog. Thaer-Porzellan, einem Tafelgeschirr von der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin (mit vielen Abbildungen), stehen zwei Ehrungen, die von keinem Geringeren als von Goethe und von Zelter zu Thaers 73. Geburtstag und zur Feier seines 50jährigen Wirkens am 14. Mai 1824 verfaßt wurden. Es handelt sich um ein sangbares Festgedicht und seine Vertonung. Beider Autoren Briefwechsel dazu ist in wesentlichen Teilen abgedruckt, teils faksimiliert, und zeugt von Hochachtung und Interesse des ehemaligen weimarischen Staatsministers für das Wirken Thaers⁸. Eine von Goethe bei Zelter erbetene Abschrift des vertonten Liedes ist faksimiliert beigelegt.

Das Buch ist insgesamt mit bemerkenswerter Sorgfalt geschrieben und übersichtlich sowie leicht lesbar angelegt. Davon zeugen die umfangreichen Anmerkungen zu den einzelnen Beiträgen und das Register ebenso wie die stets auf gleicher Seite folgenden Abdrucke der handschriftlichen Faksimiles, besonders umfangreich bei Fontane.

Das Buch, zu Ehren Thaers veröffentlicht, erfreut auch jeden Fontanefreund; denn des Dichters Beitrag zur Würdigung des bürgerlichen Wissenschaftlers und Schriftstellers ist von jener Beobachtungsfähigkeit und dem Blick für das Wesentliche eines Menschen und seines Werkes geprägt, die Fontane stets ausgezeichnet haben.

Bereits Anfang der 60er Jahre machte sich seine liberale Denkungsart bemerkbar, wenn für ihn das, was er „adlig“ nennt, „in allen Ständen“⁹ vorkommt. Thaer hatte den „Sinn für das Allgemeine“⁹; und er erwähnte ihn in einem Altersbrief noch einmal namentlich, indem er schrieb:

„zunächst freue ich mich immer, wenn ich Namen lese wie ... Gropius, Persius ... Thaer ... Virchow, Siemens, weil ich mir dabei bewußt werde, daß in diesen ... ein neuer Adel, wenn auch ohne 'von' heranwächst, von dem die Welt wirklich was hat, neuzeitliche Vorbilder ... die, moralisch und intellektuell, die Welt fördern ...“⁹

Anmerkungen

- (1) Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Zweiter Teil. Das Oderland Barnim-Lebus. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1976, S. 5.
- (2) Ebd., S. 147.
- (3) Denkmal Albrecht Thaers. Dahlemer Materialien 3. Hrsg. von Karl-Robert Schütze u.a. Berlin: Domäne Dahlem 1992, S. VI.
- (4) Ebd., S. 18.
- (5) Ebd., S. 19.
- (6) Ebd., S. 25.

(7) Ebd., S. IV - VII.

(8) Goethe und Zelter waren zu Thaers Ehrung eingeladen worden; aber nur Zelter nahm teil und schilderte Goethe den Verlauf anschaulich. Dieser hat sich für die Einladung mit sehr freundlichen Worten bedankt - vgl. zu beidem: Ebd., S. 105.

(9) Briefauszüge zitiert nach: Ebd., S. 77.

Kurt Sollmann: Theodor Fontane. Irrungen, Wirrungen. - Frankfurt/M.: Diesterweg 1990. 108 S. (Grundlagen u. Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur)

(Rez.: Walter Hettche, München)

Hefte wie die der Reihe „Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur“ nimmt man eher zögernd zur Hand. Sie scheinen zum Genre der Lern- und Lesehilfen zu gehören, die von Schülern vor Klausuren und von Studenten vorm Examen gerne konsultiert, von den Literaturwissenschaftlern aber als nicht ganz zunftgemäß beargwöhnt werden. Wer Kurt Sollmanns Interpretation von *Irrungen, Wirrungen* mit solchen Vorbehalten begegnet, sieht sich jedoch alsbald eines Besseren belehrt: Hier wird eine wissenschaftlich solide, gut geschriebene und die Fontane-Forschung angemessen auswertende Untersuchung vorgelegt, die zwar keine überraschenden neuen Erkenntnisse oder neue Interpretationsansätze bringt, aber doch auf knappem Raum eine fundierte Untersuchung des Romans bietet.

Der Aufbau des Heftes folgt dem festen Schema der Reihe, in der es erscheint. Zunächst werden „Allgemeine Grundlagen“ umrissen, denen ein „Wort- und Sachkommentar“ folgt. Die Abschnitte „Struktur des Textes“ und „Gedanken und Probleme“ enthalten die eigentliche Interpretation, ein Kapitel „Zur Rezeptionsgeschichte“ und ein Literaturverzeichnis beschließen den Band.

Im ersten Abschnitt gelingt dem Verfasser eine kluge und bei aller Knappheit stichhaltige Darstellung der schriftstellerischen - und politischen - Entwicklung Fontanes vor dem Hintergrund des literarischen Lebens seiner Zeit. Sollmann zeigt sich dabei als ein nicht nur in der Fontane-Forschung bewandeter Interpret, er bezieht auch andere zeitgenössische Autoren in seine Untersuchung ein und stützt seine Ausführungen vor allem mit detaillierten sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Informationen, etwa über die Entwicklung des Buchmarkts, die Bedeutung der literarischen Zeitschriften, die „technischen Verbesserungen im Druckverfahren“, welche „Massenauflagen im Sinne profitabler Verwertung“ herausforderten (S. 12 f), und schildert die Gründe für die „ökonomische und soziale Marginalisierung des Schriftstellers“. Im Abschnitt „Poesie und Politik. Positionen Fontanes“ wird gezeigt, wie sich Fontanes Entwicklung vom Balladendichter über den Journalisten zum Romanautor von

Weltgeltung innerhalb dieser sozialen und ökonomischen Gegebenheiten vollzieht, und Fontanes Entschluß von 1876, sich auf die Risiken, aber auch die Freiheiten der Existenz des „freien Schriftstellers“ einzulassen, kommentiert Sollmann mit einem Satz, den jeder Fontane-Freund gerne unterschreiben wird: „Mit Fontanes Entscheidung von 1876 tritt der Realismus in die deutsche Literatur“ (S. 16). Über manche andere Einschätzung Sollmanns könnte man freilich streiten, was aber eher für als gegen sein Buch spricht. Daß die „Trennung des fortschrittlichen Briefschreibers vom verklärenden Poeten (...) künstlich und überflüssig“ ist, aber „zur Bastion der einschlägigen, eher konservativen Fontane-Forschung“ gehört (S. 17), scheint mir ebenso fragwürdig wie Sollmanns Warnung vor einer „fortschrittlichen“ Vereinnahmung Fontanes (S. 18); gegenwärtig sind eher konservative Vereinnahmungstendenzen zu beobachten wie etwa in Gerhard Friedrichs „Fontanes preußische Welt“ (1988).

Der Abschnitt „Struktur des Textes“ bringt eine von Kapitel zu Kapitel fortschreitende Lektüre des Romans, wobei Sollmann der Gefahr bloßer Inhaltsparaphrase nirgends erliegt. Seine Interpretation weist den kleinsten Details - bis hin zu den von Botho mitgebrachten „Knallbonbons“ und deren „Kurzlebigkeit“, die auf die Vergänglichkeit der Liebesbeziehung zwischen Botho und Lene hindeutet - ihre Bedeutung zu, ohne daß sie in die Nähe der Überinterpretation gerät. Diese Vorgehensweise hat indessen auch ihre Tücken; übergreifende Strukturen lassen sich bei einer solchen schrittweisen Deutung schwer erhellen. Das folgende Kapitel „Gedanken und Probleme“ kann diesen Mangel jedoch wieder ausgleichen, denn dort konzentriert sich Sollmann auf drei Fragenkreise. Zunächst versucht er eine Erörterung der Frauenproblematik in Fontanes Romanen, indem er Lene zu anderen Frauengestalten in Fontanes Romanwerk - vornehmlich Cécile und Stine - in Beziehung setzt. Lene gehört zu den Frauengestalten Fontanes, „die letztlich die Überprüfung gesellschaftlicher Formen provozieren“ (S. 81). Ihre Funktion in *Irrungen, Wirrungen* sieht Sollmann in der „kontrastierende(n) Komposition“, der Konfrontation der Angehörigen des „Vierten Standes“ mit dem Adligen: „Während Lene arbeitet, liest Botho Zeitung bzw. antizipiert den Tagesablauf in seinen verschiedenen Phasen gesellschaftlichen Müßiggangs (...). Um diesen Kontrast geht es Fontane, nicht um funktionslose, wenngleich möglicherweise beeindruckende Milieuschilderungen“ (S. 80). Solche Schilderungen spart Fontane aus; Sollmann argumentiert jedoch, daß in der Entstehungszeit des Romans die Lage der Textilarbeiterinnen, zu der er aufschlußreiche Informationen mitteilt, dem Lesepublikum durchaus bekannt gewesen ist. - Im zweiten Teil des Abschnitts „Gedanken und Probleme“ wendet sich Sollmann Botho zu, den er - anschließend an Müller-Seidels Charakterisierung des „halben Helden“ - als den „modernen Helden“ auffaßt, „dem oft nur zuschauend das Leben widerfährt“ (S. 82) und dem er eine „affektive Armut“ attestiert, „die ihn durch Lene auch gefühlsmäßig überfordert sein läßt“ (S. 82). - Der Schluß des Abschnitts bringt eine Deutung des Romanschlusses, die allerdings kaum über das bisher in der Fontane-Forschung zu diesem Problem Gesagte hinausgeht.

Das Kapitel „Zur Rezeptionsgeschichte“ bringt eine Reihe von zeitgenössischen und aktuellen Äußerungen - von Lukács bis Alexander von Bormann -

die Sollmann in extenso zitiert, aber nicht kommentiert. Das Literaturverzeichnis listet die einschlägige Forschungsliteratur sowohl zu Fontane im allgemeinen als auch zu *Irrungen, Wirrungen* im besonderen in guter Auswahl auf; allenfalls Jost Schillemeits „Theodor Fontane. Geist und Kunst seines Alterswerks“ (Zürich 1961) hätte man noch nennen können.

Einige kleine Druckfehler stören den positiven Gesamteindruck der Studie kaum, manche geben gar zum Schmunzeln Anlaß, etwa, wenn aus einem „Geheimrath“ ein „Gemeinrat“ wird (S. 6), wenn Ernst Heilborn in „Heilbronn“ umgetauft wird (ebd.) oder wenn in dem Zitat aus Fontanes Brief an Lazarus (nicht „Lazerus“) vom 1. Juli 1891 von dem Bauern die Rede ist, der „bebend“ rasiert werden will (S. 86). Die Ermittlung der richtigen Version des Zitats bleibe den Lesern überlassen: als Anstoß, wieder einmal in Fontanes Briefen zu lesen.

Therese Wagner-Simon: Das Urbild von Theodor Fontanes *L'Adultera*. - Berlin: Stapp Verlag 1992. 124 S.

(Rez.: Reinhard Rösler, Rostock)

Bekanntlich hat Theodor Fontane so manchen seiner Novellen- bzw. Romanstoffe in der Berliner Gesellschaft seiner Zeit gefunden (aufs Finden überhaupt käme es an, meinte er, weniger aufs Erfinden). Auch für *L'Adultera*, 1880 erschienen, trifft das zu; recht ausführlich dokumentieren die großen Fontane-Ausgaben den „Fall“ des „Urbildes“ der Melanie van der Straaten, der schönen Therese Ravené, geb. von Kusserow, die 1874 Mann und Kinder verließ und mit Gustav Simon eine neue Ehe einging - das Paar lebte fortan glücklich in Königsberg, wo die Familie Simon zu den angesehensten gehörte.

Nun hat der Berliner Stapp Verlag ein kleines, schön ausgestattetes Buch vorgelegt, das unser Wissen um die Stoffgeschichte von *L'Adultera* um so manche Facette erweitert. Reiz und Besonderheit dieser Arbeit liegen darin, daß ihre Verfasserin eine Enkelin Gustav und Therese Simons ist.

In der sehr persönlich gehaltenen Einleitung beschreibt Therese Wagner-Simon, wie sie ihre Haltung, „nicht über meine Familie zu sprechen, da die Sippenforschung durch den Nationalsozialismus kompromittiert war“ (S. 12), überwunden hat und welche verschiedenen Anstöße und Anregungen dazu führten, daß sie sich schließlich doch mit der Geschichte der Familien Ravené und Simon ernsthaft zu befassen begann. Sie erzählt hier auch, daß sie auf H. Budjuhns Buch über Elisabeth von Ardenne¹ aufmerksam gemacht worden sei und dann bei ihrer eigenen Arbeit „auch immer wieder Seitenblicke auf *Effi Briest*, und deren reale Gestalt“ (S. 16) geworfen habe. Zum Glück für ihr Buch ist sie nicht - wie Budjuhn - der Versuchung erlegen, Dokumentarisches und Fiktives miteinander zu vermischen und eine sozusagen romanhafte Biographie ihrer

Großmutter zu schreiben.² Sie hat vielmehr an die Öffentlichkeit gegeben, was sie in mehr als zwei Jahrzehnten mühseliger, aufwendiger Arbeit über die Familien Ravené und Simon ermittelt und zusammengetragen hat. Dafür ist ihr zu danken. Daß auch ihre Methode des In-Beziehung-Setzens von „Realität“ und Romanfiktion zum Widerspruch herausfordert, sei hier schon angemerkt. Dieser Widerspruch entzündet sich an einer Grundhaltung, die in Sätzen wie „Hier entspricht die romanhafte Gestaltung der Wirklichkeit (...)“ zum Ausdruck kommt. Die beiden Kernteile der Arbeit tragen die Überschriften „Therese von Kusserow“ bzw. „Gustav Simon“. Zunächst werden Therese v. Kusserows Herkunft, ihre Heirat mit dem um vieles älteren Kommerzienrat Ravené (dessen Familiengeschichte ebenfalls beleuchtet wird), die Trennung Thereses von ihm und das weitere Schicksal der gemeinsamen Kinder behandelt, wobei, wie schon angedeutet, der Roman immer im Blick ist. Danach wird Gustav Simon vorgestellt; sympathisch ist hier, daß die Verfasserin sich ganz offen zu diesem Mann bekennt, dem sie „die schönsten Kindheitserinnerungen in der Heimatstadt Königsberg“ (S. 64) verdanke. Simons Teilnahme als Offizier am Krieg von 1870/71 wird (möglicherweise allzu ausführlich) gewürdigt; man erfährt auch, daß Simon sogar ein Duell zu bestehen hatte mit einem „Herrn der Gesellschaft“, der geäußert hatte, Simon habe Ravené „die Frau gestohlen“ (S. 71). Das Duell ging glücklicherweise glimpflich aus, und der Kontrahent besuchte den verletzten Simon sogar täglich im Krankenhaus... Interessant sind auch die Mitteilungen über die Musikpflege im Simonschen Hause in Königsberg (S. 77 ff.), überhaupt erbringen Wagner-Simons Recherchen eine Menge aufschlußreichen Materials von kulturhistorischem Wert (Alltagsleben in reichen Bürgerhäusern Berlins und Königsbergs z.B.).

Problematisch - wenn auch aus dem besonderen Verhältnis der Verfasserin zu ihrem Gegenstand heraus durchaus verständlich - erscheint mir manches an der Art und Weise, mit der die Autorin ihr Anliegen, die Stoffgeschichte des Romans aufzugreifen und aufzuhellen, in Angriff genommen hat. Immer wieder lesen sich Passagen des Buches so, als müsse die Verfasserin ihre Vorfahren verteidigen, gegen Äußerungen Fontanes in Briefen z.B., vor allem aber gegen spätere Kommentatoren. Das wird deutlich bei der Erwähnung eines wesentlichen (im Anhang auch dokumentierten) Anstoßes zu ihrem Buch, einem Artikel von Walter Keitel nämlich, der am 12.9.1970 in der 'Neuen Zürcher Zeitung' unter dem Titel „Therese - makartrot. Noch ein Fontane-Kapitel“ erschienen war. Keitel hat darin (ich verkürze natürlich) hervorgehoben, wie fontanisch Melanie van der Straaten doch sei, er hat die anderen Realitäten Fontanes gegenüber dem aufgefundenen Stoff betont; Therese Ravenés Geschichte erscheint bei ihm, wenn der Ausdruck erlaubt ist, etwas salopp wiedergegeben. Auf diesen Artikel hat Wagner-Simon mit einem eigenen Beitrag in der gleichen Zeitung reagiert³, auch er ist in das Buch aufgenommen, als Bestandteil der Einleitung. Darin verteidigt die Verfasserin sozusagen ihre Großeltern gegen W. Keitel und setzt Familiengeschichte und Romanhandlung immer wieder, „Übereinstimmungen“ und „Abweichungen“ benennend, zueinander in Beziehung. Fazit ihres Artikels (auch hier verkürze ich) ist, daß auch die „Urbilder“ der Fontaneschen Gestalten alles andere als „unfontanesch“ (S. 23)

gewesen seien; insbesondere wird Therese Simon gegen den vermeintlichen Vorwurf verteidigt, sie sei „kokett“ gewesen. Ein grundlegendes Mißverständnis der Autorin scheint mir darin zu liegen, daß sie in Fontanes Roman einen „Schlüsselroman“ (S. 10 und öfter) sieht. Über sogenannte Schlüsselromane und ihre Unterschiede zu wirklicher Literatur hat sich Thomas Mann überzeugend geäußert⁴; einen solchen Roman hat Fontane nun ganz gewiß nicht schreiben wollen, und er hat ihn ja auch nicht geschrieben.

Trotz dieser kritischen Anmerkungen halte ich Therese Wagner-Simons Buch im ganzen für wichtig und anregend.

Viele Abbildungen (Familienfotos, Reproduktionen von Urkunden und Dokumenten, Gemäldereproduktionen) erhöhen die Anschaulichkeit der Darstellung. Leider wird das Gesamtbild durch Nachlässigkeiten (des Korrektors?) etwas getrübt (statt *L'Adultera* heißt es mehrfach *L'Aldutera*, auf S. 73 erfährt man, daß Gustav und Therese 1847 geheiratet hätten u.a.). Der Anhang ist nicht nur unter dem Aspekt der Stoffgeschichte sondern auch allgemein kulturgeschichtlich von Interesse. Er enthält u.a. W. Keitels schon erwähnten Aufsatz, ein Verzeichnis der Gemälde der seinerzeit berühmten Ravenéschen Galerie und verschiedene Dokumente aus der Geschichte beider Familien. Auch das den Band beschließende Literaturverzeichnis macht deutlich, welches Maß an Arbeit Therese Wagner-Simon zu bewältigen hatte.

Anmerkungen

- 1 Horst Budjuhn: Fontane nannte sie „Effi Briest“. Das Leben der Elisabeth von Ardenne. Berlin: Quadriga-Verlag Severin, 1985.
- 2 Vgl. zu Budjuhns Buch Bettina Pletts sehr kritische Rezension in: Fontane Blätter. Band 6, Heft 3 (Heft 41 der Gesamtreihe), S. 346-349.
- 3 Therese Wagner-Simon: Allwieder det lila.- In: Neue Zürcher Zeitung, 3.9.1972.
- 4 Thomas Mann: Bilse und ich (1906).- In: Thomas Mann: Gesammelte Werke. Berlin-Weimar 1965.- Band 11, S. 7-18.

Wolfgang Paulsen: Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. - Tübingen: Niemeyer 1991. 264 S.

(Rez.: Paul I. Anderson, Aalen)

Leichtigkeit aus Tiefe

„Die Sprache als Spiegel für das Ich - hat sie als solcher ausgedient? Wird die Freude am Fortspinnen von Geschichten an dessen Stelle treten? Oder wird es so ganz ohne das Ich vorerst nicht mehr gehen? Aber die Sprache muß ja nicht unbedingt als Spiegel fungieren.“ (252) Einschmeichelnd, lesbar und direkt, meinungsfreudig und unautoritär endet Wolfgang Paulsens Überblick über die deutsche Autobiographie im 20. Jahrhundert gleichbleibend nachdenklich und unterhaltsam. Für die Literaturgeschichte bleibt die gewandte Schriftstellerei das einzig angemessene Medium, denn in ihr wird sie niemals austrocknen. Nur der mitschreibende-weil-mitdenkende Geist kann dem Gegenstand Literatur gerecht werden, weil er an ihr auch teilhat - und weil er seine Amtspflicht als Sprachlehrer niemals vernachlässigt. Und wenn er wirklich was taugt, wird er mit zunehmendem Alter immer tüchtiger. Die ganz Jungen müssen auf der Krücke der Theorie ihre ersten Schritte in diesem Beruf wagen; erst ab vierzig kann man in der Geisteswissenschaft festen Boden erspüren, die Lichtungen und Wege im Bücherwald erkennen und beschreiben. Und immer droht die Sisyphus-Arbeit des Unterrichtens, den Sinn für den Fortgang des Geistes abzutöten. Wolfgang Paulsen ist nicht nur ein begeisternder Dozent, sondern ein Mensch, der die schweren Wege nie gescheut hat, und daher als Germanist immer richtungsweisend war. An ihm illustriert sich die Befreiung des Geistes vom Fluch der Sphinx, denn notfalls kann er das Rennen noch mit einem einzigen brauchbaren Finger machen. ..

Auf die Züge in Fontanes Erzählkunst, die ihn zum Wegbereiter der Moderne, noch mehr als zum letzten poetischen Realisten machen, haben viele Literaturhistoriker hingewiesen - die Diesseitigkeit und das offenbare Engagement am wirklichen, auch politischen Geschehen, statt Flucht in die Innerlichkeit; die offene Betonung sozialer Problematik, statt Voraussetzung einer weltfernen Unabhängigkeit; eine ausmalende Phantasie, die nie Selbstzweck ist, und eine Sprache, die der tatsächlich gesprochenen zwar weit überlegen ist, jedoch nicht am Schul- oder Traditionsmaßstab gemessen, sondern an seiner Fähigkeit, das noch nicht Sagbare näher zu bringen. Dies gilt natürlich auch für sein Verhältnis zum eigenen Ich und zu den Anderen auch. Aber wer hat nach dieser Erkenntnis eine Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts vorgelegt? Nach wie vor setzt man lieber bei Nietzsche an, und die Antwort auf das Warum ist unschwer zu finden: bis in die dreißiger Jahre hinein beriefen sich Schriftsteller in aller Welt auf dessen Vorbild, und sei es nur das sprachliche, wogegen Fontane schon bei Döblin als überlebt galt. Setzt man aber bei der Autobiographie an, die aus näher zu überlegenden Gründen im frühen 20. Jahrhundert schon in Verruf geriet - eine Frage, die Paulsen länger beschäftigt -, kehren sich die Verhältnisse um, denn das Ecce-Homo wendet keiner freiwillig auf sich selber an.

In seinem vorletzten Buch „Im Banne der Melusine. Theodor Fontane in seinem Werk“ hat Paulsen zum erstenmal die Sicht auf Fontanes Werk von Innen versucht und bewiesen, daß es geht - unter der Voraussetzung, daß der Autor viel erlebt und erkannt hat, gut schreiben kann und viele Jahre daran arbeitet. So wirkt Paulsens neues Buch beinahe wie eine Nachgeburt der „blauen Melusine“. Am Anfang werden Fontanes *Meine Kinderjahre* als echte Autobiographie, *Von Zwanzig bis Dreißig* aber eher als Memoirenliteratur häufig und exemplarisch herangezogen, dann über gut hundert Seiten aus dem Spiel gelassen, um dann wieder so erwähnt zu werden, daß man auf einmal Paulsens Fontane-Beschäftigung als das heimliche Leitmotiv wiedererkennt, - obwohl der Vergleich mit dem Zauberer aus Bayreuth Paulsen wahrscheinlich nicht behagt. Doch genauso wie Fontane an Wagner die Kunst der Rekapitulationen lobt, die einen roten Faden durch unwegbares Gelände bereithält, so variiert Paulsen seine Titelmetapher, um das schwierige Verhältnis der Deutschen zu ihrem modernen Spiegelbild am Beispiel ihrer Schriftsteller gerechter und durchsichtiger zu verfolgen als es jede noch so ausgeklügelte Theorie könnte. Mit schriftstellerischen Mitteln läßt sich dieses Jahrhundert der Desillusionierungen und des mehrfachen Neubeginns zwar nicht auf einen Nenner bringen, aber tatsächlich zu faßbarer Gestalt verdichten.

Und wo Leitmotivik führt, kann Kontrapunktik nicht fehlen. Zum Spiegel der Fontaneschen *Kinderjahre* kommt das Sprachproblem, wie es Hugo von Hofmannsthal in seinem berühmten „Lord Chandos Brief“ - zum Leidwesen manches Gymnasiasten - formuliert hat, als ein bei zunehmender Erfahrung und Einsicht gereiftes Gefühl, wie Sprache immer unzulänglicher, immer verbrauchter wirken kann, bis jenes Gewissen, das Kommunikationswille heißt, sich selbst das Schweigen auferlegt. Ein spezifisch deutsches Phänomen, vermutet Paulsen; was ihn aber nicht daran hindert, auf diese Fragestellung immer wieder - manchmal ironisch, manchmal mitempfindend - zurückzukommen - eben wie zu einem zweiten Leitmotiv. Ausgerechnet in Fontanes Schreibpraxis, seine Konzepte um- und umzuarbeiten, in seinem Beharren auf dem Recht und der Notwendigkeit, die eigenen Phantasien zu „corrigieren“, sieht Paulsen ein Symptom des 20. Jahrhunderts, einen Vorläufer psychoanalytischen Denkens. Das ist aber kein Versuch, Fontanes Biographie nach psychoanalytischem Muster zu interpretieren, sondern die Feststellung, daß dessen Werk mit der Denkweise der Zukunft bereits geformt wurde.

Äußerlich ersieht man die Zukunftsorientierung daran, daß Fontane sich gerade jenen Auswuchs großbürgerlichen Größenwahns versagt hat, den besonders sein literarischer Patensohn Hauptmann sich partout nicht entgehen lassen wollte: das Sich-feiern-lassen als quasi gekrönter *D i c h t e r*. Ja, Paulsen legt uns nahe, daß Fontane deswegen nicht zu den Jüngeren gehörte, die ihn als einen der Ihrigen feierten, und die, falls sie nicht alt wurden, entweder ihr Talent verloren oder zu Kollaborateuren dieser oder jener Art wurden, weil er deren Enkelkindern näher steht. Erst mit der „Neuen Subjektivität“ entstand eine Richtung, wo Fontane den Lehrmeister spielen und die Fontane-Renaissance blühen konnte. Diese Kontrapunktik der Sprachkrisen als Triebfeder der Autobiographie geht mit dem Leitmotiv Fontane schon deswegen harmonisch

auf, weil der Dichter die eigene große Schaffenskrise - vor genau hundert Jahren - durch das Schreiben der Kindheitsautobiographie überwand.

Betrachtet man die Kapiteleinteilung, so überschleicht denjenigen, der Paulsens Werk nicht kennt, das Gefühl, wer könne das alles in 252 Seiten bewältigen? Kapitel 1, Das Problem (21); Kapitel 2, Von der Jahrhundertwende bis zu den Expressionisten (31); Kapitel 3, Die Neue Sachlichkeit und ihre Erben (33); Kapitel 4, Auf der Suche nach neuen Formen: Beiträge der Emigranten (24); Kapitel 5, Die Jahrhundertmitte (15); Kapitel 6, Die Schwierigkeit, 'ich' zu sagen (36); Kapitel 7, Von der Autobiographie zum autobiographischen Roman (35); Kapitel 8, Zwischenüberlegungen (24); Kapitel 9, Die Väter (32). Wer da zunächst aber Themen wie „Studentenbewegung“, „Feminismus“, „Generationskonflikt“, „Auflösung der DDR“ vermißt, der vermutet sie zu Recht in den letzten beiden Kapiteln. Es kommen vor die Kleinen wie die Großen, aber immer mit Augenmaß für die Leistungsverhältnisse; wenn Berühmtheiten wie Böll und Grass fehlen, so fehlen ihre Autobiographien; all die literarischen Ismen des 20. Jahrhunderts werden behandelt, die sich noch viel schneller als die Generationen ablösten. Aus dem Umstand, daß Autobiographie immer rückwärts blickt, Individuen und deren Ismen im Rückblick zusammenfaßt, gelingt Paulsen eine ungewöhnliche Rückbeleuchtung auf jede Richtung. Dennoch entsteht aus der Gesamtschau reuevoller bzw. reueloser Erzählungen und Berichte weder Schadenfreude noch Rechthaberei, weil seiner Praxis gemäß und dem Thema angemessen Paulsens Blickwinkel die Menschlichkeit im Irrtum, besonders in der Fähigkeit zu deren später Erkenntnis, im Brennpunkt hält. Daß Paulsen die Emigranten völlig gleichberechtigt und wie selbstverständlich neben den Dagebliebenen anführt, darf nicht verwundern, hat er doch selber dieses Schicksal auf sich genommen. Dem Verfasser, dem eingewanderten Germanisten, scheint es auch die gebotene Betrachtungsweise, da selbst Ozean und Mauer doch bloße Aspekte der gesamtdeutschen Literatur sind.

Wolfram Malte Fues: Poesie der Prosa, Prosa als Poesie. Eine Studie zur Geschichte der Gesellschaftlichkeit bürgerlicher Literatur von der deutschen Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. - Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990. 343 S.

(Rez.: Joachim Biener, Leipzig)

Wesentliche Grundlagen von Fues' Buch sind die Begriffe der positiven und negativen Subjektivität und Hegels Romandefinition. Die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert führt nach Fues' Ansicht von der Dominanz der „personalen, positiven Subjektivität der bürgerlichen Wirklichkeit“ zur Übermacht der „apersonalen, negativen Subjektivität des Kapitals“ (S. 284) in der „entbürgerlichten bürgerlichen Gesellschaft“ (291). Die Literatur

der Klassik ist offensichtlich von positiver, schöpferischer Subjektivität geprägt. In dem Moment, in dem „die Balance zwischen positiver und negativer Subjektivität“ (285) zugunsten entfremdeter ökonomischer Verhältnisse kippt, besteht entweder, wie im „Programm-Realismus“, die Gefahr schriftstellerischer Pseudoaktivität, oder es entsteht schließlich der subjektiv entleerte, verdinglichte Anti-Roman. Gottfried Keller und vor allem Theodor Fontane verkörpern eine Prosa, die in schöpferischem Widerspruch zur wachsenden Entbürgerlichung der bürgerlichen Wirklichkeit noch von echter Poesie erfüllt ist.

Als ästhetische Prämisse von „Poesie der Prosa“ und „Prosa als Poesie“ fungiert Hegels Roman-Definition aus dessen „Ästhetik“. Leitmotivisch kehren die Kernsätze des Philosophen wieder: „Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise - sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals - der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt.“¹

Im Anschluß an Hegel achtet Fues vor allem darauf, daß sich die „Prosa als Poesie“ aus der Realität, aus der Mitte der prosaisch gewordenen Wirklichkeit entwickelt und nicht aus insularen „grünen Stellen“ zusätzlich aufgesetzt ist. Der „Programm-Realismus“ ist ihm suspekt, weil er sich der Wirklichkeit im Grunde verweigert und sie unter dem Aspekte der Wünschbarkeit sieht. Die Auseinandersetzung mit der pragmatisch bedingten verklärenden Umbildung Hegels durch Julian Schmidt und Friedrich Theodor Vischer, durch Otto Ludwig und schließlich durch Friedrich Spielhagen beherrscht den Mittelteil des Buches. Sie wird sogar auch dort geführt, wo nicht unmittelbar vom sog. „poetischen Realismus“ die Rede ist.

Der Roman an sich ist für Fues - auch dies gehört zu den Konstituenten des Buches - eine höchst elastische literarische Form, die in ihrer Aufnahmefähigkeit für komplizierten Wirklichkeitsstoff und in ihrer Schmiegsamkeit an Wirklichkeitsgehalte dem Drama überlegen sei. Damit bestätigt der Autor indirekt die Notwendigkeit der Episierung des modernen Dramas.

Nachdem sich Fues vorwiegend mit der Entwicklung von Romantheorien befaßt hat, wendet er sich im letzten Kapitel drei „Poeten des Realismus“ zu: Adalbert Stifter, Gottfried Keller und Theodor Fontane. Auch in diesen Fällen geht er von theoretischen Aussagen der Schriftsteller über den Roman aus, um sie mit der Romanpraxis der Autoren allgemein, ohne konkrete Bezugnahme auf einzelne Werke, zu vergleichen.

Stifters ästhetisch-programmatische Äußerungen wie das Vorwort zu den „Bunten Steinen“ oder die Reden Riesachs im „Nachsommer“ seien „steif eklektisch, unbeholfen arrangiert...“ (215). Hier spreche einer „mit geborgten Stimmen“ (216). Sie würden durch die radikale erzählerische Praxis widerlegt, die durch Auslöschung des subjektiv Individuellen und bloße Zeichenhaftigkeit der Figuren gekennzeichnet sei. Mit Stifters „Demütigung“ des Menschen (217) sei bereits eine Endstation des Romans erreicht.

An Keller wird die Übereinstimmung von ästhetischer Reflexion und künstlerischer Gestaltung hervorgehoben. Dem Bestreben, „das Notwendige und Ein-

fache mit Kraft und Fülle und in seinem ganzen Wesen darzustellen" (G. Keller im „Grünen Heinrich“) entspreche die Fähigkeit, „mit einem Minimum an direkten Aussagen über Menschen und Dinge das Einzelne genau zu kennzeichnen“ (232). Für weniger angebracht halte ich die Hinweise sowohl auf „geometrische Strukturen“ (232) als auch auf impressionistische Elemente im Werke Kellers, weil sie das Bild des großartigen shakespearehaften Realismus des Schweizer Erzählers beschädigen. Fues' Fazit über Keller lautet jedoch: „Aus dem Boden bereits zur Prosa geordneter Wirklichkeit wächst die Süße einer Poesie, die ihre bittere Erde nicht verleugnet, sondern in sich nimmt und bis zum Schmerz erfassen und empfinden macht. 'Ein hochgesinntes und hochgefährdetes Muster' (Adolf Muschg). Ein hochaktuelles und nicht aktualisierbares“ (239).

Bei Fontane gebe es zwar keine geschlossene Romantheorie, wohl aber eine Fülle theoretischer und kritischer Äußerungen zum Roman, die sich in weitgehender Übereinstimmung mit der Romanpraxis des Schriftstellers befinden. Fues veranschaulicht Fontanes Entwicklung an den Romandefinitionen aus den Jahren 1855 und 1875, die aus Anlaß der Besprechung von Werken Gustav Freytags entstanden. Er zieht auch den reifen Romanbegriff heran, den der Autor von *Irrungen, Wirrungen* 1886 in der Rezension über Paul Lindaus „Der Zug nach dem Westen“ formulierte. So gelangt er zum Begriff der „Verklärung“. Fues kommt dabei noch einmal abgrenzend auf den „Programm-Realismus“ zurück: „Will der Roman auf dem Boden einer zur Prosa geordneten Wirklichkeit der Poesie ihr verlorenes Recht wiedererringen, muß er die Wirklichkeit poetisieren. Tut er das, indem er die Prosa verleugnet, wie es die Programmiker des Realismus verlangen, setzt er die Poesie an die Stelle der Prosa und wird zur Ideologie: zum Produkt und Übermittler eines falschen und verfälschenden Wirklichkeitsbewußtseins. Verklärung, wie sie Fontane handhabt, ordnet die Prosa der Poesie unter, gesteht ihr aber Widerstand und Sperrigkeit zu, wenn auch keine Übermacht“ (256). Fontanes Kunst trage Störcharakter. Sie sei der „siegreichen Logik des Kapitals“ „nicht gefährlich, nur lästig“ (258). Es sei aber die Frage, ob man solchen nicht-apologetischen Realismus noch als „bürgerlich“ bezeichnen könne (259).

Der Rückblick auf dieses Kapitel ergibt, daß Adalbert Stifter eigentlich nicht in diesen realistischen Zusammenhang gehört. Fues charakterisiert den Dichter des „Nachsommer“ und des „Witiko“ ja praktisch konsequenterweise als Nicht-Realisten, ähnlich wie Georg Lukács ihn aus klassisch-hegelianischen Gründen nicht dem Realismus zurechnet. Der Rückgriff am Eingang des Kapitels auf Friedrich Nietzsches berühmten Aphorismus aus „Der Wanderer und sein Schatten“, in dem Stifter neben Lichtenberg, Jung-Stilling, Goethe und Gottfried Keller zur wertvollsten deutschen Prosa gezählt wird, erweist sich als Fehlgriff, zumal Fontane trotz der verwandten Moralkritik bei Nietzsche überhaupt nicht in Erscheinung tritt.

Auf Fontane kommt Fues in der Schlußbilanz unter starker Bezugnahme auf ein einzelnes Werk zurück. *Stine* ist nach seiner berechtigten Ansicht bisher unterschätzt worden, wozu freilich der Dichter selber beigetragen hatte. Durch

die Gestalt Waldemar von Halderns werde der kleine Roman zu einem überzeugenden realistischen Buch des Endes (S. 301-309). Der junge Graf sei durch seine sachliche Empfänglichkeit für moderne, auch technische Eindrücke wie durch seine „re-visionäre“ Offenheit für die Utopie ein später, ja letzter Vertreter positiver Subjektivität. Für diese aufwertende Sicht des Romans, der bei der Lektüre nicht minder ergreifend wirkt als *Irrungen, Wirrungen*, sollten wir Wolfram Malte Fues dankbar sein. Als subjektloses beschreibendes Gegenstück zu *Stine* wird anschließend noch Robert Musils Text „Triédere“ vorgestellt.

Das vorliegende Buch, das auf die 1987 an der Universität Basel eingereichte Habilitationsschrift des Verfassers zurückgeht, eröffnet bemerkenswerte gesellschaftliche, kulturgeschichtliche und literaturgeschichtliche Einsichten und spezielle Erkenntnisse zur Entwicklung der deutschen Romantheorie im 19. Jahrhundert.² Der inhaltliche Reichtum der Veröffentlichung erwächst auch aus der Fülle der Anmerkungen und der Verweise auf Sekundärliteratur in den Fußnoten. Die Darlegung weiß Sachlichkeit mit Bekenntnishaftigkeit zu verbinden.

Anmerkungen

- 1 G.W.F. Hegel: *Ästhetik*. Berlin: Aufbau-Verlag 1955, S. 983.
- 2 Hervorhebenswert ist zum Beispiel auch der Exkurs über die Bemühungen der jungdeutschen Schriftsteller Ludolf Wienbarg, Heinrich Laube und Theodor Mundt zur Emanzipation der deutschen Prosa S. 135 ff.

Gisela Heller: *Unterwegs mit Fontane in Berlin und der Mark Brandenburg*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1992. 455 S.

(Rez.: Maren Darie, Potsdam)

Gisela Heller, bekannt durch die *Potsdamer Geschichten* (1984) und den *Neuen Märkischen Bilderbogen* (1986) sowie zahlreiche Rundfunkbeiträge über Fontane, legte 1992 ein Buch vor, in dem sie sich nunmehr konzentriert Fontane und seiner Beziehung zu Berlin und der Mark Brandenburg widmet. Nicht nur wegen seines sensiblen Umgangs mit dem Autor und der Persönlichkeit Fontanes nimmt dieses Buch auf dem von diesem Thema überschwemmten Büchermarkt eine Sonderstellung ein.

Insbesondere überzeugen eine Anzahl knapper historischer Studien zu märkischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, die den Hintergrund der *Wanderungen* Fontanes beleuchten, sowie eine Vielfalt literarischer Kostproben und der Reichtum kultureller Bezüge. Die Autorin zeigt in ihrem vorliegenden Buch grundlegende Kenntnisse z.B. zur Geschichte, Architektur und Literatur,

die wesentlich zur Bereicherung dieser Publikation beitragen und die Besonderheit dieser Neuerscheinung ausmachen.

Überdies ist jedoch zu bemerken, daß es sich nicht um eine historisch-kulturge-schichtliche Studie zu Fontanes *Wanderungen durch die Mark* handelt, sondern um die ganz spezifisch subjektiv geprägte Betrachtungsweise einer an Fontane und der Mark interessierten Autorin.

Gleichzeitig betont Gisela Heller: „Unterwegs mit Fontane heißt aber nicht nur reisen zu den Stätten, die für ihn von Bedeutung waren, sondern auch reisen zum Menschen Fontane“ (S. 5). Das bedeutet für Gisela Heller, „Fontane über die Schulter zu sehen, dem Leser erfahrbar zu machen, warum es Fontane an diesen oder jenen Ort zog, was ihm dort widerfuhr und wie es sich in Leben und oder Werk niederschlug.“ (ebenda).

Der Titel stimmt erwartungsfroh ein, sich auf die Spuren Fontanes zu begeben. Dabei wirkt heute wie damals die Zauberkraft Fontanescher Reisebeschreibungen - und nicht nur auf reiselustige Berliner - hinauszufahren und auf Fontanes Spuren wandernd das Gelesene nachzuvollziehen (S. 29).

Der Dank, den die Berliner Fontane für seine Reisebeschreibungen durch die Mark Brandenburg erwiesen, wird von G. Heller folgendermaßen beschrieben: „Fontane war nun ‘der märkische Wanderer’ schlechthin. Das freute ihn zunächst. Doch später erwies sich dieses Prädikat als hinderlich. Selbst die professionelle Kritik - bis auf wenige Ausnahmen - maß seine Berliner Romane immer wieder mit der Elle der ‚Wanderungen‘ und setzte sie damit in ein schiefes Licht“ (S. 29/30). Indem Fontane im Kontext der Gründerzeit und der Bismarckära als kritisch wahrnehmender Schriftsteller betrachtet wird, hinterfragt die Autorin dieses zum Klischee stilisierte Prädikat des ‘märkischen Wanderes’. Eine solchermaßen verstandene Schriftstellerpersönlichkeit bedingt die Einbeziehung von Kindheit, Jugend, Erziehung, Bildung, Beruf, Berufung, Reisen und Wanderungen.

Wird in bezug auf die Arbeitsmethode Fontanes festgestellt, daß er in die Vergangenheit stieg, „um das ‘Schön-Menschliche’ aufzuspüren, das Schön-Menschliche in seiner Zeitbezogenheit“¹ (S.71), so unternimmt G. Heller den Versuch, die historische Landschaft durch den aktuellen Blickwinkel auf die Mark Brandenburg und die Persönlichkeit Fontanes zum Leben zu erwecken.

Dabei ist die Autorin bedacht, dem heutigen Leser das Zurechtfinden in der über Jahrzehnte veränderten Landschaft zu erleichtern. Hierbei erweisen sich für den Leser insbesondere die Hinweise auf heutige Straßen- und Ortsbenennungen als hilfreich. Sie geben ihm Orientierung bei der Betrachtung der durch Wandel, Umbenennung, Zerstörung oder Verfall veränderter Plätze und Sehenswürdigkeiten. Aus der historischen Distanz von mehr als hundert Jahren erweist sich diese Spurensuche insbesondere im *Berlin-Kapitel* - eines der umfangreichsten - als kompliziertes Unterfangen, da alle achtzehn Wohnstätten Fontanes in dieser Stadt im Laufe der Zeit zerstört wurden. Dennoch rät G. Heller:

„Machen wir uns ungeachtet aller oft schmerzlichen Veränderungen in dieser Stadt auf zu einer Art ‘sentimental walk’ und versuchen wir aufzuspüren, was uns noch an diesen und jene erinnert. Dabei wird uns

zunehmend bewußt, mit wie vielen Fäden Berlin an Fontanes Werk geknüpft war und ist" (S.44).

Vor allem im *Berlin-* wie auch im *Neuruppin-Kapitel* gelingt jene Annäherung an die Biographie und das Werk des Autors ebenso wie an Zeitgeschichte, Berliner Gesellschaft, Kunst und Literatur, die dieses Buch besonders empfehlenswert machen.

Angesichts des fast unüberschaubaren Faktenmaterials der *Wanderungen Fontanes*, erwies sich die Begrenzung auf bedeutsame Stationen der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* als unumgänglich. G. Heller nimmt auf alle nach ihrer Sicht wesentlichen Stationen der Fontaneschen *Wanderungen* Bezug, gleichzeitig auch auf jene, die mit dem Leben und Werk eng verbunden sind. Sie praktiziert jedoch eine andersartige Gliederung ihrer *Wanderungen* durch die Mark Brandenburg als Fontane in seinem umfangreichen Werk. Sie ordnet sie alphabetisch nach topographischen Großräumen (u. a. Berlin und Umgebung, Potsdam, Brandenburg, Rheinsberg und der Spreewald). Das verweist auf einige repräsentative Reiseziele, die G. Heller dem Leser empfiehlt.

Diese Form der Darstellung ermöglicht einen unkomplizierten Zugang zu den einzelnen Kapiteln, die auch ein nur ausschnittsweises Lesen ermöglichen. Gleichzeitig unterstützt eine Karte im Innenumschlag des Buches die geographische Orientierung des Lesers.

Nicht nur die Übersichtlichkeit und sprachliche Ausgewogenheit der Darstellung, sondern auch die Gründlichkeit des Quellenstudiums, die Tiefe der Vertrautheit mit dem Werk Fontanes und persönlich unternommene Reisen zu den Schauplätzen der Darstellung überzeugen den Leser von der vorliegenden Arbeit. Gleiches gilt auch für das umfänglich erstellte Personenregister, das dem Fachmann wie dem Laien die notwendige Orientierung erleichtert. Über die bloße Landschaft hinaus entwirft Fontane - und Gisela Heller folgt ihm in diesem Punkt völlig - eine historische Landschaft, deren Betrachtung „nicht Verherrlichung des Einzelnen, sondern eine Liebeserweckung für das Ganze...“² (S. 265) beabsichtigt.

Die Verfasserin bestätigt durch ihre Veröffentlichung wiederum, daß sie eine in Fontaneangelegenheiten erfahrene Autorin und Berichterstatterin ist. Wenn G. Heller das Vorwort ihres Buches mit einem Fontaneauspruch beschließt: „Ich bin durch die Mark. gezogen und habe sie reicher gefunden, als ich zu hoffen gewagt hatte“ (S. 6), so eröffnet das vorliegende Buch der Autorin dem Leser einen ebenso reichhaltigen Blick in die märkische Landschaft in Historie und Gegenwart. „Zwar muß sich der Reisende - wie zu Fontanes Zeiten - auf manche Unebenheiten gefaßt machen aber: 'Es wird einem selten das Schlimmste zugemutet'“ (ebenda, S. 6).

Anmerkungen:

- 1 G. Heller bezieht sich auf einen Brief Fontanes an Wilhelm Herz vom 31.10.1861
- 2 Die Verfasserin zitiert Fontane und bezieht sich dabei auf einen Ausspruch desselben vom 18.1.1864.

Irina Rockel: Neuruppin so wie es war. - Düsseldorf: Droste 1992. 104 S.

(Rez.: Petra Pravemann, Potsdam)

Mit dem Bildband „Neuruppin so wie es war“ setzt der Droste-Verlag eine Reihe fort, in der schon zahlreiche Stadtbeschreibungen aus historischer Sicht erschienen, u.a. 1975 ein Potsdam-Band. Wie der Herausgeber Hans Werner Klünner in bezug auf Potsdam ist auch Irina Rockel, Archivarin und Direktorin des Heimatmuseums Neuruppin, als Herausgeberin bemüht, dem Typischen der Stadt, dem Reizvollen und Besonderen, nachzugehen, dem, was das Flair dieser Stadt noch heute bestimmt, seinen Ursprung jedoch weitgehend im 19. Jahrhundert hat.

Eingestimmt und begleitet wird der Leser/Betrachter bei seinem Gang durch die Stadtgeschichte von einem Meister des Wortes, des wohl bekanntesten Sohnes von Neuruppin, Theodor Fontane, der seiner Geburtsstadt mit seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Grafschaft Ruppın* ein Denkmal setzte. Seine den Bildband einleitenden Zeilen markieren einen entscheidenden Wendepunkt in der Chronik Neuruppins. Die Zeit vor dem verheerenden Stadtbrand wird sehr kurz gefaßt: Der ersten urkundlichen Erwähnung Newen Rupins im Januar 1238 und der Klostergründung am Ruppiner See durch die Arnsteiner neun Jahre später folgt schon 1256 das Stadtrecht für Neuruppin. Handwerk und Landwirtschaft geben der Stadt das Gepräge, 1524 geht die Stadt in den Besitz des Brandenburgischen Kurfürsten über. 1787 zerstört der Stadtbrand den größten Teil des alten Stadtkerns, und anhand zweier Pläne des Königlichen Bauinspektors Bernhard Matthias Brasch kann sich der Leser ein Bild sowohl vom Ausmaß der Zerstörung machen als auch von der immensen Bautätigkeit in den Folgejahren.

Natürlich gelingt der Brückenschlag von Fontanes geäußertem Vorhaben, über Land und Leute berichten zu wollen, hin zu einem Gang durch die Stadt: zunächst zur St.-Georgs-Kapelle am Rheinsberger Tor mit ihrer bis ins Mittelalter reichenden Geschichte, dann zum Bahnhof, dem „modernen“ Tor zur Welt. Von hier aus schlendert der Leser in Wort und Bild die Friedrich-Wilhelm-Straße entlang, wirft einen Blick auf Straßenzüge rechts und links der Magistrale, auf bekannte Gebäude wie das Rathaus. Der Magistrat von 1919 präsentiert sich als würdevolle Gemeinschaft, die Geschicke der Stadt zu lenken. Wilhelm Gentz' Secco-Malereien aus dem 19. Jahrhundert werden an öffentlichem Ort aufbewahrt; Karl Friedrich Schinkel wird ein Denkmal gesetzt, denn man ist sich einig mit Theodor Fontane: „... Wäre Zieten nie geboren, so besäßen wir eine volkstümliche Figur weniger, wäre Schinkel nie geboren, so gebräch es unserer immerhin eigenartigen künstlerischen Entwicklung an ihrem wesentlichsten Moment.“

Dank einer Gesamtansicht des Geburtshauses von Fontane mit der im Oktober 1900 angebrachten schwarzen Granit-Gedenktafel kann der Leser auf den nächsten beiden Abbildungen die in der Bildunterschrift benannten Lokalitäten ausmachen.

Vieles leistet dieser Band: interessante Bilder, zumeist Fotografien aus der Zeit

nach der Jahrhundertwende, datiert - ein nicht gering zu schätzender Vorzug im Vergleich zum Potsdam-Band; des weiteren Geschichten bedeutender Bewohner der Stadt. Neben den bereits erwähnten Persönlichkeiten wird von dem Kaufmann Alexander Gentz berichtet, von seinem Bemühen um Gentzrode und den Tempelgarten mit seinen Bauten und unschätzbar wertvollen Anpflanzungen, von der Buchbinderfamilie Kühn, aus der besonders Gustav Kühn mit seiner Bilderbogen-Produktion zu einiger Berühmtheit gelangte, und von Oberst Wulffen, dem Kommandeur des Infanterie-Regiments zwischen 1834 und 1838, der den Grundstein für ein Bollwerk am Ruppiner See legen ließ, einer Vorstufe zu einem richtigen Binnenhafen, das dem Handel und Verkehr, später auch dem Ausflugsverkehr und Tourismus überaus förderlich war. Die Traditionen der Turner-, Ruder- und Radsportvereine leben in diesem Buch wieder auf, von „Originalen“ wie „Onkel Jenge“ ist die Rede, von kulturellen Impulsen aus dem ortsansässigen Regiment für die Stadt und ihre Bewohner und von einem Gymnasium, das trotz nachhaltiger Proteste des Staates seit 1812 als kommunale Einrichtung besteht.

Bei allem bemerkenswerten Bemühen um Text und Bildmaterial ist die Auswahl nicht immer stimmig, die Wiederholung gleicher Bildmotive erweist sich vereinzelt als problematisch, ebenso die mangelhafte Bildqualität in einigen Fällen. Inhaltliche Brüche weisen die letzten Seiten des Buches auf. Der bis dahin schlaglichtartige Wechsel der Themen, meist von Seite zu Seite, sorgt in weiten Teilen für Abwechslung und Kurzweil beim Lesen und Betrachten. Die Ruppiner Schweiz und mit Neuruppin in enger Beziehung stehende Ortschaften am Ende des Bandes liest man jedoch eher als Anhang denn als Abschluß. Der Stadtplan von Neuruppin ohne Bildunterschrift bzw. Datierung stört das genußvolle Schließen des Buches, hier ist der Verlag von dem traditionellen Schutzumschlag mit Stadtplan abgewichen, was als Verlust zu vermerken ist. Überhaupt beeinträchtigen gestalterische Mängel den Gesamteindruck, besonders im letzten Drittel. Die Textspalten sind teilweise unübersichtlich in das Bildmaterial eingefügt oder sie harmonisieren nicht mit der Größe bzw. dem gewählten Ausschnitt oder Format der Bilder. Die Anordnung der Bildunterschriften ist für den Leser auf einigen Seiten verwirrend, was sowohl den Lese- fluß als auch die ungehinderte, harmonische Betrachtung der Abbildungen und Fotos schmälert.

Resümierend kann man diesen Bildband als historische Stadtansicht und -beschreibung guten Gewissens empfehlen: Bild und Text lassen Akribie und Liebe zum Detail erkennen. Für die Neuruppiner von heute ist so manches fast vergessene Kleinod neu zu entdecken, sensibilisiert für das Gewesene; den Ortsfremden macht der Band neugierig, was von dem Flair der Kleinstadt noch wiederzufinden ist, was sich seitdem verändert hat. Kurz: Neuruppin ist mehr als Fontane.

INFORMATIONEN

Friedhilde Krause, Berlin

Professor Pierre-Paul Sagave zum 80. Geburtstag

Als der 3. Januar 1993 heranrückte, stritten sich zwei langjährige Berliner Freunde von Professor Pierre-Paul Sagave um die Bedeutung dieses Datums. Der eine meinte, Professor Sagave könne unmöglich schon 80 Jahre alt werden, der andere wollte den Geburtstag erst in den August des gleichen Jahres verlegt wissen. Ein Blick in die Fontane-Blätter des Jahres 1987¹ überzeugte beide, daß der 3. Januar 1993 tatsächlich seinen 80. Geburtstag bedeutete.

Drei großen deutschen Schriftstellern gilt seit fast 40 Jahren das besondere Augenmerk des Literaturwissenschaftlers Sagave: Wolfgang von Goethe, Thomas Mann und Theodor Fontane. Er begann mit der Erforschung ihrer Gesellschaftsromane² und kehrte mit unterschiedlichen Themen immer wieder zu ihnen zurück. Ich erinnere mich beispielsweise an seinen Vortrag über Goethes „Italienische Reise“ vor der Goethe-Gesellschaft in der Berliner Stadtbibliothek. Besonders wesensnah ist dem gebürtigen Berliner und Hugonotten Sagave das Werk und die Persönlichkeit Theodor Fontanes. Seit 1959 veröffentlichte er Untersuchungen über dessen Romane,³ wobei ihn besonders die Erzählung *Schach von Wuthenow* mit ihrem politischen Hintergrund beschäftigte.⁴ Er brachte als erster Germanist die Fontane-Forschung in Frankreich in Gang und förderte an der Universität Paris die Arbeiten zahlreicher Doktoranden, die er seit Mitte der 60er Jahre zum Fontane-Archiv nach Potsdam schickte.⁵ Auch in bedeutenden Monographien zur historischen Topographie der beiden Metropolen Berlin und Paris⁶ spielt Fontane natürlich eine Rolle. Möglicherweise hat Letzterer durch seinen Vergleich zwischen diesen beiden Städten den Gelehrten zu seinen Untersuchungen angeregt. (Seit 1968 besteht an der Universität in Paris ein Forschungszentrum für die Geschichte Berlins.) Fontane schrieb am 19. Oktober 1856 aus Paris an seinen Vater, Paris mit Berlin konfrontierend: *„Die Boulevards mit ihrem Lichtermeer und der dicht gedrängten Menschenmasse geben ein täuschend ähnliches Bild von unseren Linden, wenn Königs Geburtstag ist und Illumination und Feuerwerk. Was wir alle Jahre an Licht und Menschen mal zusammensehen, das sieht man hier alle Tage; außerdem sind die Boulevards viermal so lang als unsere Linden.“*⁷

Ich erinnere mich an einen Vortrag von Professor Sagave 1987 im Französischen Kulturzentrum Unter den Linden über die Analogie der Berliner und Pariser Stadtplanung Mitte des vorigen Jahrhunderts. Während er 1971 in seiner Darstellung „1871. Berlin Paris, Reichshauptstadt und Hauptstadt der Welt“ auf Fontane an verschiedenen Stellen eingeht,⁸ widmet er ihm 1980 in seiner Untersuchung „Berlin und Frankreich 1685 bis 1871“ ein ganzes Kapitel.⁹

Über Fontanes Kriegsberichterstattung 1870/1871 in Frankreich hebt er hervor: „Fontane unternahm es als einziger deutscher Schriftsteller von Rang in seinen autobiographischen Werken - *Kriegsgefangen, Aus den Tagen der Occupation* - und in seinem großangelegten Geschichtsbuch über den siebziger Krieg ein höchst lebendiges Frankreich-Bild zu zeichnen, das beiden Teilen Gerechtigkeit zukommen läßt.“¹⁰ Und diese Gerechtigkeit läßt Pierre-Paul Sagave in seinen historischen Darstellungen der oft miteinander rivalisierenden beiden Metropolen auch Berlin und Paris zukommen; er appelliert an ihre Gemeinsamkeit vor den Gegensätzen. Wir meinen daher, daß Professor Sagave ganz im Sinne Fontanes gehandelt hat, wenn er lange Jahre hindurch - und das auch in der Zeit des kalten Krieges - seine Freundschaften in gleicher Weise in beiden Teilen Berlins gepflegt hat und stets für ein ungeteiltes Berlin eingetreten ist. - Ich erinnere mich an seinen sehr beeindruckenden Vortrag auf dem Deutschen Hugenottentag im April 1992 in der Berliner Hugenottenkirche zum Thema „Toleranz“. - Seit Ende der 70er Jahre wirkt Pierre-Paul Sagave als korrespondierendes Mitglied der Historischen Kommission zu Berlin mit Sitz in Westberlin, und seit Jahrzehnten fühlt er sich eng mit dem Fontane-Archiv in Potsdam und mit der Staatsbibliothek Unter den Linden verbunden. Wir erinnern uns ferner gerne seiner engen und langjährigen Freundschaft mit Joachim Schobeß.¹¹

Seinen Dank gegenüber den Mitarbeitern der Staatsbibliothek für jahrelange Unterstützung seiner historischen Forschungen durch Bereitstellung umfangreicher Zeitungsbestände hat er wiederholt zum Ausdruck gebracht, so auch in der Betriebszeitschrift der Bibliothek, „Das Stichwort“.¹² Im Berliner Jubiläumsjahr 1987 sprach er im Mai in der Staatsbibliothek auf einem Kolloquium über das Thema „Berlin 1848. Revolution und Repression“.¹³ Anschließend reiste der gebürtige Berliner mit einer Berlin-Vortragsreihe durch die französischen Universitätsstädte Paris, Lyon, Nancy, Straßburg, Marseille, Bordeaux, Toulouse und auch einige Mittelstädte und referierte vor einem sehr interessierten französischen Publikum über die Baugeschichte seiner Vaterstadt. Er hat über diese Vortragsreise selbst in humorvoller Weise im „Stichwort“ berichtet.¹⁴

Wir gratulieren Professor Pierre-Paul Sagave nachträglich von Herzen und wünschen ihm weiter beste Gesundheit und die bisherige Arbeitsunermüdlichkeit und Kreativität. Wir danken ihm ebenso herzlich für seine Freundschaft und Treue. Eines seiner größten Erlebnisse war nach seinen eigenen Worten, als er 1992 im wiedervereinigten Berlin zum ersten Mal mit einer Gastvorlesung vor Studenten der Berliner Humboldt-Universität auftreten konnte.¹⁵ Wir wünschen ihm noch viele dieser Vorlesungen und freuen uns mit ihm darauf.

Anmerkungen

- 1 Schobeß, Joachim u. Otfried Keiler: Professor Pierre-Paul Sagave zum 75. Geburtstag. - In: Fontane-Blätter, Band 6(1987) Heft 6, S. 601-602.

- 2 Réalité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann. Les Buddenbrook. La Montagne magique. Le Docteur Faustus. - Paris 1954. IV, (Publications de la Faculté des lettrés de l'Université de Strasbourg. 124); Recherches sur le roman social en Allemagne. - Aix-en-Provence 1960. (Publication des Annales de la Faculté des lettrés Aix-en-Provence. N. S. 28).
 - 3 Aspects du protestantisme dans les romans de Fontane. - In: Études Germanique 14(1959)1, S. 22-39; weitere Publikationen Sagaves über Fontane s. Fontane-Blätter, Band 6(1987) Heft 6, S. 602.
 - 4 Un roman berlinois de Fontane: Schach von Wuthenow. - In: Sagave P.-P.: Recherches sur le roman social en Allemagne. Aix-en-Provence 1960, S. 87-108; Theodor Fontane: Schach von Wuthenow. Vollständiger Text der Erzählung. Dokumentation. - Frankfurt/Main 1966. (Dichtung und Wirklichkeit. 23); „Schach von Wuthenow“ als politischer Roman. - In: Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam. Vorträge u. Berichte. - Berlin 1972, S. 87-94.
 - 5 Sagave, Pierre-Paul: Fontane-Forschung an der Universität Paris. - In: Fontane-Blätter, Band 1(1969) Heft 8, S. 423-426.
 - 6 1871. Berlin Paris, Reichshauptstadt und Hauptstadt der Welt. - Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Propyläen Verl. 1971; Berlin und Frankreich 1685 bis 1871. - Berlin: Haude & Spener 1980.
 - 7 Zitiert nach Sagave: 1871. Berlin Paris ... - A.a.O., S.70.
 - 8 1871. Berlin Paris ... - A.a.O., S. 66, 70, 83, 84, 142, 144, 189, 220.
 - 9 <Kapitel> VIII. Ein Berliner Kriegskorrespondent in Frankreich: Fontane 1870-71. - In: Sagave: Berlin und Frankreich 1685 bis 1871 ... - A.a.O., S. 219-241.
 - 10 Sagave: 1871. Berlin Paris... - A.a.O., S. 189.
 - 11 Professor Sagave widmete Joachim Schobeß einen Artikel: Krieg und Bürgerkrieg in Frankreich. Erlebnis und Dichtung bei Theodor Fontane. Joachim Schobeß zum 70. Geburtstag. - In: Fontane-Blätter, Band 4(1979) Heft 6, S. 452-471.
 - 12 Sagave, Pierre-Paul: Die DSB aus Paris gesehen. - In: Das Stichwort. 24(1980)1, S. 3-4.
 - 13 R. B.: Kolloquium. - In: Das Stichwort.31(1987)2, S. 16.
 - 14 Sagave, Pierre-Paul: Mit Dias aus der DDR durch ganz Frankreich. - In: Das Stichwort. 33(1989)1, S. 12-13.
 - 15 Es war eine Vorlesung über Thomas Mann.
-

Fontane-Symposium in Potsdam

Wie bereits in den Fontane-Blättern 53/1992 (S. 135) und 54/1992 (S. 156) erwähnt, informieren wir hiermit nochmals unsere Leser, daß in der Zeit vom 15. bis 17.9.1993 ein wissenschaftliches Symposium zum „mittleren“ Fontane in Potsdam stattfindet.

Im Zentrum der Referate und Diskussionsbeiträge stehen folgende Themenkreise

- Fontane in England
- Der Journalist Fontane und die Kreuzzeitung
- Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*
- Fontanes Kriegsbücher und sein erster Roman *Vor dem Sturm*

An das Symposium schließt sich vom 17.9. bis 19.9. die 3. Jahresversammlung der Fontane-Gesellschaft an. Das Sekretariat der Gesellschaft ist jetzt auch telefonisch erreichbar unter Potsdam (0331/280 43 73).

Fontane-Ausstellung in Bonn

In der Zeit vom 20. Oktober bis 17. November 1993 findet in der Vertretung des Landes Brandenburg (Schedestraße 1-3) eine Ausstellung unter dem Titel „Theodor Fontane - Märkische Region und europäische Welt“ statt. Gemeinsame Veranstalter sind die Landesvertretung und das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg. Die Ausstellung wurde vom Theodor-Fontane-Archiv erarbeitet und zeigt neben bekannten Dokumenten in neuen Zusammenhängen auch dem Fontane-Freund bisher Unbekanntes aus dem Fontane-Archiv und von ca. 20 Leihgebern. Dazu zählen ein bisher unbekanntes Ölportrait des Dichters sowie unveröffentlichte Briefe und erstmals auch eines der erhaltenen Tagebücher. Der illustrierte Katalog von Helmut Nürnberg (ca. 160 S.) wird während der Ausstellung in Bonn sowie anschließend über das Theodor-Fontane-Archiv Potsdam erhältlich sein.

Jahrestagung 1993

Liebe Mitglieder der Theodor Fontane Gesellschaft!

Nachdem Sie im Heft 4 unserer „Mitteilungen“ über Ort, Zeitpunkt und Thema der nächsten Jahrestagung vorinformiert wurden und Frau Bruhns Ihnen im Februar brieflich einige Logiermöglichkeiten in Potsdam und Umgebung offerierte, sehen wir uns jetzt in der Lage, Ihnen weitere Einzelheiten mitzuteilen.

Wie etwa wird die Septemberversammlung ablaufen, was soll sie Ihnen bieten?

Am **Freitag, dem 17.9.1993**, um 18.30 Uhr wird Sie der Vorsitzende unserer Gesellschaft, Prof. Helmuth Nürnberger, im Alten Rathaus (neben der Nikolai-kirche) begrüßen und die Tagung eröffnen. Ihm wird sich Prof. Christian Grawe, Melbourne/Australien, mit einem Vortrag zu „Fontane von Dreißig bis Sechzig“ anschließen, also zum Thema des vorausgegangenen wissenschaftlichen Symposions.

Der zweite Tag, **Sonntag, der 18.9.1993**, ist ab 9.00 Uhr einer ganztägigen Havel- und Havelseenrundfahrt mit dem komfortablen MS „Charlottenhof“ vorbehalten. An Bord werden Sie auch zu Mittag speisen und ein Abendbrot einnehmen können. Abends dann finden sich die Tagungsteilnehmer wieder im Marchwitza-Klub ein. Dort gibt es gegen 20.00 Uhr einen Vortrag des namhaften Fontane-Forschers, Prof. Henry Remak, Bloomington/USA, zum Thema „Fontane und wir. Gedanken und Erinnerungen.“

Eine szenische Lesung des Fontane-Ensembles Berlin unter Leitung von Herrn Johannes Kowalewsky ist vorgesehen und in Vorbereitung begriffen, zeitlich nur noch nicht festgelegt. Doch befürchten Sie keine „Überfütterung“! Für „small talks“ und ausführliche Gespräche wird es diesmal gewiß mehr und räumlich auch angenehmere Möglichkeiten geben als das Jahr zuvor in Gosen.

Am dritten Tag, **Sonntag, dem 19.9.1993**, wird am gleichen Ort zwischen 9.00 und 11.30 Uhr die diesjährige Mitgliederversammlung über Vollbrachtes und in den nächsten Jahren zu Vollbringendes zu befinden haben. Wer daran nicht teilnimmt, wird das 1000jährige Potsdam in Augenschein nehmen und sich vielleicht die eine oder andere Spätsommerblüte aus dem vielfarbigen Strauß kultureller Angebote auch dieses Festmonats auswählen können.

Anfragen zur Jahrestagung richten Sie bitte an:

Theodor Fontane Gesellschaft e.V.

Postfach 601524

14415 Potsdam

Archivmitteilungen

- Vorankündigung: Register für die Hefte 1 bis 54

Auf vielfachen Wunsch veröffentlichen wir im 2. Halbjahresheft 1993 ein zusammenfassendes Register für die Hefte Nr.1 bis 54. Dadurch reduzieren sich jedoch andere Beiträge zu den gewohnten Kapiteln.

- Dank

Wir danken herzlich allen Spendern, daß sie uns die Erwerbung kostbarer und bisher nicht veröffentlichter Handschriften sowie Literatur im Interesse der Forschung und Publikation ermöglichten.

Bei weiteren Zuwendungen bitten wir, das Stichwort

"Fontane-Archiv" und als cod. Zahlungsgrund: 06715/28210 anzugeben.

Unser Konto: 1600 1500

BLZ: 1600 0000

Bundesbank, Filiale Potsdam

Damit wird gewährleistet, daß Ihre Spende ausschließlich dem Erwerb von Sammlungsobjekten zugeführt wird. Auf Wunsch stellen wir Ihnen eine Spendenbestätigung aus.

- Vertriebshinweise

Wir bitten unsere Leser, alle Veränderungen im Dauerbezug (Wohnwechsel oder Nachbestellung) an das Theodor-Fontane-Archiv in Potsdam zu richten.

Bitte neue Postleitzahlen beachten!

Postfachadresse
Postfach 60 15 45
14415 Potsdam

Hausadresse
Dortustr. 30-34
14467 Potsdam

Folgende Einzelhefte der laufenden Serie sind noch durch das Theodor-Fontane-Archiv lieferbar:

Bd.II, Hefte 5,7,8; Bd.III, 4-8; Bd.IV, Hefte 1-5,8; Bd.V und VI sind komplett lieferbar; ferner die Hefte Nr. 45,48,51 und 53 sowie die Sonderhefte 2,4,5 und 6.

- Berichtigung

Im Beitrag von Gerd Eversberg, Fontane-Blätter, Heft 54/1992, muß es auf S. 70, Zeile 11, anstelle von "Handschaft" natürlich "Handschrift" heißen; auf S. 171, Bibliographie zu Kettner, Wilhelm, anstelle von "Sportlehrer" "Sportpionier" und nicht "100.", sondern "110. Stiftungsfest".

AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

Bearb.: Manfred Horlitz (Handschriften) u. Peter Schaefer (Literatur). Neuerwerbungen und -erscheinungen des FAP von September bis Dezember 1992

Handschriften

- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Heringsdorf 24.08.1863 an seine Frau Emilie. 16 S. - Betr.: Projekt Ferienhaus, Besuch in Swinemünde u. Umgeb. (HBV* 63/43) - (B 527)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., o. O., Montagabend (vermutl. um 1860) an Bernhard v. Lepel. 3 S. - Betr.: Dispos. zu den *Wanderungen*. (HBV nicht verz.) - (C 298)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., o. O. u. D. (vermutl. v. Sept. 1872) an Unbekannt (vermutl. an P. Lindau). 1 S. - Betr.: Buchbesprechg. u. Angebot eines Aufsatzes üb. Lübkes Buch *Geschichte der Renaissance in Deutschland*. (HBV nicht verz.) - (C 291)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Krummhübel 08.09.1887 an Unbekannt (vermutl. an einen Lehrer in Sachsen). 3 S. - Betr.: Dankschreiben u. Hinw. auf Autobiographisches. (HBV 87/109) - (C 292)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 15.11.1896 an Hauptmann v. Dickhuth-Harrach. 1 S. - Betr.: Dank f. ein Buch. (HBV nicht verz.) - (C 293)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 16.11.1896 an Hauptmann v. Dickhuth-Harrach. 6 S. - Betr.: Krit. Hinw. zu Dickhuths Erzählg. *Auf Urlaub*. (HBV nicht verz.) - (C 294)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 21.11.1896 an Hauptmann v. Dickhuth-Harrach. 2 S. - Betr.: Einladung. (HBV nicht verz.) - (C 295)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 15.11.1897 an Hauptmann v. Dickhuth-Harrach. 2 S. - Betr.: Dank f. ein Buch. (HBV nicht verz.) - (C 296)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 21.04.1898 an Hauptmann v. Dickhuth-Harrach. 4 S. - Betr.: Krit. Hinw. zu einem Buch üb. preuß. Geschichte. (HBV nicht verz.) - (C 297)
- Konvolut hs. Aufz. v. Mitgl. des „Tunnels“ (vermutl. zw. 1860-70). Tenzone (Fontane - Lepel), Gedichte m. Korr. von Lepel u. Lazarus, Billets u. Notizbl. (R. 8.1.-8.7.)

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

Weitere Erwerbungen:

- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 18.10.1868 an seine Frau Emilie. 4 S. - Betr.: Familiäres u. Rütli. (HBV 68/42) - Xerokopie des Originals (Ba 1013)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 23.12.1884 an seinen Sohn Friedrich. 4 S. - Betr.: Familiäres u. Verkauf d. Romans *Graf Petöfy*. (HBV 84/155) - Xerokopie des Originals (Ba 1014)
- Fontane, Theodor: Eigh. Br. m. U., Berlin 03.12.1890 an Unbekannt. 2 S. - Betr.: Dank f. 2 Dichtungen, deren Veröff. F. nicht empfiehlt. (HBV nicht verz.) - Xerokopie des Originals (Ca 1690)

Primärliteratur

- Fontane, Theodor: Der alte Wilhelm. Drei kleine Geschichten. Mit fünf Radierungen von Horst Hüssel. - Neu-Isenburg: Edition Tiessen [1991]. 33 S. 31 cm (66. Druck d. Edition Tiessen)(92/94q)
- Fontane, Theodor: Brief vom 1. Januar 1892. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 5-7. (65/5536=54)
- Fontane, Theodor: Cécile [engl.]. Translated with an afterword by Stanley Radcliffe. - London: Angel Books 1992. 199 S. (93/1)
- Fontane, Theodor: Effi Briest. Irrungen, Wirrungen. Mit e. Essay von Thomas Mann; Frau Jenny Treibel. L'Adultera. Mathilde Möhring; Schach von Wuthenow. Unwiederbringlich. Die Poggenpuhls. Leben u. Werk Theodor Fontanes. Zeittafel. - Stuttgart, München: Dt. Bücherbund 1988. (Ausgew. Romane [in drei Bänden])(1.) 487 S. (2.) 431 S. (3.) 496 S.(92/82=1-3)

Sekundärliteratur

1. Bücher und Zeitschriftenbeiträge

- Berbig, Roland: Eine unbekannte Zeichnung der literarischen Vereinigung „Rütli“. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 131-133. (65/5536=54)
- Betz, Frederick: Zur Rezeption deutscher Realisten des 19. Jahrhunderts in den USA unter besonderer Berücksichtigung einer Studie von Inga E. Mullen: German Realism in the United States. The American Reception of Meyer, Storm, Raabe, Keller and Fontane. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 109-124. (65/5536=54)
- Betz, Frederick; Thuncke, Jörg (Hrsg.): Heiteres Darüberstehen oder Doppelzüngigkeit? Die 'Familienbriefe' (1905) Theodor Fontanes: Ein unbe-

- kannter Text (1922) von Fritz Mauthner. Hrsg. u. komment. von F. B. u. J. T. - Nottingham: Sherwood Press Agencies 1992. 49 S. (92/91)
- Brüggemann, Elisabeth: Mete Fontane in Waren - ihr Leben u. ihr Tod. - In: Chronik. Schriftenreihe d. Warener Museums- u. Geschichtsvereins. H. 2 (1992), S. 9-50. Mit Abb.
[erw. Nachdr. aus Fontane-Blätter H. 53/1992] (92/96)
- Brüggemann, Elisabeth: Uwe Johnson liest mit einer Schulklasse Fontanes *Schach von Wuthenow*. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 123-127. (65/5536=54)
- Chambers, Helen: Fontane-Symposium and Workshop in London - Ein Bericht. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 159-160. (65/5536=54)
- Ester, Hans: Die Verheißung eines Grabspruchs. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 128-130. [betr. „*Sie sieht nun tausend Lichter*“ aus *Vor dem Sturm*] (65/5536=54)
- Evangelische Akademie Baden (Hrsg.): „*Was hat nicht alles Platz in eines Menschen Herzen...*“ Theodor Fontane und seine Zeit. - Karlsruhe: Verlag Evangel. Presseverband 1993. (Herrenalber Forum Bd 3. Beiträge einer Tagung d. Evangel. Akad. Baden v. 14.-16. Febr. 1992 in Bad Herrenalb) (93/3)
- Eversberg, Gerd: Die Bedeutung Theodor Fontanes und seines Kreises für die Entwicklung der Stormschen Erzählkunst. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 61-74. (65/5536=54)
- Gerlach, Ingeborg: „Und wir hatten bei ihm das Deutsche lesen gelernt.“ Die „Schach-von-Wuthenow“-Episode aus Uwe Johnsons „Jahrestagen“. - In: Diskussion Deutsch. 23 (1992), S. 255-262. (ZA 1992+)
- Kloepfer, Albrecht: Fontanes Berlin. Funktion u. Darstellung d. Stadt in seinen Zeit-Romanen. - In: Germanisch-Romanische Monatsschr. 42 (1992), S. 67-86. (ZA 1992+)
- Krause-Leipoldt, Heike: Historische Spuren in Fontanes 'Grete Minde'. Herkunft u. Bedeutung d. volkstüml. Motive. - Magisterarb. Univ. Fridericiana Karlsruhe 1990. 95 S. 30 cm (92/88q)
- Kühn, Peter: Phraseologie und Lexikographie: Zur semantischen Kommentierung phraseolog. Einheiten im Wörterbuch. - In: Wiegand, Herbert Ernst (Hrsg.): Wörterbücher in der Diskussion. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 133-154. [an e. Bsp. aus *Frau Jenny Treibel*](ZA 1989+)
- Laage, Karl Ernst: Die politischen Dissonanzen zwischen Theodor Storm und Theodor Fontane. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 48-61. (65/5536=54)
- Lari, Loretta: Th. Fontane, Effi Briest. - In: dies., *Esercizi sui tedeschi*. - Pisa: Jacques e i suoi quaderni 1990, S. 289-373. [ital.](ZA 1990+)
- Lehrer, Mark: Intellektuelle Aporie und literarische Originalität. Wissenschaftsgeschichtl. Studien zum dt. Realismus: Keller, Raabe und Fontane. - New

- York u.a.: Lang 1991. 168 S. (North American Studies in Nineteenth-Century German Literature; 8)(92/81)
- Mecklenburg, Norbert: Figurensprache und Bewußtseinskritik in Fontanes Romanen. - In: Dt. Vierteljahrsschrift für Lit.wissenschaft u. Geistesgeschichte. 65 (1991) 4, S. 674-694. (ZA 1991+)
- Meyer, Udo: „es liegt alles vorgezeichnet...“ Zwei Bilder Th. Fontanes u. ihre Spiegelung im Werk. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 87-101. (65/5536=54)
- Neuhaus, Stefan: Zwischen Beruf und Berufung. Untersuchungen zu Th. Fontanes journalist. Arbeiten über Großbritannien. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 74-87. (65/5536=54)
- Nüchtern, Michael: „Was hat nicht alles Platz in eines Menschen Herzen...“ Fontanetagung d. Evangel. Akad. Baden v. 14.-16.2.1992. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 157-159. (65/5536=54)
- Nürnberg, Helmut (Hrsg.): „...weil ich dann so recht den Versöhnlichen, den Ausgleichenden spielen könnte“. Vier Briefe Theodor Fontanes an Felix Posart. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 8-17. (65/5536=54)
- Parr, Rolf: Der Bismarck-Mythos - kulturelle Folie für Theodor Fontane. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 31-47. (65/5536=54)
- Rodiek, Christoph: Probleme der vergleichenden Rangbestimmung literarischer Werke (*Effi Briest, La Regenta, O Primo Basilio*). - In: Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. 15 (1988) 1, S. 275-300. (ZA 1988+)
- Rosenfeld, Hans-Friedrich: Erfahrungen mit Fontanebriefen. Ein kl. Beitr. zur Geschichte unseres Faches. - Weiden: Schuch 1992. 33 S. [gedr. Fassung d. Abschiedsvorlesung] (92/86)
- Schmelzer, Hans-Jürgen: Der alte Fontane. - Berlin: Stapp 1992. 128 S. (Preußische Köpfe)(92/92)
- Selbmann, Rolf: „Das Poetische hat immer recht.“ Zur Bedeutung d. Poesie in Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel*. Zu Jenny Treibels 100. Geburtstag. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 101-109. (65/5536=54)
- Wagner-Simon, Therese: Das Urbild von Theodor Fontanes „L'Adultera“. - Berlin: Stapp 1992. 124 S. (92/87)
- Wilpert, Gero von: Die Vision Karls XI. bei Arndt, Alexis, Mérimée und Fontane. Ein Plädoyer für etwas mehr Komparatistik. - In: arcadia. Ztschr. für vergl. Literaturwissenschaft (Berlin, New York). Bd 27 (1992) H. 1-2, S. 182-189. (ZA 1992+)
- Wülfig, Wulf: Fontane, Bismarck und die Telegraphie. - In: Fontane-Blätter 54/1992, S. 18-31. (65/5536=54)
- Zwiebel, William L.: Theodor Fontane. - New York u.a.: Twayne Publishers 1992. 149 S. (Twayne's World Authors Series; 831)[engl.](92/89)

2. Rezensionen

- Althoff, Gabriele: Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte e. kulturellen Deutungsmusters. Stuttgart: Metzler 1991. Rez.:
- B. Plett in Fontane-Blätter 54/1992, S. 143-147.
- Fontane, Theodor: Ausgewählte Werke in vier Bänden. Hrsg. von T. Fontane [!]. Essen: Phaidon o.J. [1991]. Rez.:
- P. Schaefer in Fontane-Blätter 54/1992, S. 150-151.
- Fontane, Theodor: Gedichte. 3 Bde. Hrsg. von J. Krueger u. A. Golz. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1989. Rez.:
- K. Mommsen in Germanistik 33 (1992) 2, S. 509.
- Fontane, Theodor: Grete Minde. Nach e. altmärk. Chronik. Mit e. Nachw. von Peter Demetz. Frankfurt a.M.: Insel 1989. Rez.:
- P. I. Anderson in Fontane-Blätter 54/1992, S. 138-142.
- Fontane, Theodor: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Bde 6 u. 7. Unbekannte u. vergessene Geschichten aus d. Mark Brandenburg. I: Dörfer und Flecken im Lande Ruppin. II: Das Ländchen Friesack u. die Bredows. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarb. von Therese Erler. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1991. Rez.:
- Peter Peters in Germanistik 33 (1992) 1, S. 184-185.
- Peter Schaefer in Fontane-Blätter 54/1992, S. 148-150.
- Greif, Stefan: Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes. Paderborn: Schöningh 1992. Rez.:
- L. Köhn in Germanistik 33 (1992) 2, S. 510-511.
- Jung, Winfried: Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst u. Kultur in Theodor Fontanes „L'Adultera“. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft u. Forschung 1991. Rez.:
- B. Plett in Fontane-Blätter 54/1992, S. 153-155.
- Krause, Edith H.: Theodor Fontane. E. rezeptionsgeschichtl. u. übersetzungskrit. Unters. Bern u.a.: Lang 1989. Rez.:
- M. M. Schardt in Germanistik 33 (1992) 2, S. 511-512.
- Lehmann, Christine: Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität u. Tod d. Romanheldinnen d. 18. u. 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1991. Rez.:
- B. Plett in Fontane-Blätter 54/1992, S. 143-147.
- Lehrer, Mark: Intellektuelle Aporie und literarische Originalität. Wissenschaftsgeschichtl. Studien zum dt. Realismus: Keller, Raabe und Fontane. New York u.a.: Lang 1991. Rez.:
- H. O. Horch in Jahrb. d. Raabe-Ges. 1992, S. 214-217.
- Liebrand, Claudia: Das Ich und die andern. Fontanes Figuren u. ihre Selbstbilder. Freiburg: Rombach 1990. Rez.:
- B. Plett in Wirkendes Wort 42 (1992) 1, S. 159-161.

- Ritchie, Gisela F.: Der Dichter und die Frau. Literar. Frauengestalten durch drei Jahrhunderte. Bonn: Bouvier 1989. Rez.:
- O. Gutjahr in *Germanistik* 32 (1991) 3+4, S. 727-728.
 - B. Plett in *Fontane-Blätter* 54/1992, S. 143-147.
- Siedler, Wolf Jobst: Wanderungen zwischen Oder und Nirgendwo. Das Land d. Vorfahren mit d. Seele suchend. Berlin: Siedler 1988. Rez.:
- J. Kleine in *Fontane-Blätter* 54/1992, S. 136-138.
- Zuberbühler, Rolf: „Ja, Luise, die Kreatur“. Zur Bedeutung d. Neufundländer in Fontanes Romanen. Tübingen: Niemeyer 1991. Rez.:
- J. Biener in *Fontane-Blätter* 54/1992, S. 151-153.
 - J. Osborne in *Germanistik* 33 (1992) 2, S. 512.

3. Zeitungsartikel

- Birnbaum, Brigitte: Mit Brigitte Birnbaum auf den Spuren von Theodor Fontane in Mecklenburg. 1.-4. - In: *Mecklenburg Magazin*. 1. Plauderei über Warnemünde und Doberan. Nr 4 v. 16. 4. 1992, S. 4.; 2. Broterwerb bei frischer Luft am schönen See. Nr 9 v. 29. 4. 1992, S. 4.; 3. „Mein gnädigstes Fräulein von Rohr...“ 263 Briefe an eine Prachtnummer. Nr 10 v. 15. 5. 1992, S. 4.; 4. Goldene Tage in Dobbertin. Nr 11 v. 29. 5. 1992, S. 4. (ZA 1992+)
- Grittner, Wolfgang: Ereignisse des Romans nachempfindbar gestaltet. Szenische Lesung von Fontanes „L'Adultera“. - In: *Märkische Allg.* v. 24. 9. 1992. (ZA 1992+)
- Grittner, Wolfgang: Eine Sternstunde nicht nur für Marquardt. Ein Treffen mit Nachkommen von „L'Adultera“. - In: *Märkische Allg.* v. 1. 7. 1992. (ZA 1992+)

4. Nachträge

- Bramkamp, Agatha C.: An Austrian Effi Briest? The Image of Woman in Marie von Ebner-Eschenbach's Novel 'Unsühnbar'. - In: *Fu Jen Studies. Literatur & Linguistics* (Taipeh). 18 (1985), S. 43-58. (ZA 1985+)
- Chevanne, Reine: L'actualité sociale et politique dans *Le Stechlin* de Fontane. - In: *Roman et société. Colloque international Valenciennes. Cahier Lez Valencienne* (1983) No. 8, S. 61-67. (ZA 1983+)
- Chevanne, Reine: Fontane et l'annexion de l'Alsace-Lorraine. - In: *Lez Valencienne* (1984) No. 9, S. 65-74. (ZA 1984+)
- Dürr, Volker: The Image of the Prussian Officer in Literature and History. - In: *ders., Imperial Germany. Ess. ed. by V. D. University of Wisconsin Press* 1985, S. 75-89. (ZA 1985+)
- Fontane, Theodor: Der alte Derfling. (Leyer und Schwerdt). - In: *Der Soldatenfreund. Ztschr. für faßliche Belehrung u. Unterhaltung d. preuß. Soldaten* (Berlin). 1846, Nr. 699, S. 6716. (ZA 1846+)

- Fontane, Theodor: Blumberg. - In: Unser Vaterland. Bd 1 (1861) H. 7, S. 385-397.
[Vorabdr. d. *Wanderungen*-Kap.](ZA 1861+)
- Fontane, Theodor: Fahrland und die Fahrlander Chronik. 1.-3. - In: Wochenblatt d. Johanniter-Ordens-Balley Brandenburg.
1. I. Von Potsdam bis Fahrland. Nr 44 v. 3. 11. 1875, S. 255-278.
2. II. Die Fahrlander Chronik. Nr 46 v. 17. 11. 1875, S. 268-270.
3. II. Die Fahrlander Chronik (Schluß.) Nr 48 v. 1. 12. 1875, S. 280-282.
[Vorabdr. d. *Wanderungen*-Kap.; in Werkausg. bisher falsche S.-Angaben](ZA 1875+)
- Fontane, Theodor: Groeben und Siethen. E. märk. Kapitel. Der Scharnhorst-Begräbnisplatz auf dem Berliner Invalidenkirchhof. - In: Nord und Süd. E. dt. Monatsschr. (Breslau). Hrsg. von Paul Lindau. 19. Bd (1881), S. 64-84; 245-267. [Erstdr.](92/90)
- Fontane, Theodor: Londoner Skizzen. The Poets' Corner. - In: Atlantis Bd II (1854) Nr 16, S. 441-444. [Vorabdr. aus *Ein Sommer in London*](ZA 1854+)
- Fontane, Theodor: Le Stechlin [französ.]. Traduit par R. Chevanne. - o.O. 1973. 265. S. [Maschschr.](93/3=1+2)
- Guthke, Karl S.: Fontane's Craft of Fiction: Art or Artifice? - In: Amory, Hugh (ed): Essays in Honor of James E. Walsh. Cambridge: Goethe Inst. of Boston & Houghton Lib. 1983, S. 67-94.(ZA 1983+)
- Hirsch, Marianne: Spiritual *Bildung*: The Beautiful Soul as Paradigm. - In: Abel, Elizabeth (ed.): The Voyage In. Fictions of Female Development. Hanover, London: University Press of New England, published for Dartmouth Coll. 1983, S. 23-48. (ZA 1983+)
- Lübke, Wilhelm: Theodor Fontane als Erzähler. Gedichte von Theodor Fontane. - In: ders., Altes und Neues. Studien u. Kritiken. Breslau: Schlesische Buchdruckerei, vormals Schottlaender 1891, S. 473-486; 487-491. (ZA 1891+)
- Michielsen, Jan: Ritual or Romance: The Outing in Fontane's Novels. - In: Modern Language Studies. 11 (1981) 2, S.24-31.(ZA 1981+)

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Nr. 1 - S. 8-9

Theodor Fontane, Brief an Gustaf Friedrich Dickhuth v. 15. Nov. 1897.

Nr. 2 - S. 22

Gustav Graef, Vaterlandsliebe im Jahre 1813. Holzschnitt nach dem eigenen Gemälde (1862). Aus: Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1028 v. 14. März 1863, S. 176.

Nr. 3 - S. 45-47

Theodor Fontane, Brief an Ada Eckermann v. 6. Mai 1898.

FORSCHUNGEN ZUR BRANDENBURGISCHEN UND PREUSSISCHEN GESCHICHTE

NEUE FOLGE

Herausgegeben im Auftrag der
Preußischen Historischen Kommission, Berlin
von Johannes Kunisch

ISSN 0934-1234

Die Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, ein einst hochangesehenes wissenschaftliches Periodikum, werden nach siebenundvierzigjähriger Unterbrechung fortgesetzt. Die Vereinigung der deutschen Teilstaaten hat neben den menschlichen auch die landschaftlichen und baulichen Gemeinsamkeiten Preußens einander wieder nähergebracht. Vor allem die älteren Kapitel der brandenburgisch-preußischen Geschichte sind dadurch besser sichtbar und erfahrbar geworden. Nach der Auflösung Preußens hatten sich die beiden Teile Deutschlands auf unterschiedliche Weise von ihrer Geschichte entfernt. Die Nähe zahlreicher Zeugnisse brandenburgisch-preußischer Geschichte nach vollendeter Einheit wird im Selbstverständnis der Deutschen viele Fragen aufwerfen und neue Forschungsmöglichkeiten eröffnen. Die **Preußische Historische Kommission**, in deren Auftrag die Neue Folge der „Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte“ herausgegeben wird, gehört seit langem zu den Wegbereitern und Förderern eines wiedererwachten Interesses an Preußen.

Die Zeitschrift erscheint zweimal jährlich im Gesamtumfang von ca. 288 Seiten, zum Preis von DM 74,- pro Jahr incl. Mehrwertsteuer, zuzüglich Porto. Bestellungen können an jede Buchhandlung oder direkt an den Verlag gerichtet werden.

Duncker & Humblot · Berlin

Postfach 41 03 29 · D-1000 Berlin 41

Subskriptionsfrist bis 30. 6. 1993

Theodor Fontane Briefe an die Freunde – Letzte Auslese

Hrsg. von *Friedrich Fontane* und *Hermann Fricke*. 2 Bände.
Berlin 1943. Nachwort von *Walter Hettche*. 695 S. Leinen.
Subskriptionspreis je Band DM 118,- (Ladenpreis DM 138,-)

„Sind noch mehr da? Man soll sie herausgeben!“, hatte Thomas Mann gefordert, als er im Jahre 1910 die „Zweite Sammlung“ von Theodor Fontanes Briefen „An die Freunde“ (Berlin 1910) in Maximilian Hardens „Zukunft“ besprach. Die zweibändige „Letzte Auslese“ aus dem reichen Briefwerk Fontanes, die Thomas Manns Wunsch wenigstens zum Teil erfüllte, erschien dann erst in den Wirren des Zweiten Weltkriegs, betreut von Theodor Fontanes jüngstem Sohn Friedrich und von Hermann Fricke. Allerdings wurde im Krieg fast die gesamte Auflage des 1. und ein großer Teil des 2. Bandes vernichtet. Dem Verlag gelang es nicht mehr, den ersten Band nachzudrucken, so daß er zu den Rarissima auf dem Antiquariatsmarkt gehört. Seit dem Erscheinen der – vermeintlich – „Letzten Auslese“ aus Fontanes Briefen wurde eine Fülle von Briefeditionen vorgelegt. Doch die hier als Nachdruck angekündigten Bände sind nicht überflüssig geworden, denn einige Briefe Fontanes sind hier zum ersten und einzigen Mal gedruckt worden. Die Handschriften dieser Briefe sind nicht selten verlorengegangen, so daß die „Letzte Auslese“ oft die alleinige Quelle für den betreffenden Brief darstellt. Die 470 Briefe bieten einen faszinierenden Querschnitt durch das Briefwerk eines der bedeutendsten Briefeschreibers im 19. Jahrhundert.

Lieferbar:

Gertrud Storm, Theodor Storm – Ein Bild seines Lebens

2 Bde. in 1 Band. 2. Aufl. Berlin 1912–1913. Reprint: Hildesheim 1991. Mit einem Nachwort von *Walter Zimorski*. 490 S. mit 17 Abb. Leinen.
ISBN 3-487-09411-8 DM 118,-



Georg Olms Verlag · Hagentorwall 7 · D-3200 Hildesheim
Ab 1. Juli 1993/From July 1, 1993 on: D-31134 Hildesheim
U.S.A.: 111 West 57 Street · New York · N. Y. 10019



Das Urbild von Theodor Fontanes

»L' Adultera«

von Therese Wagner-Simon

128 Seiten mit zahlr. Abb., br. DM 24,80

Die Gestalt der Melanie van der Straaten ist sowohl bei Fontane-Lesern wie -Forschern ins aktuelle Interesse gerückt. Man entdeckt, daß sie einzigartig unter den Frauen in Fontanes Werk dasteht, daß sie sich abhebt von den fremdbestimmten Mädchengestalten, die, wie »Effi Briest«, von der Bevormundung des Vaters unter die des Gatten und somit der Gesellschaft geraten.

Dieses Werk Fontanes ist ein Schlüsselroman. Er bezog sich auf ein Ereignis der damaligen Berliner Gesellschaft, dessen Hintergründe bis heute nur sehr lückenhaft bekannt sind. Aus Dokumenten, Familienpapieren und alten Photographien gelang der Verfasserin, die eine Enkelin der Titelfigur ist, ein Aufdecken der Stoffgeschichte. Die kulturhistorischen Aspekte werden gerade die Fontane-Freunde interessieren.

Der alte Fontane

von Hans Jürgen Schmelzer

128 Seiten mit zahlr. Abb., br. DM 24,00

»Preußische Köpfe«, Bd. 27

Der alte Fontane, den H. J. Schmelzer in diesem Band vorstellt, bleibt, wie auch der junge, ein entlaufener Apothekergehilfe, der sich als schlechtbezahlter Zeitungskorrespondent, Kriegsberichterstatter, Reiseschriftsteller kümmerlich durchschlägt. Er muß eine Familie mit vier Kindern durchfüttern. Die mit Bienenfleiß zusammengetragenen 10.000 Seiten Kriegsbücher erweisen sich als verlegerisches Fiasko. Der vierbändige Romanerstling »Vor dem Sturm« des nahezu 50jährigen wird selbst von engeren Freunden kaum gelesen. Die Wanderungen, Balladen, Spruchgedichte machen ihn zwar relativ bekannt, sichern ihm aber keine wirtschaftliche Existenz. Frust reiht sich auf Frust. Das macht ihn vorübergehend reif für die Nervenklinik. Als der große Ruhm sich endlich einstellt, muß der Dichter vom Leben Abschied nehmen. Packend ist dies alles dargestellt. Der Mensch Fontane wird gegenwärtig. Die Lust, seine Bücher zu lesen, wird geradezu geweckt.

Lützowstraße 105 · 1000 Berlin 30 · Tel. (030) 262 20 97 · Fax (030) 261 92 73

Gisela Heller

Unterwegs mit Fontane in Berlin und der Mark Brandenburg

456 Seiten · Fest gebunden mit Schutzumschlag

DM 39,80

Gisela Heller verfolgt Fontanes Spuren in einer Stadt, die in den Gründerjahren aus allen provinziellen Nähten platzte und schließlich „vernobelte“; sie schildert anschaulich seine Überlebensbemühungen, seinen Ärger mit Hauswirten, Ministern und der leidigen „Commodité“; sie begleitet ihn auf seinen Wanderungen durch die Mark, aus deren Sumpf und Sand die Hauptstadt ihre Kräfte sog. Wenn auch keine seiner 18 Wohnstätten erhalten blieb, so findet die Autorin doch noch Örtlichkeiten, an denen sie überrascht innehält und sich sagt: „Ja hier könnte es gewesen sein!“ Wer mit diesem Buch durch Berlin und die Mark spaziert, wird sich dabei ertappen, daß ihm wirkliche und Romangestalten durcheinanderlaufen. Und dieser Effekt war von Fontane gewollt.

Nicolai Verlag

Binger Straße 29 · 1000 Berlin 33 · Telefon 823 70 07

len
ine
gen
mpf
ten
nd
ark
ler-

