

LITERATURGESCHICHTE / INTERPRETATION

Stefan Neuhaus, Bamberg:

Still ruht der See.

Revolutionäre Symbolik und evolutionärer Wandel in Theodor Fontanes Roman *Der Stechlin*

“Ob ein solches ‘Neues’ sein soll
(weil es sein muß),
oder ob es *n i c h t* sein soll,
um diese Frage dreht sich alles.”

(Lorenzen zu Melusine
im 28. Kapitel des *Stechlin*.)

1. Gegensätzliche Positionen der Forschung: Blick zurück oder nach vorn?

Es dürfte wohl kaum ein zweites literarisches Werk geben, das so widersprüchlich interpretiert wurde wie Fontanes letzter Roman. Das wird besonders deutlich, wenn man ein paar Stimmen zur politischen Botschaft des *Stechlin* sammelt - Fontane selbst bezeichnete ihn als “*politischen Roman*”¹:

“Dem Realisten Fontane ist das Sein wichtiger als das Werden. Er kann den Adel nur darstellen, wie er ist, und so wie er ist, ist er gut und soll er bleiben.”²

Oder:

“Die Zukunft wird weder allein durch die Vorstellung einer absoluten gesellschaftlichen Katastrophe, aus der nichts mehr zu retten ist, bestimmt, noch durch die Vorstellung, daß in der Ehe Woldemears (sic!) und Armgards eine solche Katastrophe bereits überwunden ist.”³

Oder:

“Zur Herbeiführung einer sozial ausgleichenden und dynamischen Gesellschaftsverfassung werden revolutionäre oder reformistische Methoden gefordert, wobei letzteren das Hauptgewicht zugemessen wird.”⁴

Oder:

"Mit alledem prophezeit der alte Fontane (...) - ohne sich darüber auch nur entfernt im klaren zu sein - seinem Bismarckschen Preußen-Deutschland ein neues Jena."⁵

Oder:

"Die revolutionäre Botschaft des Stechlinsees läßt sich als Hinweis auf die kommende Revolution des Proletariats deuten..."⁶

Soweit fünf verschiedene Interpretatoren mit fünf unterschiedlichen Auffassungen, die in der Bewertung des *Stechlin* von reaktionär, politisch nihilistisch, reformistisch, absichtlich bzw. unabsichtlich revolutionär reichen. Dies sind aber nur scheinbar alle denkbaren Positionen, denn es lassen sich noch ganz andere Meinungen finden. Angefangen mit Conrad Wandrey, der dem *Stechlin* jeden politischen Charakter überhaupt abspricht,⁷ über Yozo Tatsukawa, von dem sich Fontanes Werk Schelte für seinen "Mangel an Zukunftsperspektiven" einhandelt,⁸ bis hin zu Paul Irving Anderson, der entdeckt haben will, daß in der früheren Romankonzeption "das Grundthema ursprünglich der Antisemitismus war", was man auch in der veröffentlichten Fassung noch nachvollziehen könne.⁹ Damit stellt sich Anderson gegen die einzige bis 1991 noch existierende Übereinstimmung bei den Interpretatoren, daß das Grundthema des Romans das Verhältnis von "Alt - Neu" sei, symbolisiert im See Stechlin.¹⁰ Mit einem anderen, lange Zeit gültigen Konsens, der Ansicht, daß Dubslav ein Selbstportrait Fontanes sei,¹¹ hat bereits u.a. Ulrike Tontsch aufgeräumt, die generell das "der gesamten Fontane-Rezeption immanente Stereotyp der Interdependenz zwischen Werk und Mensch" kritisiert.¹² Die so oft postulierte Identität Fontanes und Dubslavs hat sich als Mythos entlarvt.¹³

Muß man sich nun damit abfinden, daß es nicht möglich ist, zu einer belegbaren, hieb- und stichfesten Interpretation des *Stechlin* zu gelangen? Es scheint lohnenswert, nach einem anderen Zugang zum Text zu suchen und dabei zwei in manchen der bisherigen Forschungen auszumachende Störfaktoren zu vermeiden. Wichtig ist, daß man nicht versucht, den *Stechlin* mit der Brille der eigenen politischen Überzeugung zu betrachten, wie dies z.B. Georg Lukács getan hat. Zumal man, in Anbetracht der kontroversen Diskussion des Themas "Alt und Neu" im Roman, fast jeden politischen Standpunkt mit Zitaten belegen kann. Ebenso dürfte es geraten sein, die Person Fontanes aus dem Spiel zu lassen. Zu oft hat man versucht, mit aus dem Kontext gerissenen Briefaussagen des Autors die eigene Interpretationsvariante zu belegen. Da der Briefeschreiber Fontane aber fast jedes Problem von zwei Seiten gesehen hat, ist es nicht schwer, ihn zum Zeugen für oder gegen etwas zu machen, ohne daß dies seiner tatsächlichen Überzeugung entsprochen haben muß. Das Bewußtsein dieser Gefahr ist in der jüngeren Fontane-Forschung gewachsen.¹⁴

Es dürfte daher wünschenswert sein, Fontanes letzten vollendeten Roman, zu dem sich überdies nur wenige und kaum aussagekräftige Bemerkungen

seines Autors finden, einmal nur auf der Basis des Textes selbst zu interpretieren - wobei natürlich zeitgeschichtliche Hintergründe zu berücksichtigen und zu erläutern sind.

Mehrere Interpreten haben den für weitere Analysen zu beschreitenden Weg gewiesen, beispielsweise Walter Müller-Seidel mit seiner abstrakten, noch zu füllenden Formel, im *Stechlin* handele es "...sich um die Ablösung von Herrschaft und die Konstituierung neuer Herrschaftsformen."¹⁵ Müller-Seidel hat, die vielbeschworene Ähnlichkeit zwischen Dubslav und Fontane dabei aus dem Spiel lassend, ebenfalls erläutert, daß Dubslav bereits veraltete Positionen vertrete, eine "Kunstfigur des Übergangs" sei: "Er selbst aber hat so, wie er ist und denkt, keine Zukunft mehr."¹⁶

Wenn Dubslav den Übergang verkörpert, wer oder was kommt dann nach ihm? Hat Thomas Mann recht gehabt, als er, als einziger, die Bedeutung des oft für seine Blässe gescholtenen Woldemar¹⁷ sowie die Richtigkeit von dessen Brautwahl hervorgehoben hat?

"Uns (...) sollte die Natürlichkeit, Angemessenheit und Notwendigkeit von Woldemars Entscheidung denn doch einleuchten."¹⁸

Ist Woldemar also der Vertreter einer neuen, hoffnungspendenden Generation? Zeichnet der *Stechlin* das Bild einer besseren, zukünftigen Gesellschaft? Einige wenige Untersuchungen sind, mehr am Rande, zu in diese Richtung weisenden Ergebnissen gekommen. G. W. Field stellt beispielsweise fest:

"Wenn der Roman überhaupt eine Antwort (auf die Frage nach der politischen Perspektive; S.N.) andeutet, so liegt sie in der Hoffnung auf Ausgleich, auf Anpassung und auf Fortschritt mittels Opfer und Evolution."¹⁹

Und Maria Delille, die sich mit dem Joao-De-Deus-Motiv im *Stechlin* auseinandergesetzt hat, schlußfolgert:

"Über die kritische Analyse der zeitgenössischen Wirklichkeit hinaus zeigt *Der Stechlin*, den man bis zu einem gewissen Punkt einen politischen Erziehungsroman nennen kann, klar idealisierende Züge." Es sei "...die Hoffnung auf eine neue, in utopischen Begriffen umschriebene Gesellschaft deutlich sichtbar."²⁰

Demnach würde das Joao-De-Deus-Motiv Lorenzens Charakter erklären und in der Folge davon auch Woldemars, der ja der Schüler des Pastors ist und, als künftiger Herr auf Schloß Stechlin, der wohl wichtigste Vertreter der jungen Generation im Roman. Kann aber der stets für seine Blässe gescholtene Woldemar die Verantwortung für die zukünftige, bessere Welt auf seinen schwachen Schultern tragen? Ein Blick auf den Romananfang gibt hierüber bereits ersten Aufschluß.

2. Die Exposition: das erste Kapitel²¹

Fontane legte, das ist bekannt, großen Wert auf den Romananfang, der in den meisten seiner Werke im Sinne einer Exposition die Thematik erschließt und das folgende Geschehen vorausdeutend vorwegnimmt.²² Das gilt auch für Fontanes Roman. Zuerst führt uns der Erzähler zum See Stechlin, den er geographisch fixiert; ein See, den es, so wie er beschrieben wird, tatsächlich gibt. Der See unterhalte - dies entspricht einer alten überlieferten Sage und ist nicht Fontanes Erfindung - geheimnisvolle Weltbeziehungen. Der Wasserstrahl und der rote Hahn werden erwähnt. Der Wald, so fährt der Erzähler fort, trage ebenfalls den Namen Stechlin - auch ihn gibt es wirklich, obwohl er anders heißt.²³ Nun erst folgt, nach fast einer Seite der Beschreibung des real Gegebenen, die Fiktion:

„Und Stechlin heißt ebenso das langgestreckte Dorf, das sich, den Windungen des Sees folgend, um seine Südspitze herumzieht“ (S. 7).

Genauso realistisch wie der existierende See wird nun das erfundene Dorf beschrieben, die Erzählung gleitet übergangslos in die Fiktion hinein. Eine Fiktion, die so den Anschein des Realen bekommt.

Diese beiden ersten, dem See und dem Dorf gewidmeten Passagen dienen aber nur der Hinführung auf das erfundene, durch diesen Einstieg beglaubigte *„Schloß Stechlin“*, das diesem Romanteil (Kapitel 1 bis 6) den Titel gegeben hat (vgl. die Überschrift S. 7). Nicht der See also, wie bisher in der Forschung angenommen, sondern das Schloß steht in diesem Romanabschnitt im Mittelpunkt des Interesses.²⁴ Der Erzähler führt den Leser über die Kette: geographische Lage (Mark Brandenburg) - Natur (See und Wald) - menschliche Ansiedlung (Dorf) an das einzelne Gebäude (Schloß) heran. Wie ein Zoom fährt der Blick des Erzählers, anfangs einen weiten Landstrich überblickend, auf das immer größer werdende Gebäude zu, identifiziert es als Bestandteil des großen Ganzen. Hier klingt bereits das Romanthema des *„Zusammenhangs der Dinge“* an. Durch diese Art der Reihung authentischer und fiktionaler Elemente geschieht aber noch etwas anderes: das Schloß wird zu einem gleichwertigen, natürlichen Bestandteil der Landschaft, es gehört dort hinein wie der See und das Dorf. Dazu paßt, daß es sich nicht um einen neuen, prunkvollen, in Disharmonie zu seiner Umgebung stehenden Palast handelt, sondern um ein altes, im nüchternen Stil der Soldatenkönig-Zeit gehaltenes Gebäude - *„...und war nichts weiter als ein einfaches Corps de Logis...“* (S. 8).

Ebensowenig wie das *„Schloß“* scheint der *„Schloßherr“* seinen Titel zu verdienen, ist er doch, trotz seines Adels und adeligen Selbstgefühls, ein humorvoller, selbstironischer, humaner und gar nicht überheblicher Mensch mit - auch das zeigt seine Eingebundenheit in die Landschaft - einem *„märkisch-herkömmlichen“* Lebenslauf (S. 10). Indem der Erzähler das Schloß und seine Bewohner vorstellt, portraitiert er also zunächst einmal deren ebenso traditionelles wie harmonisches Eingefügtsein in ihre Umgebung. Dieses Bild steht exemplarisch für das gute, alte Preußen des Solda-

tenkönigs und des alten Fritz, das sich nur noch in entlegenen brandenburgischen Winkeln wie diesem gehalten hat. Ein patriarchalisches System im Kleinen ist alles, was im Kreise der Stechline liegt. Nicht zufällig lebt Dubslav nach dem Vorbild Friedrichs des Großen (S. 11), ist er doch ein Friedrich der Große im Kleinen.

Daß es sich um ein überkommenes System handelt, wird deutlich in den allgegenwärtigen Zeichen des Verfalls. Dubslav lebt am Rande des finanziellen Bankrotts (S. 13). Sein "Schloß", der frühere "Neubau" (S. 8), ist nun "...ein alter Kasten und weiter nichts" (S. 12), an dem der Kalk abfällt (S. 9). Nur die Dorfbewohner können noch, wie Dubslav selber meint, darin etwas Schloßartiges entdecken (S. 12). Diener Engelke, zu dem Dubslav in einem patriarchalisch-humanen Verhältnis steht, trägt eine Livree mit Knöpfen, "...die noch die Zeiten des Rheinsberger Prinzen Heinrich gesehen hatten..." (S. 14). Sichtbarstes Zeichen, daß hier das untergehende bzw. nur in der Provinz noch nicht untergegangene alte Preußen gezeichnet werden soll, ist die vor dem Schloß wehende preußische Flagge, "...schwarz und weiß, alles schon ziemlich verschlissen" (S. 15). Sie ist so brüchig, daß sie einen zusätzlichen roten Streifen nicht mehr tragen kann. Der rote Stoff, den Engelke annähen will, ist aber nicht, wie bisher in der Forschung angenommen wird, ein Zeichen revolutionärer Vorbedeutung. Durch die Hinzufügung soll die preußische Flagge zur Fahne des Deutschen Reichs werden, dessen Farben seit 1871 Schwarz-Weiß-Rot waren (eine Vereinigung der preußischen Farben mit denen der Hansestädte; die Änderung in Schwarz-Rot-Gold erfolgte erst 1919).²⁵ Daß die zerschlossene Flagge sogar eine solche Anpassung an seit fast einem Vierteljahrhundert bestehende Tatsachen nicht duldet, macht deutlich, wie rückwärtsgewandt Dubslav, wie sehr Fossil einer überkommenen Zeit er eigentlich ist. Einer Zeit, die vor der Gründung des Deutschen Reiches liegt, wie der Erzähler erläutert:

"Wenig mehr als ein Jahr vor Ausbruch des vierundsechziger Kriegs war ihm ein Sohn geboren worden, und kaum wieder in seine Garnison Brandenburg eingerückt, nahm er den Abschied, um sich auf sein seit dem Tode des Vaters halb verödetes Schloß Stechlin zurückzuziehen. Hier warteten seiner glückliche Tage, seine glücklichsten, aber sie waren von kurzer Dauer - schon das Jahr darauf starb ihm die Frau. Sich eine neue zu nehmen, widerstand ihm, halb aus Ordnungssinn und halb aus ästhetischer Rücksicht" (10).

Dubslav gebraucht, um nicht wieder heiraten zu müssen, die Ausrede der Auferstehung (Ausrede deshalb, weil er selber nicht daran glaubt) und mottet sich ein, schottet sich ab, verschanzt sich in seiner alten Kate und nimmt nicht mehr an der äußeren Entwicklung teil. Zu Dubslavs Fossilcharakter paßt, daß er nicht einmal Telegramme mag (S. 15). Diese sind nicht etwa Boten einer neuen Zeit, sondern längst gebräuchliche technische Errungenschaften und gehören - jedenfalls in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen der Roman spielt - zur alltäglichen Praxis, sind bereits jahrzehntelang gesellschaftliches Inventar. Nur jemand, der sich seit mehr

als einem Vierteljahrhundert völlig vom Fortschritt abgenabelt hat, kann angesichts eines Telegramms ein ungutes Gefühl entwickeln.

Doch die eigentliche Romanhandlung setzt mit einem Telegramm ein. Die Statik, der Verfallscharakter der bisherigen Schilderung wird folglich mit einem Paukenschlag aufgehoben, denn das Telegramm symbolisiert Bewegung, Veränderung. Der, der es geschickt hat, ist ein weiterer Angehöriger der Stechlin-Familie. Die bisherigen Romaninterpretatoren pflegen, wenn sie die Träger des Stechlin-Namens aufzählen, bei Dubslav aufzuhören: See, Wald, Dorf, Schloß, Dubslav von Stechlin.²⁶ Daß auch Woldemar ein weiteres Glied in dieser Kette sein muß, ist bisher nicht berücksichtigt worden.²⁷ Sohn Woldemar also ist der Verfasser, er scheint sich folglich zeitgenössischer technischer Errungenschaften sorgloser zu bedienen als sein Vater. Woldemar kündigt sein Erscheinen an (S. 15), damit ist das erste Kapitel beendet. Die Bedeutung der Botschaft von der Ankunft Woldemars zeigt sich bereits in ihrer Stellung am Kapitelschluß. Sie spiegelt die Konzeption des Romans: an dieser Stelle kommt Woldemar nur zu einem kurzen Besuch; auf Romanebene wird er für immer kommen, um den alten Dubslav abzulösen. Im ersten Kapitel reist er aus dem zur Weltstadt gewordenen Berlin an, später aus dem südlichsten Teil des Kulturlandes Italien, nachdem er vorher bereits das fortschrittliche Großbritannien besucht hat.²⁸ Am Ende des Romans wird Woldemar mit seiner Armgard im Schloß einziehen und die Stelle seines Vaters einnehmen. Ihm und seiner Frau wird es beschieden sein, die unterbrochenen Beziehungen zwischen dem provinziellen Dorf und der Außenwelt wieder herzustellen, die zurückgebliebene Provinz mit dem modernen, europäisch denkenden Deutschland zu versöhnen.

3. Wechsel der Jahreszeiten

Die Romanhandlung beginnt am 3. Oktober, einem "*wundervollen Herbsttag*" (S. 14), mit dem Besuch Woldemars und endet am 21. September des folgenden Jahres mit Woldemars und Armgards endgültigem Einzug ins Schloß (S. 401). Diese Zeiteinteilung ist alles andere als zufällig; die vergehenden zwölf Monate stehen für den naturgemäßen Wandel vom Alten zum Neuen, das mit Ablauf des Jahres wieder zu einem Alten wird. Die Jahreszeiten haben ihre übliche übertragene Bedeutung. Zuerst wechseln Herbst und Winter, Dubslavs Tod und Woldemars Nachfolge kündigen sich an. Später wechseln Winter und Frühling, Woldemar heiratet und bereitet sich so auf die Nachfolge vor. Dubslav stirbt, weil mit dem Winter seine natürliche innere Uhr abgelaufen ist. Daß Woldemar und Armgard einen Teil des Frühlings in Italien (S. 348), den "*Sommer ihres Lebens*" in Berlin verbringen (S. 400), entspricht ihrem weltoffenen Charakter. Am Ende des Sommers, dem 21. September - der 23. ist Herbstanfang! -, werden sie am Ort ihrer Bestimmung seßhaft. Auch sie stehen nun, wie Dubslav vor ihnen, am Anfang der Periode, in der sie selbst zu etwas Altem werden. Ihre Kinder - man wird angesichts einer solchen Konstruktion nicht daran zweifeln, daß sie welche haben werden - sind dann die Vertre-

ter einer neuen Generation, die den beständigen, natürlichen Wandel weiterführen wird. Diese äußere Struktur des Wechsels von Alt und Neu hat man bisher wohl nicht erkannt, weil sich der Roman mehr auf das verschwindende Alte in Gestalt Dubslavs konzentriert. Die Romanhandlung spielt fast ausschließlich im Herbst und im Winter; der beginnende Frühling wird noch kurz thematisiert, der Sommer nur am Romanende erwähnt.

Das letzte, was wir vom noch lebenden Dubslav erfahren, ist, daß das Kind Agnes ihm die ersten Frühlingsblumen auf den Schoß legt (S. 385). Unmittelbar damit endet das 42. Kapitel, der Anfang des 43. verkündet nur noch Dubslavs Tod. Der Beginn des Frühlings, festgehalten im Bild der Blumenübergabe, muß nach dem skizzierten Prinzip der Tod des Alten sein. (Daß die besten Blumen, die Agnes finden konnte, Schneeglöckchen waren, verstärkt die Aussagekraft des Bildes; sogar die Blumen gehören noch dem Winter an.) Ein Kind aus dem Vierten Stand, ein Vertreter der zukünftigen, nach Woldemar kommenden Generation, reicht dem Vertreter der alten Ordnung Blumen. Eine versöhnendere Geste ist kaum denkbar, jeder Gedanke an Umsturz durch Revolution wäre abwegig.

Es ist auch kein Zufall, daß einen Tag nach Dubslavs Beerdigung Briefe der Hochzeitsreisenden eintreffen, geschrieben auf dem Wege von Rom nach Capri (S. 386). Der Wechsel ist also in vollem Gange. Als Dubslav unter die Erde gebracht wird, herrscht *"...Prachtwetter, aber scharfe Luft, so daß man trotz Sonnenschein fröstelte"* (S. 387). Der Frühling kündigt sich an, der Winter ist aber noch nicht fort. Das ist der Vormittag; am Nachmittag jedoch, als Dubslav seinen Platz in der Gruft gefunden hat, bricht der Frühling endgültig durch:

"Das Wetter war wunderschön; von der Kälte, die noch am Vormittag geherrscht hatte, zeigte sich nichts mehr; der Himmel war gleichmäßig grau, nur hier und da eine blaue Stelle. Der Rauch stand in der stillen Luft, die Spatzen quirilierten auf den Telegraphendrähten, und aus dem Saatengrün stiegen die Lerchen auf" (S. 394).

Idyllischer läßt sich der Frühlingsanfang nicht beschreiben. Noch dazu befinden sich die singenden Spatzen auf Telegraphendrähten! In der Natur hat sich die Versöhnung von Alt und Neu, Natur und Technik bereits vollzogen.

4. Nikolaus contra Nelson:

Der rückständige Dubslav und der fortschrittliche Woldemar

Julius Petersen hat in seinem ehrfurchtgebietend detailreichen und fundierten Aufsatz ausführlich dargelegt, daß die ursprüngliche Konzeption des *Stechlin* sich einem Bildungsroman annäherte. Fontane habe zuerst *"Woldemar als Hauptperson des Romans"* in den Mittelpunkt stellen wollen.²⁹ Woldemar sollte durch die Stadien seiner Entwicklung begleitet, der wichtige Besuch in England beispielsweise zu einem noch umfangreiche-

ren Teil des Romans ausgebaut werden.³⁰ Wenn dies geschehen wäre, hätte das Gewicht auf dem Neuen, dem Werdenden gelegen. Daß Fontane sich nachträglich für die ausführlichere Portraitierung des verschwindenden Alten entschieden hat, heißt aber nicht, daß die Verschiebung der Gewichte zu einer Änderung der Gesamtaussage geführt hätte. Die jetzige Gestalt des Romans entspricht dem bekannten Satz Lorenzens: *"Lieber mit dem Alten, soweit es irgend geht, und mit dem Neuen nur, soweit es muß"* (S. 32). Symbolgestalt für eine Entwicklung in diesem Sinne ist Woldemar. Das Bild, das der Roman von ihm vermittelt, ist keineswegs blaß oder unbefriedigend. Bereits im zweiten Kapitel zeigt Woldemar seine ruhige Überlegenheit, die selbst seine Freunde Rex oder Czako als nicht ebenbürtig erscheinen läßt, in humorvollen Bemerkungen wie: *"Es ist merkwürdig, Czako, wie hochgradig verwöhnt im Ausdruck Sie sind, wenn Sie nicht gerade selber das Wort haben..."* (S. 18). Czako ist weit davon entfernt, seinem Freund diese Äußerung übelzunehmen. Im Gegenteil, er versichert Rex in Woldemars Abwesenheit:

"Unser Stechlin ist der beste Kerl von der Welt, und wenn ich das verdammte Wort nicht haßte, würd ich ihn sogar einen 'perfekten Gentleman' nennen müssen. Aber...' - 'Nun...' - 'Aber er paßt doch nicht recht an seine Stelle'" (S. 21).

Dieses frühe Zitat ist in vielerlei Hinsicht bedeutungsvoll. Es zeigt einerseits die hohe Wertschätzung, die Woldemar selbst bei so gebildeten und kritischen Köpfen wie Czako genießt, und deutet andererseits auf Woldemars Abschied voraus - seine richtige *"Stelle"* ist eben nicht in einer Berliner Kaserne, sondern auf Schloß Stechlin. Überdies weist der Gebrauch des Wortes *"Gentleman"* auf die Verbindung von Weltoffenheit und Provinzialität in der Person Woldemars hin, auf einen Ausgleich der im Roman thematisierten Gegensätze alt und neu. (Daß sich Czako überwinden muß, den englischen Ausdruck zu gebrauchen, unterstreicht dessen Aussagekraft noch.) Und: Czako nennt seinen Freund einfach *"Stechlin"*, vielmehr *"unser Stechlin"*, was man lesen könnte als: der unserer Generation angehörende Stechlin.

Inwiefern aber paßt Woldemar besser in die Provinz als nach Berlin? Czako erklärt seine Bemerkung genauer. Woldemar sei nicht geschaffen für einen *"Zirkus von Prinzen"*, er sei *"bloß ein Mensch"*.

"Wenn unser Freund Stechlin sich in diese seine alte Schloßkate zurückzieht, so darf er Mensch sein, soviel er will, aber als Gardedragonier kommt er damit nicht aus" (S. 24/25).

Das parallel zur Konversation Czako - Rex laufende Gespräch der beiden Stechline gilt unter anderem Dubslav und seiner Kandidatur für den Reichstag. Dubslav offenbart, daß er eigentlich *"nicht mag"*, aber kandidiert, weil er *"soll"* (S. 23). Daß er später während des ganzen Wahlvorganges passiv bleibt, andere für sich die Reden halten läßt, seine Niederlage

mit Erleichterung oder doch wenigstens mit Gleichgültigkeit aufnimmt, zeigt sein Desinteresse an aktuellen politischen Vorgängen und illustriert des Alten politische Rückständigkeit mindestens ebenso sehr wie das im 3. Kapitel stattfindende Gespräch bei bzw. nach Tisch, in dem Dubslav, an Czako gewendet, seine Liebe für Friedrich den Großen deutlich macht:

“Es wäre das beste, wenn ein einziger Alter-Fritzen-Verstand die ganze Geschichte regulieren könnte” (S. 45).

Das aber hieße die politische Uhr weit zurückdrehen. Im Verlauf des Gesprächs wird Dubslav noch deutlicher, legt seine Vorliebe für den wohl reaktionärsten Monarchen des 19. Jahrhunderts offen, den er *“unseren Nikolaus”* nennt (S. 46). Den früheren preußischen Bund an das absolutistische, politisch äußerst rückständige Zarenreich bezeichnet Dubslav als *“...unsre größte Zeit. Größer als die jetzt große”* (S. 46). Und:

“Ich bin für Rußland, für Nikolaus und Alexander. (...) ...alles andre ist revolutionär, und was revolutionär ist, das wackelt” (S. 47).

Daß Czako diese Bekenntnisse sehr betreten entgegennimmt und sichtlich nicht gutheißt, illustriert den reaktionären Charakter solcher Bemerkungen. Was dem Vater das rückständige Rußland, ist Woldemar das fortschrittliche Großbritannien, mit dem er in mehrerer Hinsicht verbunden ist bzw. sein wird. Er ist im Gardedragonier-Regiment *“Königin von Großbritannien und Irland”* (S. 22) und wird mit Armgard eine Frau heiraten, die in England geboren wurde und deren Mutter aus der Schweiz stammt (S. 258); beides Länder, die im 19. Jhd. besonders wegen ihrer freiheitlichen politischen Traditionen und Systeme bewundert wurden. Nicht zu vergessen Woldemars Reise nach England, der Fontane einen ganzen, vier Kapitel (21. bis 24.) umfassenden Abschnitt mit der Überschrift *“In Mission nach England”* (S. 210ff.) widmet. Diese *“Mission”* nimmt im Roman eine Mittelstellung ein. Das zeigt, wieviel Gewicht Fontane ihr zugemessen hat. Die Reise wird nicht direkt geschildert, sondern ist in Reflexionen, Gesprächen u.ä. präsent. Dabei wird Dubslav erneut, so sehr ihm auch die Sympathien des Autors in anderer Hinsicht gehören, als rückständig bloßgestellt, wenn er gegenüber Lorenzen, der seinerseits England kritisiert hat, äußert:

“Und alles in allem, und neuerdings erst recht, bin ich deshalb immer für Rußland gewesen. Wenn ich da so an unsern Kaiser Nikolaus zurückdenke...” (S. 232).

Erneut die Flucht in vergangene, längst überkommene Zeiten patriarchalischen Glücks. Das hat Lorenzen mit seiner Kritik am *“Kult vor dem goldenen Kalbe”* nicht gemeint. Der Pastor hat, wie er kurz zuvor im Gespräch ausgeführt hat, die *“halbe Vergötterung”* Englands *“noch ehrlich mit durchgemacht”*, doch ist er darüber schon wieder hinaus und hat das englische kapitalistische System als unsozial erkannt (S. 232). Damit ist er Dubslav

nicht nur Jahre, sondern Jahrzehnte voraus, da der Alte nicht einmal die Stufe der Englandbegeisterung teilte, deren Beginn noch von vor der Reichsgründung datiert.³¹ Dubslavs Kritik ist demnach rückwärtsgewandt, Lorenzens vorausschauend. Des Priesters Reaktion auf die Erklärung des Alten kann somit nicht überraschen:

"Lorenzen sah betreten vor sich hin; etwas dagegen sagen ging nicht, und zustimmen noch weniger" (S. 232).

Und Woldemars Position? Er freut sich auf seine Reise. Was er dann tatsächlich von England hält, sagt sein Telegramm:

"London, Charing Cross-Hotel. Alles über Erwarten groß. Sieben unvergeßliche Tage. Richmond schön. Windsor schöner. Und die Nelsonsäule vor mir" (S. 242).

Es lohnt sich, bei dem Text dieses Telegramms einen Moment zu verweilen. Zumal diese Zeilen das einzige sind, was Woldemar aus England an seine Freunde schreibt; ein Punkt, der gleich eine interessante Diskussion zwischen den Empfängern hervorruft, die sich im Barby'schen Hause befinden. Woldemars Freunde finden es *"wenig"*:

"Nur der alte Graf wollte davon nichts wissen. 'Was verlangt ihr? Es ist umgekehrt ein sehr gutes Telegramm; Richmond, Windsor, Nelsonsäule. Soll er etwa telegraphieren, daß er sich sehnt, uns wiederzusehen? Und das wird er nicht einmal können, so riesig verwöhnt er jetzt ist. Ihr werdet Euch alle sehr zusammeneinander nehmen müssen. Auch du, Melusine'" (S. 242).

Weshalb ist der alte Graf, der weiseste und welterfahrenste in der Runde, der Ansicht, diese wenigen Zeilen genügen? Bereits die Ortsangabe des Telegramms ist vielsagend: daß Woldemar sich in London befindet, ist bereits bekannt, nicht aber, daß er im Charing-Cross-Hotel abgestiegen ist. Wer London etwas kennt, weiß, daß Charing Cross der Name eines der wichtigsten Eisenbahn- und Straßenverkehrsknotenpunkte in London wie in Großbritannien überhaupt ist. Das Thema der *"Weltverbundenheit"* klingt an, indem Fontane seinen Woldemar an einem Ort wohnen läßt, der Verbindungen in alle Landesteile unterhält; und zwar in alle Teile jenes Landes, dessen politische und wirtschaftliche Macht zu dem Zeitpunkt bis in den letzten Winkel der Erde reicht. Dann die Aussage, alles sei *"über Erwarten groß"*. Woldemar deutet hier an, daß er, trotz aller Möglichkeiten, sich im eigenen Land über das Inselreich zu informieren, erst *"vor Ort"* die wahre Größe des vom Hörensagen längst Bekanntesten kennenlernte. Die *"unvergeßliche"* Reise hat seinen Horizont erweitert. Woldemar ist jetzt, wie Graf Barby es formuliert, *"verwöhnt"*.

Bleibt noch die Klimax Richmond (*"schön"*), Windsor (*"schöner"*) und Nelsonsäule, wobei von letzterer zwar nicht ausdrücklich gesagt wird, daß sie am schönsten ist - doch dieser Schluß liegt nahe. Mit Richmond ist der bekannte Park gemeint (nicht der Stadtteil). Windsor bezeichnet das

berühmte königliche Schloß (nicht den gleichnamigen Ort, in dem es sich befindet). Die Nelsonsäule am Trafalgar Square ist das Symbol für Macht und Erfolg des britischen Empires. Erstens war Nelson Admiral zur See, zweitens war er Vertreter eines konstitutionell regierten Reiches, das mit dem von ihm eingeleiteten Sieg der britischen Flotte bei Trafalgar über das revolutionäre Frankreich triumphierte. Wenn man dies noch abstrakter faßt, dann symbolisiert die Nelsonsäule den Erfolg des politischen Systems Großbritanniens, das sich in einem evolutionären, nicht (wie das unterlegene Frankreich) revolutionären geschichtlichen, innenpolitischen Prozeß des Ausgleichs zwischen König bzw. Adel auf der einen und Bürgern auf der anderen Seite zum damals (neben den USA) modernsten demokratischen Staat der Welt entwickelte. Und die innere Freiheit war, da herrschte Einigkeit unter den Englandreisenden des 19. Jahrhunderts, Vorbedingung für die Zufriedenheit der Bürger, die Prosperität des Landes und, in der Konsequenz, den außenpolitischen Erfolg.³²

Nicht zufällig enden Kapitel wie Romanabschnitt mit dem Telegramm, nicht zufällig verkündet die Überschrift des nächsten Abschnitts *„Verlobung. Weihnachtsreise nach Stechlin“* (S. 242). (Auch die Verlobung in der Weihnachtszeit ist - berücksichtigt man die mit Weihnachten verbundenen christlichen Hoffnungen und Heilserwartungen - ein Zeichen für die Idealisierung Woldemars und Armgards.) Der sich bisher unentschieden gebende Woldemar hat nach seiner Rückkehr, innerlich durch die Reise gereift, den Mut zu einer Entscheidung über seine Zukunft gefaßt. Nach Woldemars Reise und mit seiner Wahl Armgards kommt die Romanhandlung, die den Ablöseprozeß alt/neu schildert, erst richtig in Gang. Das folgende 25. Kapitel reflektiert die Reise und bereitet in einem scheinbar belanglosen Gespräch über diverse englische Sehenswürdigkeiten und Persönlichkeiten Woldemars Brautwahl vor, die das 26. Kapitel dann nur noch zu verkünden braucht.

5. Die Qual der Wahl: Melusine oder Armgard?

Es ist nur folgerichtig, daß Woldemar Armgard der älteren Schwester vorzieht. Die etwas oberflächliche, unüberlegt handelnde Melusine ist, trotz aller Vorzüge, nicht die richtige Frau für einen zukunftsorientierten, verantwortungsbewußten Adligen vom Typ Woldemars. Das zeigt sich, wenn man einmal von Melusines Unterhaltungen mit Lorenzen absieht, in jedem der von ihr bestrittenen Gespräche. Bezeichnend ist beispielsweise das folgende, in dem für sie typischen Übermut gemachte Geständnis:

„Sonderbar, gefahrlose Berufe, solche, die sozusagen eine Zipfelmütze tragen, sind mir von jeher ein Greuel gewesen. Interesse hat doch immer nur das Vabanque: Torpedoboote, Tunnel unter dem Meere, Luftballons. Ich denke mir, das Nächste, was wir erleben, sind Luftschifferschlachten. Wenn dann so eine Gondel die andre entert. Ich kann mich in solche Vorstellungen geradezu verlieben“ (S. 160).

Ein "Feuerwerk" hat Melusine zu diesem Bekenntnis angeregt (S. 159f.), gesichtet auf der Rückfahrt vom "Eierhäuschen". Im Rahmen der hier stattfindenden Unterhaltung zwischen ihr, Woldemar, Armgard und der Baroin Berchtesgaden leitet letztere, noch größeren Übermut als Melusine beweisend, nun mit einer gewagten Assoziation zum Gesprächsthema "Pastor Lorenzen" über:

"Ich muß angesichts dieser doch erst kommenden Luftschifferschlachten ganz ergebenst daran erinnern, daß für heute noch wer anders in der Luft schwebt, und zwar Pastor Lorenzen. Von d e m sollte die Rede sein. Freilich, der ist kein Pyrotechniker" (S. 160).

Woldemar aber macht, ohne humorlos zu sein, deutlich, daß man so über Lorenzen nicht sprechen kann:

"Nein', lachte Woldemar, ' d a s ist er nicht. Aber als einen Aeronauten kann ich ihn Ihnen beinahe vorstellen. Er ist so recht ein Excelsior-, ein Aufsteigemensch, einer aus der wirklichen Obersphäre, genau von daher, wo alles Hohe zu Haus ist, die Hoffnung und sogar die Liebe'" (S. 160f.).

Melusine ist, in ihrer gewohnten Taktlosigkeit, nicht dazu bereit, Lorenzen von weiteren Verspottungen zu verschonen. So nennt sie ihn u.a. einen "Wundermann mit der Studentenliebe" oder einen "Säulenheiligen" (S. 161). Der wie immer solchen Überspanntheiten mit Geduld und Milde begegnende Woldemar versucht nun "auf einem Umwege" (S. 161), Melusine Lorenzens idealen Charakter klarzumachen. Hier kommt Joao de Deus ins Spiel, für den, wie Woldemar erläutert, sein Freund und Lehrer eine Vorliebe habe:

"Dieser Joao de Deus', so etwa waren seine Worte, 'war genau das, was ich wohl sein möchte, wonach ich suche, seit ich zu leben, wirklich zu leben angefangen, und wovon es beständig draußen in der Welt heißt, es gäbe dergleichen nicht mehr. Aber es gibt dergleichen noch, es muß dergleichen geben oder doch w i e d e r geben'" (S. 162).

Der Portugiese sei, fährt Woldemar in seiner Erzählung fort, als Heiliger verehrt worden, "...weil er für die Armen gelebt hatte und nicht für sich'." Jetzt gesteht sogar Melusine ein: "Das ist schön" (S. 163). Woldemar fügt hinzu, daß Lorenzen versuche, seinem portugiesischen Vorbild nachzueifern. Auch stellt Woldemar, indem er die Geschichte erzählt, seine eigene Zugehörigkeit zu diesem kleinen Kreis von ausgewiesenen Menschenfreunden unter Beweis, die den Unterprivilegierten helfen wollen. Wenige Seiten zuvor hat er bereits bemerkt:

"Nur die Armen bringen die Mittel auf für das, was jenseits des Gewöhnlichen liegt; aus Begeisterung und Liebe fließt alles. Und es ist etwas sehr Schönes, daß es so ist in unserm Leben. Vielleicht das Schönste'" (S. 157).

Hinzusetzend, daß Lorenzen darin sein *"Lehrer und Erzieher"* gewesen sei. *"Zugleich mein Freund und Berater. Der, den ich über alles liebe"* (S. 158). Und: *"...ich liebe ihn sehr, weil ich ihm alles verdanke, was ich bin, und weil er reinen Herzens ist"* (S. 158). Auch über diese Bemerkung macht sich Melusine lustig.³³ Erst ganz am Ende des Gesprächs gelingt es Woldemar, Melusines Übermut zu dämpfen. Der Unterhaltung folgt, den Romanabschnitt schließend, ein Schwur der *"Liebe"* (S. 163). Dabei reichen sich die Gesprächspartner *"über Kreuz"* die Hände: die Baronin und Melusine sowie Woldemar und Armgard. Da das spätere Brautpaar sich bereits hier auf vielsagende Weise verbindet und der hinzukommende Baron eine *"Verlobung"* mutmaßt, weist die an sich harmlose Geste bereits auf die erst neunzig Seiten später verkündete tatsächliche Verlobung voraus. Dies mit einem Schwur endende 15. Kapitel leistet folglich viel mehr, als es auf den ersten Blick den Anschein hat: die Unterschiede in Woldemars und Melusines Charakter werden offengelegt, Armgard und Woldemar kommen sich näher.

Ist Armgard aber anders als ihre Schwester? Weshalb paßt sie besser zu Woldemar? Zu der angeführten Unterhaltung hat sie nichts beigetragen. *"Jedes Beisammensein braucht einen Schweiger"*, hat Woldemar sie rücksichtsvoll entschuldigt (S. 159). Wie ähnlich Armgard Woldemar ist, offenbart sich (um an dieser Stelle nur ein prägnantes Beispiel zu nennen) in einem Gespräch unmittelbar vor der Verlobung der beiden, als Armgard zu *"Elisabeth von Thüringen"* bemerkt:

"Andern leben und der Armut das Brot geben - darin allein ruht das Glück. Ich möchte, daß ich mir das erringen könnte. Aber man erringt sich nichts. Alles ist Gnade" (S. 252).

Mit seiner Verlobung hat Woldemar nicht nur unter Beweis gestellt, daß er die richtige Wahl zu treffen weiß, sondern auch - so banal das klingen mag -, daß er sich überhaupt entscheiden kann. Er ist nicht ein zweiter, stets Fünf gerade sein lassender Dubslav. (Wobei dieser wohl in Woldemars Alter anders war - schließlich ähnelt sein Lebenslauf dem seines Sohnes.) Der Alte ist nicht mehr zu eigenen, zukunftsweisenden Entschlüssen fähig. Typisch für seine Haltung ist der folgende Ausspruch:

"Alle Menschen sind Wetterfahnen, ein bißchen mehr, ein bißchen weniger. Und wir selber machens auch so. Schwapp, sind wir auf der andern Seite" (S. 186).

Die Wetterfahnen, die Dubslav sammelt, symbolisieren seine Entscheidungslosigkeit;³⁴ eine Haltung, die in ihrer Ablehnung aller Doktrinen zwar sehr positiv, im Hinblick auf eine zu gestaltende Zukunft jedoch kaum wünschenswert ist. Das zeigt sich auch in Dubslavs politischer Niederlage und letztendlich in seinem Tod, der durch seine Unentschiedenheit, ob er nun Medikamente, Kräutertee oder Bienenhonig zur Kur verwenden soll, zumindest beschleunigt wird. Im Gegensatz zu seinem Vater

weiß der ebenfalls nicht doktrinäre Woldemar, daß von Zeit zu Zeit Entscheidungen zu treffen und zu vertreten sind.

Woldemar bereitet sich auf die Nachfolge vor, der Wechsel von alt und neu nimmt nach der Verlobung ungehindert seinen Lauf. Bereits Dubslavs Brief im 26. Kapitel deutet dies an und begreift den anstehenden Wandel als positiv:

“Ja, mein lieber Woldemar, Du kommst nun also zu Vermögen und Einfluß und kannst die Stechlins wieder raufbringen...” (S. 254).

Sogar den *“Einzug ins Reichshaus”*, den *“dein alter Vater nicht erreichen konnte”*, prophezeit ihm Dubslav in seiner liebenswürdigen, einsichtigen Art. Wobei die Einsicht, wie der Rest des Briefes zeigt, Grenzen hat: Dubslav gesteht seine unbedingte Sympathie für den Klein- und Antipathie gegen den Großadel, stellt sich hierin ausdrücklich mit seiner Schwester Adelheid in eine Reihe (S. 255). Während Woldemar sich mit einer europäisch denkenden, reichen Familie verbindet und so seine Fortschrittlichkeit beweist, zieht sich Dubslav auf einen überkommenen provinziellen Standpunkt zurück. Freilich ist er hierin nicht so extrem wie seine Schwester Adelheid. Dubslav ist rückständig, doch Adelheid ist rückständiger.

6. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft:

Adelheid, Armgard und Agnes

Bot Schloß Stechlin schon einen Anblick begonnenen Verfalls, so ist Kloster Wutz lediglich eine Ruine (vgl. die Beschreibung S. 81f.). Die Bewohnerinnen sind fünf sehr alte, teils senile Damen, mit deren absehbarem Tod auch das Kloster wohl endgültig sterben wird. Daß die Domina Adelheid von Stechlin, wie Woldemar seinen Freunden erläutert, mit 76 *“beinahe um zehn Jahre”* älter als Dubslav ist (S. 83), kann als äußerliche Bestätigung ihrer noch über den Bruder hinausgehenden Rückständigkeit angesehen werden.

Weitere kleine Details belegen dies, z.B. die nachgehende Klosteruhr als das erste, was die sich Wutz nähernden Reisenden wahrnehmen (S. 80). Oder, daß Adelheid nicht einmal das französische Wort für Fahrrad aussprechen kann bzw. will, obwohl es *“jetzt überall Mode”* sei (S. 82). Der bereits erwähnten Gleichsetzung bestimmter Länder mit Entwicklungsstufen des Fortschritts entspricht es, wenn sie dann noch erklärt:

“Sage nichts Französisches. Das verdrießt mich immer. Manche sagen jetzt auch Englisches, was mir noch weniger gefällt” (S. 103).³⁵

Dubslav, der französische Ausdrücke gebräuchlich findet, ist also noch fortschrittlicher als seine Schwester, die nicht einmal diese *“Mode”* mitgemacht hat. Wie alle Hauptpersonen des Romans ist aber auch Adelheid nicht bloß ein negativer Typ; eine solche Interpretation würde ihrem Charakter nicht gerecht. Dennoch ist sie als Personifikation des - wenn

Dubslav das Alte vertritt - Uralten ein Extrem, dem, wie wir noch sehen werden, auf der Seite des Zukünftigen die junge Agnes entspricht. Um diese Konzeption klarer erscheinen zu lassen, kann man den in diesem Aufsatz behandelten Hauptpersonen eine bestimmte Zeitebene zuordnen. Adelheid ist die Vertreterin des Uralten, Dubslav des Alten, Woldemar und Armgard verkörpern das Zeitgemäße, Neue und Agnes steht für die noch unbekannte Zukunft. Bleiben wir aber zunächst bei Adelheid, die sich auszeichnet durch

"...die tiefe Prosa ihrer Natur, das märkisch Enge, das Mißtrauen gegen alles, was die Welt der Schönheit oder gar der Freiheit auch nur streifte" (S. 84).

Soweit die Charakterisierung durch den Erzähler. Wie wenig Adelheid für die Welt der Freiheit übrig hat, zeigt bereits ihre Kritik an der Tatsache, daß Armgards Mutter eine Schweizerin ist. Für Adelheid ist die Schweiz ein "wildes Land" (S. 164), weil es, wie Woldemar korrigierend hinzusetzt, ein "freies Land" ist (S. 165). Woldemar aber durchschaut die Vorurteile seiner Tante, deren Beziehungen zu dem geheimnisvollen Rentmeister Fix (S. 86 u.a.) bereits Bände sprechen. Der Neffe erkennt:

"'Geld erniedrigt.' Aber das kenn ich. Wenns nur recht viel ist, kann es schließlich auch eine Chinesin sein. In der Mark ist alles Geldfrage. Geld - weil keins da ist - spricht Person und Sache heilig und, was noch mehr sagen will, beschwichtigt zuletzt auch den Eigensinn einer alten Tante'" (S. 166).

Wenn Adelheid die weibliche Vertreterin des überkommenen Vergangenen, Armgard die Vertreterin des zum Zeitpunkt der Romanhandlung Zeitgemäßen ist, so weist die Figur der kleinen Agnes über die Gegenwart weit hinaus. (Daß Fontane in diesen weiblichen Gestalten den Bogen von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft schlagen will, wird bereits durch die Verknüpfung der Vornamen mittels des gleichen Anfangsbuchstabens angedeutet.) Agnes bleibt vergleichsweise blaß, das liegt aber in der Natur der Sache. Wer kann schon genau sagen, wie die Zukunft aussehen wird? In dem kleinen Mädchen kündigt sich aber keinesfalls ein revolutionärer Umsturz an. Auch es paßt in das vom Roman vermittelte Bild stetigen, evolutionären Wandels.

Agnes ist, obwohl sie als Enkelin der hexenhaften Buschen und Tochter der leichtlebigen Karline (auch in den Generationsvertretern dieser Familie deutet sich eine Klimax zum Besseren an!) zum vierten Stand gehört, der "Liebling" aller (S. 356). Das Kind ist anständig und wißbegierig (S. 369 u.a.), gibt Bären vor zweideutigen Störchen den Vorzug (S. 366) und wird daher, wenn ich dies Bild richtig deute, wohl nicht so werden wie ihre wenig vorbildlich lebende Mutter. Daß Agnes mit den Störchen die roten Beine gemein hat, gibt zu denken, weist aber wohl eher auf ihre zukunftsweisende Funktion hin als auf ein kommendes amoralisches Leben.

Agnes ist ein Kind der Zeit, und zwar im Wortsinn, denn: ihr Vater ist unbekannt. Adelheid deutet sogar an, daß Dubslav der Erzeuger sein könne (S. 363/364).³⁶ Das ist aber, bei Dubslavs integrem Charakter, weniger eine tatsächliche Möglichkeit als gehässige Nachrede. Allerdings weiß Adelheid nicht, weshalb Dubslav das Kind zu sich geholt hat. Daß dieser ursprünglich bloß seine Schwester damit verschrecken wollte, ist ein in der Forschung zu wenig beachteter Aspekt. Dubslav hat nicht etwa auf eine kommende Herrschaft des Vierten Standes hingewiesen, indem er das Kind in sein soziales Recht einsetzte. Er hat das Kind instrumentalisiert, zuerst mit ihm seine Schwester vertrieben und es dann, nach Adelheids Abreise, als Mittel der Zerstreuung bei sich behalten. Weil er sich mit dem Kind nicht streiten kann, wird es ihm schließlich langweilig (S. 370). Aus seiner humanen Grundhaltung heraus behält er es jedoch bei sich (S. 383). Armgard möchte sich später des Kindes annehmen. Woldemar ist aber der Ansicht, daß es seinen eigenen Weg ohne äußeren Zwang gehen müsse (S. 399). Damit wendet er sich gegen künstliche Beeinflussung und spricht sich für die Generalmaxime des Buches aus: eine naturgemäße Entwicklung, einen organischen Wandel, der schon, so formuliert es Woldemar, von selbst hervorbringt, was in der künftigen Generation an Gutem steckt (S. 399).

Armgard, der eigentlichen Heldin des Romans, wird Blässe vorgeworfen, viele Interpretatoren können sich mit ihr nicht anfreunden. Das ändert jedoch nichts an ihrer exzeptionellen Stellung im Roman, der sie, neben Woldemar, zu einer beinahe idealen Lichtgestalt verklärt.³⁷ Armgard ist Graf Barbys "Tochter Cordelia", die sich, wie König Lear's gleichnamige, jüngste Tochter in Shakespeares Stück, durch ihr gutes Herz auszeichnet (S. 224). Zudem ist sie bescheiden bis zur Selbstaufgabe:

"...Woldemar und ich sind, vier Stunden nach der Trauung, schon wieder wie zwei gewöhnliche Menschen. Und sich dessen bewußt zu werden, damit kann man nicht früh genug anfangen." - 'Armgard, du wirst mir zu gescheit', sagte Melusine" (S. 305).

Ein weiterer Beleg für ihre Idealität ist folgender Dialog zwischen Dubslav und Adelheid:

"'Sie hat so was Unberührtes.' - 'Nu ja, nu ja. Das liegt aber doch zurück.' - 'Wer keusch ist, bleibt keusch.' - 'Meinst du das ernsthaft?' - 'Natürlich mein ich es ernsthaft. Über solche Dinge spaß ich überhaupt nicht.' Nun lachte Adelheid herzlich..." (S. 359).

Dubslav erkennt Armgard's Qualitäten. Sein "unberührt" meint er im übertragenen Sinne, während Adelheid nur an die sexuelle Bedeutung des Wortes denkt: ein erneuter Beleg für Adelheids Ignoranz und Scheinheiligkeit einerseits³⁸ wie für Dubslavs, trotz aller Rückständigkeit,³⁹ humanen und einsichtigen Charakter andererseits.⁴⁰

7. Revolution oder Evolution? Das See-Symbol

Auf jene Stelle im ersten Band der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, an der Fontane über den Stechlin und die sich um den See rankende Sage berichtet, ist in der Forschung schon oft hingewiesen worden. Dennoch lohnt es sich, noch einmal darauf zurückzukommen. Der Autor Fontane - bzw., wenn man bei den *Wanderungen* eine solche Unterscheidung treffen will, der Erzähler - läßt darin seinen Führer berichten:

“Als das Lissaboner Erdbeben war, waren hier Sprudel und Trichter und stäubende Wasserhosen tanzten zwischen den Ufern hin.”

Der rote Hahn kommt ebenfalls vor, aber nicht, wie im Roman, als Steigerung für den Wasserstrahl-Effekt. Wenn ein *“Waghals”* auf den See fährt,

*“...so gibts ein Unglück, und der Hahn steigt herauf, rot und zornig, (...) und kreischt und kräht, daß es die ganze Menzer Forst durchhallt...”*⁴¹

Bereits die Tatsache, daß der rote Hahn schon in der Sage des Sees vorkommt, spricht gegen seine Funktion als Symbol der Revolution im Roman. In der ursprünglichen Sage dürften das Motiv und die Farbwahl, wie Heinz-Dieter Krausch herausgefunden hat, zurückgehen auf vom Seegrund aufsteigende Methandämpfe, die sich an den Fackeln der Fischer entzündeten.⁴² Fontane hat das Motiv für den Roman nur übernommen, wobei er allerdings, der Botschaft des Sees vom *“Zusammenhang der Dinge”* entsprechend, den Anlaß geändert hat, zu dem das Fabeltier erscheint. Im *Stechlin* läßt er einen namenlosen Anwohner sprechen:

“Das mit dem Wasserstrahl, das ist nur das Kleine, das beinah Alltägliche; wenns aber draußen was Großes gibt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann brodelts hier nicht bloß und sprudelt und strudelt, dann steigt statt des Wasserstrahls ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein” (S. 7).

Für den Wasserstrahl genügt dagegen schon *“Aschenregen der Vulkane”*. Hahn und Wasserstrahl treten aber, dieser Romanstelle zufolge, nur bei Naturkatastrophen auf; von politischen Revolutionen ist weder hier noch später die Rede. Als Beispiel für das Erscheinen des Hahns wird das Lissaboner Erdbeben genannt, das 100 Jahre zurückliegt; nicht aber die um dieselbe Zeit stattfindende Französische Revolution oder irgendeine andere der Revolutionen des 19. Jahrhunderts.⁴³ Bereits diese erste Erwähnung des Sees im Roman zeigt: er kann kein Symbol des revolutionären Umsturzes gesellschaftlicher Ordnungen sein. Er steht lediglich, als Teil der Natur, mit dem Rest derselben in Verbindung, symbolisiert somit den, wie es Melusine nennt, *“Zusammenhang der Dinge”*. Über diesen Begriff gibt ein Gespräch zwischen Lorenzen und der Gräfin Melusine Aufschluß. Gemeint ist der evolutionäre Wandel der Dinge, den man unterstützen soll:

„Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende, denn eben dies Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, den großen Zusammenhang der Dinge nie vergessen. Sich abschließen heißt sich einmauern, und sich einmauern ist Tod“ (S. 279/280).

Dubslavs Bemerkung hingegen, Lorenzen halte den See *„...für einen richtigen Revolutionär, der gleich mitrumort, wenn irgendwo was los ist“* (S. 56), ist nicht ernstzunehmen. Schließlich ist Lorenzen kein Mann der Revolution, sondern, wie sein Schüler Woldemar, ein Mann des evolutionären Wandels. Dubslavs Urteil fällt auf ihn selbst zurück, ist ein weiterer Beleg für seine Zugehörigkeit zum überkommenen Alten. Dubslav zeichnet sich überhaupt durch eine unnötige Angst vor Revolutionen aus; was aber nur daran liegt, daß er fast jede Änderung des Überlieferten bereits als Revolution betrachtet. Hierüber informiert ein Gespräch zwischen Woldemar und seinem Vater, das sich um die Kolonie Globsoh dreht. Dubslav erklärt, er habe die Glasbläserei nie gemocht, und verdächtigt die Arbeiter, daß sie mit den Flaschen zur Aufbewahrung von Säuren auch *„Werkzeuge liefern für die große Generalweltanbrennung“* (S. 71). Eine so überzogene Verdächtigung, die einfachen Globsoher Arbeiter könnten eine Weltrevolution auslösen, läßt sich nur ironisch verstehen und fällt auf ihren Urheber zurück. Woldemar, dessen Denken bereits von fortschrittlichen sozialen Gesichtspunkten geprägt ist, tritt dem auch vehement entgegen:

„Es ist doch ein wahres Glück, daß so viel davon in die Welt geht und den armen Fabrikleuten einen guten Lohn sichert“ (S. 70).

Die Revolutions-Hypochondrie resultiert aus Dubslavs Angst vor dem Tod und davor, als Alter dem Neuen Platz machen zu müssen. Hinweise auf seinen Tod durch die Krankheit der Wassersucht werden ja bereits sehr früh gegeben.⁴⁴ Auch der *„Hippenmann“* spricht Bände. Die im Flur hängende Rokokouhr in Form eines *„Zeitgotts, der eine Hippe führte“*, wird bereits auf S. 19 das erste Mal erwähnt. Sie symbolisiert Tod und Untergang. Kein Wunder, daß *„...der Hippenmann wie verwundert und beinah verdrießlich auf die fremden Gäste niedersah“*, als Woldemar mit seiner Verlobten im Schloß eintrifft (S. 261). Macht Woldemar durch seine Heirat doch dem Untergangsboten einen Strich durch die Rechnung, jedenfalls soweit es den Fortbestand des Hauses Stechlin betrifft. Dubslav wird dem *„Hippenmann“* allerdings nicht entkommen können. Doch seine Angst vor dem Tod wird der Alte erst gegen Ende des Romans ganz überwinden. Auf dem Wege dazu befindet er sich aber schon mit Romanbeginn, so uneinsichtig er sich auch manchmal zeigt.⁴⁵

Während der See Stechlin nur über Naturkatastrophen Auskunft gibt, melden sich von Menschen veranstaltete Revolutionen passenderweise per

Telegraph - sie sind ja auch moderner in ihrem Charakter. Dubslav erläutert hierzu:

“Als Anno siebzig die Pariser Septemberrevolution ausbrach, wußte mans in Amerika drüben um ein paar Stunden früher, als die Revolution überhaupt da war. Es kann aber auch 'ne andre gewesen sein; sie haben da so viele, daß man sie leicht verwechselt” (S. 28).

Selbst wenn man also - in Amerika wie im Schloß Stechlin - von Revolutionen erfährt, bedeutet das nicht, daß sie irgendwelche Auswirkungen auf das eigene Leben haben. Die humoristische Behandlung der Revolutionsthematik entschärft diese zusätzlich, läßt den Wert von Revolutionen als Mittel der gesellschaftlichen Veränderung als sehr zweifelhaft erscheinen. Erst berücksichtigt Dubslav - absichtlich oder aus Ignoranz - nicht die Zeitverschiebung, dann witzelt er über die Anzahl der Revolutionen in Frankreich, damit deren Unwirksamkeit betonend.

Daß der See Stechlin kein Revolutionssymbol sein kann, zeigt sich auch darin, daß sich sonst die von der Revolution bedrohten Adeligen, also vor allem Dubslav, vor ihm fürchten müßten. Das ist aber keineswegs der Fall. Vielmehr betrachtet Dubslav den See als größte Sehenswürdigkeit der Gegend (S. 12, 56 u.a.) und brüstet sich mit seinem Besitz:

“Hab die Ehr, Ihnen hier die große Sehenswürdigkeit von Dorf und Schloß Stechlin zu präsentieren, unsern See, m e i n e n See, wenn Sie mir das Wort gestatten wollen. Alle möglichen berühmten Naturforscher waren hier und haben sich höchst schmeichelhaft über den See geäußert” (S. 275).

Der See - das wird spätestens an dieser Romanstelle deutlich, die schildert, wie Dubslav ihn den Barbyschen Damen zeigt - ist eine typisch dubslavische Sehenswürdigkeit. Der See scheint etwas zu sein, was er nicht ist, weckt Erwartungen, die er nicht erfüllen kann. Melusine äußert denn auch ihre Enttäuschung. Der schlitzohrige Dubslav schiebt das Versagen des Hahns auf den Winter. Doch auch bei freier Wasserfläche wäre nichts geschehen. Das ist bereits an einer früheren Stelle im Roman deutlich geworden, als Dubslav Woldemars Freunden Rex und Czako den See gezeigt hat:

“...die Stelle, die, wenns sein muß, mit Java telephoniert.” - ‘Ich gäbe was drum’, sagte Czako, ‘wenn jetzt der Hahn zu krähen anfinge.’ - ‘Diese kleine Aufmerksamkeit muß ich Ihnen leider schuldig bleiben und hab überhaupt da nach rechts hin nichts anderes mehr für Sie als die roten Ziegeldächer, die sich zwischen dem Waldrand und dem See wie auf einem Bollwerk hinziehen. Das ist Kolonie Globsow” (S. 58).

Geschickt lenkt Dubslav das Interesse des Schauenden, bevor dieser seine Enttäuschung kundtun kann, von der - nicht zugefrorenen! - Wasserfläche auf die Kolonie, bietet als Ersatz für den roten Hahn die roten Zie-

geldächer.⁴⁶ Doch auch die Kolonie hält nicht, was sie verspricht. Hinter dem märchenhaften Namen "grüne Glashütte" verbirgt sich die Produktion ordinären Flaschenglases, und daß die Globower alles andere als revolutionär gestimmt sind, zeigt sich u.a. am Romanschluß, als sie Woldemar als einen der "Ihrigen" begrüßen (S. 401).

Auch die enttäuschte Gräfin wird von Dubslav abgelenkt:

"Wenn Sie die offene Seefläche vor sich hätten und in der Vorstellung (Hervorhebung S.N.) stünden: 'jetzt bildet sich der Trichter und jetzt steigt es herauf', so würden Sie mutmaßlich nichts von Enttäuschung empfinden. Aber jetzt! Das Eis macht still und duckt das Revolutionäre. Da kann selbst unser Uncke nichts notieren" (S. 275).

Roter Hahn und Wassersäule existieren nur, das weiß Dubslav, in der Vorstellung. Man spürt, wie der alte Herr es genießt, seine Besucher hinters Licht zu führen. Wenn er Melusine verspricht, nach dem Aufhacken des Eises werde der rote Hahn aufsteigen, ist das natürlich nicht ernst gemeint (S. 275). Melusine durchschaut dieses Spiel und gibt sich "abergläubisch", was die moderne junge Frau keineswegs ist. Diese humorvolle Revanche wird natürlich von der humorlosen Adelheid gründlich mißverstanden; sie

"...rückte mit Ostentation von Melusine weg, mehr der Banklehne zu, wo, halb wie das gute Gewissen, halb wie die göttliche Weltordnung, Uncke stand und durch seine bloße Gegenwart den Gemütszustand der Domina wieder beschwichtigte" (S. 276),

wie der Erzähler erläutert. Die ansonsten recht abergläubische, jedoch betreffs des Sees keineswegs an den roten Hahn glaubende (wäre sie sonst mitgekommen?) Domina muß annehmen, daß Melusine den durchsichtigen Spuk für bare Münze nimmt. Daß es sich hier um eine durchweg humoristische Szene handelt, zeigt jede Zeile.⁴⁷ Die Bemerkung, daß Uncke wegen des Eises nichts notieren könne, erkennt sogar der sonst nicht gerade mit geistigen Gütern gesegnete Gendarm als Witz: "Uncke schmunzelte" (S. 275). Die Stechlin-Forschung hat es, vom Humor-Standpunkt aus gesehen, bisher jedoch mehr mit Adelheid gehalten und den von Dubslav sorgsam gepflegten See-Mythos als wissenschaftliche Tatsache festgeschrieben.⁴⁸

Dubslav führt seine Gäste nicht nur mit dem See an der Nase herum. Ein korrespondierendes Motiv ist die kranke Aloe vor dem Schloß:

"Aus dem sumpfigen Schloßgraben hatte der Wind vor langer Zeit ein fremdes Samenkorn in den Kübel der kranken Aloe geweht, und alljährlich schossen infolge davon aus der Mitte der schon angegelbten Aloebblätter die weißen und roten Dolden des Wasserliesch oder Butomus umbellatus auf. Jeder Fremde, der kam, nahm diese Dolden für richtige Aloeb Blüten, und der Schloßherr hütete sich wohl, diesen Glauben, der eine Quelle der Erheiterung für ihn war, zu zerstören" (S. 9).

Unter anderem fällt Rex darauf herein, zur "Erheiterung" Dubslavs (S. 72). In der Forschung ist vermutet worden, die Aloe stehe für den Adel und das Wasserliesch für den Vierten Stand, das Aufsprießen des Wasserliesch weise auf eine kommende Revolution hin.⁴⁹ Der Revolutionsgedanke ist in diesem Zusammenhang abwegig; der Vorgang der Ablösung geschieht nach Naturgesetzen und daher sehr langsam. Irgendwann wird die Aloe ganz abgestorben sein und jeder Gast die Dominanz des Wasserlieschs erkennen, ohne daß in diesen evolutionären Prozeß eingegriffen wurde. Eher sollte man die Pflanzen im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Wandel von einer elitären Adelsgesellschaft zu einer sozialen, nach Fähigkeiten auswählenden Staatsform sehen.

Dubslav pflegt solchen Scheincharakter (schon ein Argument gegen eine revolutionäre Bedeutung des Motivs), um sein provinzielles Dasein etwas aufzuwerten und interessanter erscheinen zu lassen, als es eigentlich ist. Dem entspricht auch sein erfolgreiches Bemühen, die wissenschaftliche Diskussion um das alte Wassermühlen-Modell (S. 288) oder die Gardedragoner-Wetterfahne (S. 286ff.) künstlich am Leben zu erhalten und so den Exponaten seines Museums mehr Bedeutung zu geben, als ihnen eigentlich zukommt.

8. Der Zusammenhang der Dinge

Daß es sich bei der See-Sage um einen Mythos handelt, bedeutet aber nicht, daß der "Zusammenhang der Dinge" auch ein Mythos wäre. Der wird immer noch durch den See symbolisiert, denn der Zusammenhang zwischen Provinz und Stadt, zwischen der Stechliner Gegend und dem Rest der Welt wird im Roman vielfältig thematisiert. Während Dubslav jedoch unverrückbar in seiner "Kate" sitzt und sich damit begnügt, ein einziges Mal während des Romans nach Berlin zu reisen, sammelt sein Nachfolger Woldemar ganz andere Erfahrungen. Weder der See noch Dubslav haben eine direkte Verbindung zur Welt, Woldemar hat sie. Er heiratet eine in England aufgewachsene Halb-Schweizerin, reist nach England und Italien. Seinem provinziellen Vater fehlt die Verbindung zur Außenwelt, dem großstädtischen Sozialdemokraten Torgelow fehlt die Verbindung zur Provinz. Woldemar hat beide. Erst mit ihm und Armgard kommt der von Dubslav nur vorgetäuschte Hauch der großen weiten Welt nach Dorf Stechlin. Dem jungen Paar gehört, nach Wille und Bestimmung des Romans, die unmittelbare Zukunft.

Als letzter Beleg hierfür sei der Romanaufbau angeführt. Der Roman beginnt in der Provinz, in der Stechliner Gegend. Mit Woldemar wird die erste reale Verbindung zur Außenwelt - in diesem Falle Berlin - hergestellt. Von da ab wechselt der Ort der Handlung beständig zwischen Stechlin und Berlin, portraitiert abwechselnd provinzielles und großstädtisches Leben. Während Dubslav nur einmal die Fahrt nach Berlin wagt (zur Hochzeit seines Sohnes), zeigt Woldemar größtmögliche Flexibilität. Er läßt in seinem Leben beidem, Provinz und Großstadt, einen gleich großen Stellenwert zukommen. Ganz abgesehen von seiner Englandreise, die, wie bereits erwähnt, bezeichnenderweise genau in der Romanmitte plaziert ist.

Das 36. bis 44. Kapitel spielt am Stechlin, das 45. springt, nach der Beerdigung Dubslavs, zu Woldemar und Armgard nach Süditalien und gibt ihr Gespräch am Fuße des Vesuvs wieder, das des Stechlin-Sees als "Verwandtschaft" des Vulkans gedenkt (S. 396), den "Zusammenhang der Dinge" erneut thematisierend. Von diesem fast südlichsten Punkt Europas bewegen sich dann Armgard und Woldemar wieder, einen längeren Aufenthalt in Berlin eingeschlossen, auf den Ort zu, an dem sie, dem evolutionären Charakter der Konzeption gemäß, gebraucht werden. Dort werden sie von allen Anwohnern freudig empfangen.

"Die Globsower gingen noch einen Schritt weiter und bereiteten eine Rede vor, darin der neue junge Herr als einer der 'Ihrigen' begrüßt werden sollte" (S. 401).

Diese Erläuterungen des Erzählers zeigen: der Roman endet nicht mit der Vision einer "proletarischen Revolution". Hier wird ein mögliches zukünftiges Idyll angedeutet, das auf einer Regeneration und Modifikation der alten Ordnung basiert, die so zu einer neuen Ordnung wird. Auf diese absehbare Entwicklung hat bereits das letzte Gespräch zwischen Lorenzen und Dubslav hingewiesen, in dem der Pastor dem Sterbenden versichert, daß Woldemar zwar ein "Neuerer" sei, aber "nach einem halben Jahre" Nachfolge auf Schloß Stechlin "wieder in alte Bahnen und Geleise" einlenken werde, wenigstens "so halb und halb" (S. 381).

"Jetzt ist Ihr Sohn ein vornehmer Herr und hat die Jahre. (...) Die Zeit wird sprechen und neben der Zeit das neue Haus, die blasse junge Frau und vielleicht auch die schöne Melusine'" (S. 382).

Ein Erzählerkommentar bestätigt Lorenzens Einschätzung:

"Liebenswürdig und bescheiden wie er (Woldemar; S.N.) war, stand ihm längst fest, daß er nicht berufen sei, jemals eine Generalstabsgröße zu werden, während das alte märkische Junkertum, von dem frei zu sein er sich eingeildet hatte, sich allmählich in ihm zu regen begann. Jeder neue Tag rief ihm zu: 'Die Scholle daheim, die dir Freiheit gibt, ist doch das Beste'" (S. 400).

Wenn es dann im Schlußsatz von Melusines Brief am Romanende heißt: "...es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe der Stechlin" (S. 401), ist damit nicht ausdrücklich, wie von der Forschung bisher angenommen, der See gemeint. Es gibt acht, nicht fünf, Menschen und Dinge, die Stechlin heißen: See, Wald, Dorf, Schloß, Adelheid, Dubslav, Woldemar und - der Roman selbst. Folglich sind viele Deutungen möglich. Der Satz könnte im Sinne des britischen "Der (alte) König ist tot. Es lebe der (neue) König!" gemeint sein; eine Formel, die dem im Roman thematisierten evolutionären Wandel von alt und neu entsprechen und zur Nachfolge Woldemars passen würde. Zusätzlich könnte Fontane durch den

Schlußsatz auf den Ideengehalt seines Romans hinweisen wollen, auf die Aussage des Werks *Stechlin*, das mit dem See den teils realen, teils fiktionalen Charakter gemein hat: wie die Sage ist die Romanhandlung nur eine Fiktion. Beide gehen aus von dem geographischen Ort, dem See im Ruppiner Winkel. Auch dies wäre ein Plädoyer für evolutionären Wandel, der sowohl durch die Sage als auch durch die Romanhandlung näher bezeichnet wird.

Da die Gräfin mit ihrem sphinxhaften Ausspruch den Pastor des "in den Weihnachtstagen geschlossenen Pakts" gedenken läßt (S. 401), könnte ein Blick auf das mit diesem Pakt endende Gespräch Aufschluß geben. Lorenzen und Melusine, Erzieher des Romanhelden und der Romanheldin, besprechen in ihrem gar nicht revolutionären "revolutionären Diskurse" (S. 283), wie Melusine die Unterhaltung augenzwinkernd nennt, den Wechsel von alt und neu. Die Notwendigkeit des Fortschritts (S. 282), die Entwicklung von der sozialen Stellung kraft Geburt zur Auswahl nach Fähigkeit (S. 280) u.v.a. sind Gegenstand einer versöhnlichen Unterhaltung zwischen der Adelsvertreterin und dem Anwalt der Menschen aus den unteren Schichten. Der Pastor ist auf Ausgleich bedacht:

"Ich liebe, hab auch Ursach dazu, die alten Familien und möchte beinah glauben, jeder liebt sie. Die alten Familien sind immer noch populär, auch heute noch. Aber sie vertun und verschütten diese Sympathien, die doch jeder braucht, jeder Mensch und jeder Stand" (S. 282).

Woldemar ist ein Produkt dieser Anschauung, dafür hat sein Lehrer gesorgt. Woldemar wird die Versöhnung von alt und neu leisten können. Um ihm und Armgard dabei zu helfen, schließen Melusine und Lorenzen den Pakt, beiden "Stütze" zu sein (S. 280), für sie die "Bürgerschaft" zu übernehmen (S. 283). Daran erinnern die letzten Worte des Romans: an das Versprechen, alles zu tun, um den evolutionären Wandel der Zeiten im Zeichen der Menschlichkeit vollziehen zu helfen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die bekannte Stelle im Brief an Carl Robert Lessing vom 8. Juni 1896: "Im Winter habe ich einen politischen Roman geschrieben (Gegenüberstellung von Adel, wie er bei uns sein sollte und wie er ist). Dieser Roman heißt 'Der Stechlin.'" Zitiert nach: Th. Fontane: Der Dichter über sein Werk. Hrsg. v. Richard Brinkmann u.a. 2 Bände. Für die Taschenbuchausg. durchges. u. erw. Fassung. München 1977. (=dtv-Bibliothek Band 6074.) 2. Band, S. 471.
- 2 Julius Petersen: Fontanes Altersroman. In: Euphorion. 29. Band. Stuttgart 1928. S. 1-74. Zitat S. 54.
- 3 Vincent J. Günther: Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes. Bonn 1967. (=Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur. Hrsg. v. Benno v. Wiese. Band 16.) S. 131.
- 4 Manfred Allenhöfer: Vierter Stand und Alte Ordnung bei Fontane. Zur Realistik des bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1986. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, hrsg. v. Ulrich Müller u.a., Nr. 179.) S. 146.

- 5 Georg Lukács: Der alte Fontane. In: ders.: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied, Berlin 1964. (Werke, Band 7.) S. 452-498. Zitat S. 497.
- 6 Formuliert nicht von einer osteuropäischen, sondern von der irischen Literaturwissenschaftlerin Eda Sagarra in dem Aufsatz: Symbolik der Revolution im Roman *Der Stechlin*. In: Fontane-Blätter, Band 6, Heft 5 (Gesamtreihe Heft 43). Potsdam 1987. S. 534-543. Zitat S. 536. - Eda Sagarra hat sich ähnlich, nur noch ausführlicher, an anderer Stelle dazu geäußert, wo es u.a. heißt: "Daß der Stechlinsee als Bild der Revolution zu deuten ist, wird gleich am Anfang - und wieder am Schluß - des Romans nahegelegt, und damit öffnet sich der Horizont für die Metaphorik des Romans schlechthin." Vgl. Eda Sagarra: Th. Fontane: *Der Stechlin*. München 1986. (=Text und Geschichte. Modellanalysen zur deutschen Literatur. Hrsg. v. Gert Sautermeister u. Jochen Vogt. Band 20.) S. 68. - Eine Rede Eda Sagarra vor der ersten Mitgliederversammlung der Theodor-Fontane-Gesellschaft (vgl. den Abdruck in: Fontane-Blätter, Heft 52 der Gesamtreihe. Potsdam 1991. S. 115-128) gibt Aufschluß, wie fest in der Forschung die Überzeugung verankert ist, der Stechlinsee sei ein "Bild der Revolution": "Die strukturelle Bedeutung der Revolutionssymbolik im Roman gehört seit langem (...) zu einem der besten (sic!) erforschten Themen" (S. 121).
- 7 "Und der *Stechlin* ist auch kein politischer Roman, wie ihn Fontane einmal brieflich bezeichnet." Vgl. Conrad Wandrey: Th. Fontane. München 1919. S. 306.
- 8 Yozo Tatsukawa: "Der Stechlin" als politischer Roman. In: Fontane-Blätter, Band 6, Heft 5 (Gesamtreihe Heft 43). Potsdam 1987. S. 543-553. Kritik S. 551.
- 9 Paul Irving Anderson: *Der Stechlin*. In: Christian Grawe (Hrsg.): Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart 1991. (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8616/4.) S. 243-274. Zitat S. 248, vgl. auch S. 252.
- 10 Einige Fontane-Forscher haben diese Grundüberzeugung sogar im jeweiligen Titel ihrer Untersuchung zum Ausdruck gebracht. Vgl. z.B. Joachim Müller: Das Alte und das Neue. Historische und Poetische Realität in Th. Fontanes Roman *Der Stechlin*. Berlin 1984. (=Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Band 124, Heft 5.) Vgl. auch Heiko Strech: Die Synthese von Alt und Neu. "Der Stechlin" als Summe des Gesamtwerks. Berlin 1970. (=Philologische Studien und Quellen. Hrsg. v. Wolfgang Binder u.a. Heft 54.) Siehe darin vor allem: S. 55 und 87. Strech gehört zu jenen, die im *Stechlin* keine konkrete politische Aussage finden können. Er ist überzeugt, daß Fontane mit seinem letzten Roman "...keinen Ideenroman geschrieben hat, noch weniger eine Staatsutopie entwirft, noch auch die Sozialdemokratie oder den christlichen Sozialismus als Helden einen Kampf gegen die herrschende Staatsform führen läßt. In welchem Sinne ist der *Stechlin* dann ein politischer Roman? Er ist es paradoxerweise, insofern er implizite das politische Disengagement empfiehlt" (S. 95).
- 11 Bereits Conrad Wandrey spricht von "Dubslav-Fontane" (siehe Anm. 7, S. 309). Ähnlich Max Rychner: "Wie sehr Fontane in seinen Dubslav eingegangen war, erkannten seine Freunde." Vgl. Rychner: Th. Fontane: *Der Stechlin*. In: Jost Schillemeit (Hrsg.): Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil. Interpretationen Band 3. Frankfurt/Main, Hamburg 1966. S. 218-229, Zitat S. 229. Ein weiterer bekannter Vertreter dieser Identitätstheorie ist Hans-Heinrich Reuter. Dubslav sei ein "Selbstportrait" und "wegen seiner menschlichen Substanz" der "Held" des Romans. Vgl. Reuter: Fontane. 2 Bände. München 1968. 2. Band, S. 845.

Vincent J. Günther hat - m. E. richtig - über eine solche Identifikation Fontanes und Dubslavs geurteilt: "Damit wird notwendig die Kunstfigur des Romans verfehlt" (siehe Anm. 3, S. 94). Und Joachim Müller hat bereits auf die "fragwürdige Repräsentation dieses altmärkischen Gutsbesitzes" und die "zahlreichen Widersprüche und Zwiespältigkeiten" in Dubslavs Charakter aufmerksam gemacht (siehe Anm. 10, S. 4 u. 9).

- 12 Vgl. Ulrike Tontsch: Der "Klassiker" Fontane. Ein Rezeptionsprozeß. Bonn 1977. (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 217.) S. 113.
- 13 Heute weiß man, daß diese unzulässige Identifikation von Autor und Romangestalt vor allem auf das zufällige Zusammentreffen von Fontanes Tod mit dem Erscheinen des Romans bzw. den darin enthaltenen, berühmt gewordenen Roman-Nachruf Lorenzens auf Dubslav zurückgeht, den man gleich auf Fontane selbst bezog. Kurz: "Die zeitgenössische Aufnahme des Romans steht im Schatten des Todes seines Autors. Nachruf und literarische Kritik verschmelzen zu einer teils wohlwollenden, teils enthusiastischen Würdigung der Gesamtpersönlichkeit..." Vgl. Hugo Aust (Hrsg.): Th. Fontane: *Der Stechlin*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1978. (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 9910/5.) S. 89.
- 14 So hat z.B. Ulrike Tontsch (siehe Anm. 12) gezeigt, daß Fontane vom Wilhelminischen Deutschland "zum repräsentativen Preußen" (S. 49), von den Nationalsozialisten zum Vertreter "gesunden Volkstums" (S. 55), in der Bundesrepublik zum "Demokraten" und in der DDR zum "Gesellschaftskritiker" (S. 92) gestempelt wurde. Und Heiko Strech hat eindrucksvoll durch die Aneinanderreihung von sich gänzlich widersprechenden Aussagen Fontanes belegt, "...daß der Autor abwechselnd konservatives und liberales Denken übt, der Kirche respektive den Konfessionen Protestantismus, Katholizismus oder Judentum wechselweise Daseinsberechtigung ab- und wieder zuspricht oder das Preußentum gegenüber England und Frankreich auf- und wieder abwertet. Man könnte weiterhin durch Verabsolutierung einzelner Briefstellen einen demokratischen, anti-preußischen, pessimistischen, misanthropischen, antikirchlichen Fontane konstruieren, und mit gleichem Recht und Glück das Gegenteil tun" (siehe Anm. 10, S. 32). Strech ist allerdings inkonsequent, in seiner diesen Bemerkungen folgenden Interpretation des *Stechlin* bringt auch er Fontane-Aussagen mit ins Spiel, z.B. weist er auf "die Adelsvorliebe Fontanes" hin (S. 78).
- 15 Vgl. Walter Müller-Seidel: Th. Fontane: Soziale Romankunst in Deutschland. 2. durchges. Aufl. Stuttgart 1980. Zitat S. 434.
- 16 Walter Müller-Seidel (siehe Anm. 15), S. 442.
- 17 Vgl. z.B. Hans-Heinrich Reuter (siehe Anm. 11), S. 849: "Wesenlos und blaß, eine poetisch nicht mehr zu integrierende Allegorie, bleibt die Ehe zwischen Woldemar und Armgard..." Ähnlich urteilt Vincent J. Günther: "Aber man wird wohl sagen dürfen, daß diese Prägung ("Kraft des Herzens die Zukunft meistern" zu können; S.N.) in den Menschen der Zukunft, Armgard und Woldemar nur noch bedingt, wenn überhaupt, spürbar ist" (siehe Anm. 3, S. 112). Dieser Ansicht ist auch Charlotte Jolles, vgl. ihren Aufsatz: *Der Stechlin*. Fontanes Zaubersee. In: Hugo Aust (Hrsg.): Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks. Zehn Beiträge. München 1980. S. 239-257. In dem Aufsatz der verdienten Fontane-Forscherin, die sich hier vor allem mit der Verwandtschaft von Thomas Manns Werk mit dem Fontanes befaßt, heißt es u.a. zu Woldemar: "Die Wahl eines durchschnittlichen Menschen als Hauptfigur ist bezeichnend" (S.

247). Und: "Auch Dubslavs Geschichte ist aus, und die seines Sohns, der Schloß Stechlin übernehmen wird, interessiert uns kaum" (S. 256).

- 18 Thomas Mann: Anzeige eines Fontane-Buches. In: ders.: Reden und Aufsätze. 2. Band. Frankfurt/Main 1960. (=Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band X.) S. 573-584. Zitat S. 583. Hingegen enthält der vielzitierte Aufsatz Manns "Der alte Fontane" keine für eine *Stechlin*-Interpretation wesentlichen Hinweise. Vgl. den Abdruck in: Thomas Mann: Reden und Aufsätze, Band 1. Frankfurt/Main 1960. (=Werke in zwölf Bänden. Band IX.) S. 9-34.
- 19 Vgl. G. W. Field: Professor Cujacius, Turner und die Präraffaeliten in Fontanes *Stechlin*. In: Fontane-Blätter, Band 5, Heft 6 (Gesamtreihe Heft 38). Potsdam 1984. S. 580-587. Zitat S. 581. Joachim Müllers Feststellung klingt ähnlich: "Es ist der zeitgeschichtlichen Weisheit Fontanes letzter Schluß: Das Alte und das Neue stehen in einem beweglichen Zusammenhang. Doch die geschichtlich notwendige Ablösung eines alten Zustandes durch einen neuen soll nicht revolutionär, nicht eruptiv erfolgen" (siehe Anm. 10, S. 22).
- 20 Maria Manuela Gouveia Delille: Das Joao-De-Deus-Motiv in Th. Fontanes Roman *Der Stechlin*. In: Fontane-Blätter Band, 4, Heft 6 (Gesamtreihe Heft 30). Potsdam 1979. S. 497-509. Zitat S. 505.
- 21 Alle im Text folgenden Seitenangaben, sofern nicht anders vermerkt, beziehen sich auf die folgende Ausgabe des Romans: Th. Fontane: *Der Stechlin*. München 1969. (=Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in 15 Bänden, Band 13.)
- 22 Vgl. hierzu Julius Petersens mit Aussagen Fontanes belegte Ausführungen (siehe Anm. 2, S. 16).
- 23 Es handelt sich um den "Menzer Forst". Vgl. zu dem Verhältnis von Existentem und Erfundenem den aufschlußreichen Artikel von Heinz-Dieter Krausch: Die natürliche Umwelt in Fontanes *Stechlin*. Dichtung und Wirklichkeit. In: Fontane-Blätter, Band 1, Heft 7. Potsdam 1968. S. 342-353, bes. S. 344f.
- 24 D.h. in der Forschung wird, wie bereits gezeigt, Dubslav zur Hauptgestalt gemacht, oder man weist gleich auf den romanübergreifend im Mittelpunkt stehenden See hin. Vgl. z.B. Vincent J. Günther (siehe Anm. 3), S. 95: "...Im Mittelpunkt steht das Symbol des Sees Stechlin und nicht Dubslav." Auf der kleineren Ebene des Romananfangs geht es aber nicht um den See, sondern um das Schloß, dessen augenblicklicher Bewohner noch Dubslav ist, dessen zukünftiger Bewohner aber Woldemar sein wird.
- 25 Bereits Vincent J. Günther hat "die schwarz-weiß-rote Fahne des Hohenzollernreiches" erwähnt (siehe Anm. 3, S. 107). Wieso Günther trotzdem schlußfolgert, dieses Rot sei bereits "das Rot der Revolution", ist unverständlich; hat er mit der Flaggenbestimmung doch gerade erst den Beweis angetreten, daß es sich nicht um einen Hinweis auf eine revolutionäre Utopie handeln kann, sondern die überhaupt nicht revolutionäre Gegenwart (Deutsches Reich) gemeint ist.
- 26 Vgl. z.B. Charlotte Jolles, die "Eine fünffältige Einheit: See, Wald, Dorf, Schloß und Schloßherr" konstatiert (siehe Anm. 17, S. 246), oder Vincent J. Günther, bei dem sich fast wortwörtlich die gleiche Feststellung findet (siehe Anm. 3, S. 106); ähnlich Joachim Müller (siehe Anm. 10), S. 3.
- 27 Ebenso ist Adelheid eine Stechlin; sie begegnet uns aber erst im 7. Kapitel. Adelheid ist deutlich nicht Teil der am Romananfang stehenden Klimax, die mit Wol-

- demar endet; dennoch ist es, wie sich noch zeigen wird, wichtig, sie bei der Bestandsaufnahme aller "Stechline" mitzuzählen.
- 28 Großbritannien gilt im Roman als fortschrittlichstes Land der Gegenwart, wie z.B. der Dialog zwischen Woldemar und Dubslav zeigt: "Wie du weißt, es ist jetzt alles englisch." - 'Natürlich. Die Franzosen sind abgesetzt'" (S. 67). Tatsächlich war Großbritannien zur Zeit der Romanhandlung in wirtschaftlichen und politischen Belangen (z.B. Kolonien, Flotte) in Deutschland das Muster, das es zu erreichen und, wenn möglich, zu übertreffen galt.
- 29 Vgl. Julius Petersen (siehe Anm. 2), S. 17. Vgl. auch S. 23: "Dagegen sollte offenbar (...) Woldemars Leben und Schicksal eine viel größere Bedeutung haben als in der späteren Ausführung."
- 30 Fontane habe, so vermutet Petersen anhand überlieferter Notizen, ursprünglich Woldemar zum "Held eines Bildungsromans" machen und die Englandreise ausführlich darstellen wollen. Petersen übersieht m.E., daß nicht nur, wie er meint, "Überbleibsel" dieses Plans in die endgültige Fassung eingegangen sind - schließlich nehmen die Gespräche über die Reise breiten Raum ein. Auch der Bildungseffekt für Woldemar wird in der vorliegenden Romanfassung deutlich, obwohl Petersen dies bestreitet. Petersen ist, wie ich meine, im Irrtum, wenn er anhand einer frühen Gliederung (die vier Kapitel die Überschrift "Reise nach England" zuordnet) annimmt, Fontane habe da noch geplant, die Reise en detail darzustellen. Vielmehr besteht die realistische Möglichkeit, daß es Fontane von vornherein auf eine indirekte Darstellung abgesehen hatte. Merkwürdig ist, daß Petersen glaubt, die Englandkapitel würden ihren Titel kaum noch "verdienen, denn die Erlebnisse der Reise werden gar nicht episch erzählt". Vielmehr sind doch die Reflexionen über die Reise, betrachtet man ihre Motivdichte und Funktion für den Fortgang der Handlung, viel wirkungsvoller als eine Schilderung der Reise selbst. Vgl. zu den angesprochenen Aspekten Julius Petersens Aufsatz (siehe Anm. 2), S. 49f. und 52f.
- 31 Hingewiesen sei auf die ausführliche, Fontanes biographische Verknüpfung mit England in Anschlag bringende Analyse von Charlotte Jolles, die die Bedeutung des Englandmotivs im *Stechlin* kurz und präzise wie folgt zusammenfaßt: "England steht für Weltoffenheit, Weite des Horizonts, im Gegensatz zur Enge und Eingemauertsein." Vgl. Charlotte Jolles: "Und an der Themse wächst man sich anders aus als am *Stechlin*." Zum Englandmotiv in Fontanes Erzählwerk. In: Fontane-Blätter, Band 1, Heft 5. Potsdam 1967. S. 173-191.
- 32 Vgl. zum Englandbild der Deutschen im 19. Jahrhundert den zwar alten, aber trotz aller Detailforschung auf diesem Gebiet noch keineswegs überholten Aufsatz von Franz Muncker: *Anschaungen vom englischen Staat und Volk in der deutschen Literatur der letzten vier Jahrhunderte*. Zweiter Teil: Von Pückler-Muskau bis zu den Jungdeutschen. München 1925. (=Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. Jg. 1925, 1. Abhdlg.)
- 33 Für Melusine ist ein solcher Mensch nur ein "Unikum", ein "misogyner (=Frauenhassender) Prinz" (S. 158).
- 34 Daß Dubslav vorwiegend alte preußische Wetterfahnen sammelt, ist ein weiterer Beleg für seine Rückständigkeit.
- 35 Noch deutlicher ist Adelheids borniertes Urteil über das Inselreich S. 263f.; hier

streift Fontanes Darstellung die Karikatur, wie bereits Charlotte Jolles gezeigt hat (siehe Anm. 31, S. 185). Die aus unreflektierten Bildungsschnipseln zusammengestückelten Vorurteile der Domina disqualifizieren sie als ernstzunehmende Kritikerin.

- 36 Allein die Möglichkeit, daß Agnes Dubslavs Tochter sein könnte, ist ein Beleg dafür, daß in Agnes die zukünftige Generation portraitiert werden soll, in der keine Klassenschranken mehr gelten. Agnes' wirklicher Vater ist, so vermute ich, deshalb unbekannt, weil sie als ein im geistigen Sinne allgemeines Kind der Gesellschaft gedacht ist.
- 37 Melusine ist mehr unterhaltsame Gesellschaftsdame, Armgard steht geistig höher - was der Erzähler mit Dubslav erkennt: "*Daneben aber stand die blasse, schöne Braut und die reizende, biege- und schmiegsame Melusine. 'Ja, der alte Barby, wenn er auf die sieht, der hats gut, der kann es aushalten. Immer einen guten und klugen Menschen um sich haben, immer was hören und sehen, was einen anlacht und erquickt, das ist was...'*" (S. 321). Diese Charakterisierung ist eindeutig: Melusine erheitert, aber Armgard ist der "gute und kluge Mensch". Zwar war Melusine die Erzieherin der jüngeren Schwester, doch hat sich dies Lehrer-Schüler-Verhältnis mittlerweile umgekehrt. Vgl. hierzu folgende Romanstelle: "*Melusine, du darfst so nicht weiter-sprechen', unterbrach hier Armgard. 'Sie wissen übrigens, Herr von Stechlin, wie's hier steht, und daß ich meine ältere Schwester, die mich erzogen hat, (hoffentlich gut), jetzt nachträglich mitunter meinerseits erziehen muß'*" (S. 249).
- 38 Beispielsweise erläutert ein Erzählerkommentar diese Scheinheiligkeit der Domina: "*Denn trotzdem sie beständig Demut predigte, hatte sie doch nicht gelernt, sich in Demut zu überwinden*" (S. 261).
- 39 Dubslavs Rückständigkeit offenbart sich auch in den Problemen, die ihm Armgards Idealität bereitet. Ihrem "*Ernst*" (S. 289) zieht er, der "*nicht vieles ernsthaft*" (S. 291) nimmt, die Leichtlebigkeit Melusines vor (vgl. das Gespräch mit Lorenzen S. 289).
- 40 Am deutlichsten wird dieser Gegensatz in einem weiteren Gespräch der beiden, das auch meine Zuordnung alt und uralt bestätigt. Dubslav sagt darin u.a. zu seiner Schwester: "*Ich gelte schon für leidlich altmodisch, aber du, du bist ja geradezu petrefakt*" (S. 293 / petrefakt=versteinert).
- 41 Th. Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Hrsg. v. Helmuth Nürnberger. 3. Aufl. 1. Band. München, Wien 1987. (=Hanser-Fontane-Ausgabe.) Beide Zitate: S. 341.
- 42 Vgl. Krausch (siehe Anm. 23), S. 345.
- 43 Daß Fontane das Motiv des roten Hahns einer überlieferten Sage entnommen hat und daß dieses Sagentier im Roman nicht mit von Menschen veranstalteten Revolutionen in Verbindung gebracht wird, widerlegt m.E. eindeutig die bisherige, wie folgt lautende Interpretation: "Der rote Hahn wird zum Feuerzeichen der Revolution, die die ganze Welt in Flammen setzen wird." So Vincent J. Günther (siehe Anm. 3), S. 135; ähnlich Manfred Allenhöfer (siehe Anm. 4), S. 83.
- 44 Vgl. Dubslavs Worte zu Czako über ein mögliches "*erstes Zeichen von Hydropsie*", das er bei sich festgestellt habe (S. 65).
- 45 Vgl. z.B. das Gespräch Woldemar - Dubslav S. 62f.: "*'Na, solange ich hier sitze, so lange hält es noch. Aber freilich, es kommen andre Tage.'* - Woldemar lächelte. - 'Na',

fuhr der Alte fort, 'will mich trösten. Als der alte Fritz zu sterben kam, dachte er auch, nu ginge die Welt unter. Und sie steht immer noch...' Kurz vor seinem Tod gibt Dubslav dann den für alte Menschen natürlichen, bei ihm ohnehin nur halbherzigen Kampf gegen das Werdende auf: "*Das 'Ich' ist nichts - damit muß man sich durchdringen. Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts, und dieser Vollzug, auch wenn er 'Tod' heißt, darf uns nicht schrecken. In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn*" (S. 284).

- 46 Es ist in der Forschung immer wieder auf die symbolische Bedeutung der Farbe Rot als Farbe der Revolution hingewiesen worden. Am Beispiel der vor dem Stechliner Schloß wehenden Flagge hat der vorliegende Aufsatz aber bereits gezeigt, daß diese Farbe nicht nur für Revolution, sondern in diesem Fall für das revolutionsfeindliche Deutsche Reich steht; im weiteren Verlauf des Romans wird Rot, das sei hier ergänzt, ebenfalls nicht mit Revolution, aber einmal mit der Sozialdemokratie assoziiert, und auch dahinter wird ein dickes Fragezeichen gesetzt. Werfen wir mit Dubslav einen Blick auf Doktor Moscheles: "*Es war eine Dummheit von Sponholz, sich grade diesen auszusuchen, solchen Allerneuesten, der nach Sozialdemokratie schmeckt und dabei seinen Stock so sonderbar anfaßt, immer grad in der Mitte. Und dazu auch noch 'nen roten Schlips*" (S. 343). Engelkes Erwiderung "*Es sind aber schwarze Käfer drin*" karikiert Dubslavs Kritik und offenbart die ironische Erzählhaltung. Dubslavs Kritikpunkte sind tatsächlich nichts weniger als lächerlich: die Art, wie der Doktor seinen Stock hält, und die Farbe der Krawatte sollen Moscheles, der sich durch eine harmlose Bemerkung lediglich für einen anderen Kandidaten als Torgelow bei den kommenden Wahlen ausgesprochen hat (S. 343), als "Sozialdemokraten" ausweisen! Dubslav wird nicht zuletzt deshalb sterben, weil er sich starrköpfig weigert, den nur in seiner Vorstellung existierenden "Sozialdemokraten" als Hausarzt anzuerkennen. Auch die o.g. roten Ziegeldächer der Kolonie Globosow sind Ausdruck der, wenn es um Revolutionen geht, stets ironischen Erzählhaltung des Romans. Erstens ist es der überall Revolutionen witternde Dubslav, der seine Gäste auf die roten Dächer hinweist und sich damit offenbar über sie lustig machen will (vgl. die nachfolgende Interpretation der Szene). Und zweitens befindet sich unter diesen angeblich so revolutionären Dächern nur eine alles andere als ungewöhnliche, kleine Fabrik.

Überhaupt werden alle Romangestalten, die zu sehr das Neue oder das Alte auf Kosten des jeweils anderen forcieren wollen, durch die Erzählhaltung der Lächerlichkeit preisgegeben (je extremer, desto lächerlicher). Gundermann mit seinem ewig wiederkehrenden "*Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie*" (z.B. S. 40) oder der dumme Isidor Hirschfeld ("*Aber Vaterleben, was sollen wir mit'm Kirchturm?*", S. 13), der "fürs Neue" ist, ohne daß er weiß, was das bedeutet (S. 12f.), sind nur zwei Beispiele für diese satirische Zeichnung. Auch die von den Interpretatoren immer wieder bemühte Pariser Rattenjagd, von der Czako erzählt, ist nichts weniger als ein Hinweis auf kommende Revolutionen (S. 35f.). Die Ratten (also die Revolutionäre) bleiben schließlich wo sie sind und lassen sich jagen, so daß die Jäger später davon erzählen können. Damit ist noch nicht berücksichtigt, daß der schlitzohrige Czako die Geschichte erfunden hat, um sich über Frau Gundermann (und die stereotype, unreflektierte Angst der Gundermanns vor der Sozialdemokratie) lustig zu machen.

- 47 Alle Gespräche, die sich um revolutionäre Themen drehen und nicht zufällig nur von Adelligen geführt werden, haben diesen humoristischen Charakter. Man spielt mit dem Revolutionsgedanken - schon allein das zeigt, wie wenig ernst man ihn nimmt. Daß man ihn nicht ernstnehmen muß, darauf deuten die im

Roman portraitierten Exponenten des Vierten Stands und der Sozialdemokratie, alle, wie die meisten Adelsvertreter auch, lächerliche Gestalten.

- 48 Vgl. die "ernste" Interpretation dieser Szene z.B. bei Vincent J. Günther (siehe Anm. 3), S. 101f., oder bei Manfred Allenhöfer (siehe Anm. 4), S. 122f. Obwohl Walter Müller-Seidel bereits auf die "Komik" des Romans und ihre Funktion zur gesellschaftskritischen Zeichnung hingewiesen hat (siehe Anm. 15, S. 430), ist der humoristische Charakter von Fontanes letztem Roman bisher nur von wenigen Interpretatoren berücksichtigt worden. Leider kann auch in vorliegendem Aufsatz nicht ausführlich darauf eingegangen werden. Vor allem die fast satirische Zeichnung der Adelsvertreter würde eine detaillierte Untersuchung lohnen.
- 49 Vgl. z.B. Eda Sagarra: Symbolik... (siehe Anm. 6), S. 536; oder, etwas differenzierter, Manfred Allenhöfer (siehe Anm. 4), S. 88.

Elisabeth Hoffmann, Düsseldorf

**Annie von Innstetten - noch eine Nebenfigur in Fontanes *Effi Briest*.
Zur Dekonstruktion einer Schlüsselszene des Romans**

Für die umfangreiche, weniger vom Autor selbst als von Lesern und Interpreten erstellte Anklageschrift gegen den Baron von Innstetten¹⁾ hat Effis Aufschrei der Empörung nach dem mißglückten Besuch ihrer Tochter Annie in der Königgrätzer Straße vermutlich entscheidendes und auf den ersten Blick überzeugendes Beweismaterial geliefert.²⁾ Weil Effis fulminante Anklage so ungemein suggestiv wirkt, ist man geneigt, ihren Aussagen Glauben zu schenken. Doch gleichzeitig erlaubt deren Präsentation in der Art eines rhetorisch durchgearbeiteten Bühnenmonologs³⁾ dem Leser die Distanznahme für kritisches Nachfragen. So wäre darüber nachzudenken, wie stichhaltig Effis Beschuldigungen gegen Innstetten eigentlich sind. Die entscheidenden Passagen dieser Anklage seien daher zitiert:

"Denn das hier, mit dem Kind, das bist nicht du, Gott, der mich strafen will, das ist er, bloß er! Ich habe geglaubt, daß er ein edles Herz habe und habe mich immer klein neben ihm gefühlt; aber jetzt weiß ich, daß er es ist, er ist klein. Und weil er klein ist, ist er grausam. Alles, was klein ist, ist grausam. Das hat er dem Kinde beigebracht, ein Schulmeister war er immer. Crampas hat ihn so genannt, spöttisch damals, aber er hat recht gehabt. 'O gewiß, wenn ich darf.' Du brauchst nicht zu dürfen; ich will euch nicht mehr, ich haß' euch, auch mein eigen Kind. (...) Und nun schickt er mir das Kind, weil er einer Ministerin nichts abschlagen kann, und ehe er das Kind schickt, richtet er's ab wie einen Papagei und bringt ihm die Phrase bei 'wenn ich darf'"⁴⁾

So überzeugend und glaubwürdig Effis Gefühle, ihr Zorn und ihre Verletztheit auch sein mögen, es bleibt völlig offen, wie berechtigt ihre Konkreten Vorwürfe gegen Innstetten sind. Denn woher weiß Effi so genau, wie und von wem Annie für den Besuch bei der Mutter instruiert worden ist? Der Erzähler verrät es aus guten Gründen nicht. Der Leser allerdings sollte sich, um diese Leerstelle zu füllen, an eine frühere Episode des Romans erinnern. Nach der Rückkehr von dem Duell mit Crampas hatte Innstetten seinem treu ergebenen Dienstmädchen Johanna mitgeteilt:

"... Und dann, Johanna, noch eins: die Frau kommt nicht wieder. Sie werden von anderen erfahren, warum nicht. Annie darf nichts wissen, wenigstens jetzt nicht. Das arme Kind. Sie müssen es ihr allmählich beibringen, daß sie keine Mutter mehr hat. Ich kann es nicht (Hervorh. von mir). Aber machen Sie's geschickt. Und daß Roswitha nicht alles verdirbt."⁵⁾

Demnach spricht vieles dafür, daß Innstetten drei Jahre später eine ähnliche Aufgabe, nämlich Annie für die Begegnung mit der Mutter vorzubereiten, wiederum Johanna überträgt. Dann aber wäre Johanna die 'Übeltäterin'⁶⁾ und Effis Vorwurf gegen ihren geschiedenen Mann, das Kind "wie einen Papagei" abgerichtet zu haben, hinfällig - eine nicht ganz unwesentliche Nuance beziehungsweise ein Punkt weniger in der Anklageschrift gegen Innstetten. Doch selbst wenn der Vater seine Tochter persönlich instruiert haben sollte, bleibt rätselhaft, wie es ihm gelingt sicherzustellen, daß Annie zu Effis und des Lesers Entsetzen die schaurig komische Phrase "O gewiß, wenn ich darf" garantiert dreimal von sich gibt, und zwar genau dann, wenn es in dem Dialog gerade fatal richtig paßt. Da müßte Innstetten ja über die geradezu hellseherische Fähigkeit verfügen, den Auftritt, die Fragen und Vorschläge seiner ehemaligen Frau vorauszuahnen. Doch ein solches Maß an Unwahrscheinlichkeit hinzunehmen hat der große realistische Autor seinen Lesern keineswegs zugemutet. Denn der Text selbst gibt lediglich Auskunft darüber, wie die empörte und zornige Effi sich eine Lehrstunde zwischen Innstetten und Annie vorstellt. Er sagt nichts darüber aus, ob eine solche stattgefunden hat und - wenn ja - wie sie abgelaufen ist. Was der Text hingegen provoziert, ist die Frage, warum Effi sich das Verhalten ihrer Tochter nur als Resultat einer extremen Dressur erklären kann.

Zweifelsohne hat Innstetten Annes Besuch bei der Mutter nur zögernd und widerwillig erlaubt. Höchstwahrscheinlich hat er sich, wie Effi glaubt, zu dieser Entscheidung nur durchgerungen, um der Ministerin gefällig zu sein. Er mag auch seine Tochter in "einer Art Abwehr"⁷⁾ gegen die Mutter erzogen haben⁸⁾, und zwar vermutlich dergestalt, daß er Effi niemals mehr erwähnt hat. Ein solch konsequentes, eisernes Schweigen würde seinem Charakter entsprechen. Auch das aber widerspräche der Annahme, daß Innstetten selbst seine Tochter in der Weise präpariert hat, wie es sich Effi denkt. Mehr noch: Eine Vorbereitung oder gar Abrichtung des Kindes hat vermutlich überhaupt nicht stattgefunden. Warum? Weil dies vollkommen überflüssig war. Betrachtet man nämlich das mißglückte Wiedersehen und

seine Vorgeschichte, wie es Fontanes mehrperspektivisches Erzählen immer nahelegt⁹⁾, nicht nur aus der Sicht der einen Figur, sondern auch der anderen, hier also aus der Perspektive der zehnjährigen Annie von Innstetten, dann ist es ein leichtes, das die Mutter so empörende Verhalten des Mädchens nachzuvollziehen und als mitnichten ferngesteuert zu begreifen. Annie ist kein seelenloser Roboter, keine bloße Marionette, als die sie noch in jeder Verfilmung des Romans auftreten mußte. Ihr "Vorbedacht", ihre "scheu(e)" und "verlegen(e)" Gestik¹⁰⁾, ihre unterschwellige Aggression - all dies zeugt nicht von Unnatur, sondern davon, daß sich ein verletztes und verstörtes Kind nicht anders zu helfen weiß und sich am Ende in die monotone Phrase flüchtet, die ihr niemand für diesen Besuch eingetrichtert haben muß.

Das Ausmaß dieser Verletzung soll im folgenden rekonstruiert werden. Dadurch dürfte die gesamte, eindrucksvoll gestaltete Szene zwischen Mutter und Tochter in einem neuen Licht erscheinen. Rekapitulieren wir den 'Fall' Annie von Innstetten: Drei Jahre lang hatte es keinerlei Kontakt zwischen Effi und Annie gegeben; nur wenige Tage vor dem Besuch hatten sich beide flüchtig und von weitem in der Pferdebahn gesehen. Nach der Scheidung der Eltern wird das intelligente Mädchen die ein oder andere Bemerkung über Effis 'Fehltritt' aufgeschnappt haben. Denn Kinder in dem Alter hören mit Vorliebe das, was nicht für ihre Ohren bestimmt ist. Überdies kann man sich nur zu gut vorstellen, wie die "in den gnäd'gen Herrn verliebt(e)"¹¹⁾ Johanna ihre Aufgabe gelöst hat, Annie beizubringen, "daß sie keine Mutter mehr hat" (s.o.). Unter diesen Umständen blieb dem Mädchen psychologisch kaum eine andere Wahl, als sich mit dem Vater zu identifizieren und die Schuld an der Zerstörung der Familie Effi zu geben. Annies unausgesprochene Gefühle dürften denen der gleichaltrigen Lydia van der Straaten in *L'Adultera* ähneln. Auch in diesem Roman gibt es ein mißglücktes Wiedersehen mit der geschiedenen Mutter, bei dem das Kind die Mutter sogar ganz offen verurteilt.¹²⁾

Zwar ist Melanie van der Straaten im Gegensatz zu Effi freiwillig fortgegangen, aber aus der kindlichen Perspektive macht das - wenn überhaupt - höchstens insoweit einen Unterschied, als sich in dem einen Fall die Wut unmittelbar, in dem anderen Fall nur larviert äußern kann. Bei Annie kommt nun erschwerend und - wie ich meine - entscheidend hinzu, daß sie sich in doppelter Weise verlassen und verraten fühlen mußte. Im Alter von sieben Jahren verlor sie nämlich nicht nur die leibliche Mutter, sondern auch die Frau, die das Kind von klein auf betraut hatte - das Dienstmädchen Roswitha. Deren Entschluß, bei der von ihrem Mann verstoßenen Effi zu leben, hat eine Kehrseite, die meines Wissens noch niemand richtig gewürdigt hat. Keiner der zahllosen *Effi Briest*-Interpreten hat sich die Frage gestellt, was es für Annie bedeutet, wenn sie von Roswitha, die, wie noch zu zeigen sein wird, nicht nur "fast" (s.u.) wie eine Mutter für sie war, zugunsten Effis aufgegeben wird. Effi selbst kommentiert den Sachverhalt auffallend kühl: "Von Annie will ich nicht sprechen, an der du doch hängst, sie ist ja *f a s t* (Hervorh. von mir) wie dein eigen Kind, - aber trotzdem, für Annie wird schon gesorgt werden, und die Johanna hängt ja auch an ihr. Also davon

nichts."¹³) Zwar hat Effi Skrupel, Roswithas Angebot zu akzeptieren, aber diese beziehen sich auf die "ganz kleine Wohnung" und die "sehr kleine Wirtschaft".¹⁴) Davon wird ziemlich ausgiebig gesprochen...

Angesichts der hier skizzierten Voraussetzungen sind Effis Chancen, sich "das Herz ihres Kindes zurückzuerobert"¹⁵), von vornherein sehr gering. Dennoch wäre zu fragen, inwieweit auch Effi selbst zu dem kläglichen Mißlingen des Wiedersehens beiträgt. Die im folgenden zitierte Passage gibt einige Hinweise, vor allem dann, wenn man sie wiederum gegen den Strich allzu 'Effi-lastiger' Lektüren mit Annies Augen 'liest'.

Effi stand am anderen Ende des Zimmers, den Rücken gegen den Spiegelpfeiler, als das Kind eintrat. "Annie!" Aber Annie blieb an der nur angelehnten Tür stehen, halb verlegen, aber halb auch mit Vorbedacht, und so eilte denn Effi auf das Kind zu, hob es in die Höhe und küßte es.

"Annie, mein süßes Kind, wie freue ich mich. Komm, erzähle mir", und dabei nahm sie Annie bei der Hand und ging auf das Sofa zu, um sich da zu setzen. Annie stand aufrecht und griff, während sie die Mutter immer noch scheu ansah, mit der Linken nach dem Zipfel der herabhängenden Tischdecke.

"Weißt du wohl, Annie, daß ich dich einmal gesehen habe?"

"Ja, mir war es auch so."

"Und nun erzähle mir recht viel. Wie groß du geworden bist!

Und das ist die Narbe da; Roswitha hat mir davon erzählt. Du warst immer so wild und ausgelassen beim Spielen. Das hast du von deiner Mama, die war auch so. (...)"¹⁶

Daß der Erzähler Fontane an der Person und den Gefühlen Annies relativ wenig interessiert ist, hindert ihn nicht, ein sehr präzises, stimmiges Porträt des Kindes zu zeichnen. Annies ängstliche, gehemmte und defensive Haltung wird sensibel geschildert. Bemerkenswert ist, wie sie auf Effis Begrüßung, die fast einer Übrumpelung gleichkommt, reagiert. Sie weiß nicht wohin mit ihren Händen und ist so verunsichert, daß sie sich an den äußersten Rand eines der Mutter gehörenden Gegenstandes, den "Zipfel der Tischdecke", klammert. In diesem Moment durchaus einfühlsam, eröffnet Effi das Gespräch mit der Frage, ob Annie wahrgenommen habe, daß die Mutter sie von weitem gesehen hat. Die Antwort des Kindes "Ja, mir war es auch so" ist ein sehr differenziert formuliertes Zugeständnis. Annie verweigert sich der Mutter also keineswegs von vornherein, und sie plappert auch nicht bloß "wie ein Papagei" eingetrichterte Phrasen daher. Doch Effi ergreift die Chance, die ihr hier geboten wird, nicht. Statt nämlich weiterhin behutsame Fragen zu stellen, sprudelt es ziemlich gedanken- und gefühllos aus ihr heraus: "Und nun erzähle mir recht viel. Wie groß du geworden bist! Und das ist die Narbe da; Roswitha hat mir davon erzählt."

Vor allem die Erwähnung der Narbe ist nun denkbar ungeschickt und unsensibel. Effi muß ja durch Roswitha erfahren haben, bei welcher Gelegenheit diese Narbe entstand, was Annies "ausgelassen(em) Spielen" gefolgt war: nämlich die Suche der beiden Dienstmädchen nach Verbandszeug für

die Wunde, das Aufbrechen von Effis Nähkasten, die Entdeckung der kompromittierenden Crampas-Briefe durch Innstetten, das Duell und Effis Verstoßung. Was wiederum aus Annies Perspektive bedeutet, daß die Mutter aus der Kur in Bad Ems nicht mehr zurückgekehrt ist. Das Willkommensgedicht¹⁷⁾ wurde umsonst auswendig gelernt. Wieviel Annie selbst von den Zusammenhängen ahnt - wahrscheinlich eine ganze Menge - bleibt offen. Es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß sie sich in gewisser Weise schuldig fühlt: Hätte sie nicht so wild gespielt, wäre alles ganz anders gekommen... Auf jeden Fall weiß sie, von welchem Tag an sich auch ihr Leben zum Schlechten hin verändert hat. Von der Aussicht, "auch so" zu sein oder zu werden wie die Mama, kann sie da kaum begeistert sein.

Trotz alledem läßt sich Annie, wenn auch zögernd, weiterhin auf das Gespräch mit der Mutter ein. Diesen 'Dialog', der der oben ausführlich zitierten Passage unmittelbar folgt, hat Helene Herrmann, eine der ersten und besten Interpretinnen des Romans in einem Aufsatz aus dem Jahr 1912 so einfühlsam wie niemand nach ihr kommentiert: "Wie hier alles zwischen den Worten zittert: die werbende Angst der Mutter, die in des Kindes Herz sich mit den hastig hervorgestoßenen Fragen hineindrängen möchte, (Hervorh. von mir), das leise Zurückziehen in den Antworten des Kindes und dazwischen ein Aufzucken des unbefangenen kindlichen Interesses an den Fragen nach Schule und Hund."¹⁸⁾ Um weiter zu verdeutlichen, daß auch Effi selbst als verantwortlich für das Scheitern der Begegnung anzusehen ist, braucht man nur die Frage nach einem alternativen Handlungsablauf zu stellen. Warum legt Effi nicht die dringend notwendige Gesprächspause ein? Warum ist sie nicht imstande, die für beide peinliche Situation dadurch zu entspannen, daß sie der Tochter Kakao und Kuchen anbietet? Auch auf die Gefahr hin, daß Annie vielleicht mit der Begründung ablehnt, sie dürfe Johanna nicht länger vor dem Haus warten lassen. Statt dessen bestürmt Effi ihre Tochter mit Vorschlägen für ein baldiges Wiedersehen, für gemeinsame Spaziergänge und Eisessen in der Konditorei: "*Ananas- oder Vanilleeis, das aß ich* (Hervorh. von mir) *immer am liebsten.*"¹⁹⁾ Und erst auf diese erneut höchst ungeschickten, überdies selbstbefangenen Vorschläge, die zugleich zeitliche Verschiebung, also Vermeidung einer wirklichen Zuwendung bedeuten, reagiert das 'schreckliche Kind', das möglicherweise lieber Schokoladeneis isßt, mit dem monotonen, fast schon zum geflügelten Wort gewordenen "*O gewiß wenn ich darf*". Erst jetzt wird Annies Ablehnung der Mutter manifest und irreversibel, während in dem vorangegangenen Dialog ihre Gefühle eher ambivalent, im Sinne von unsicher, aber doch auch offen, zu sein scheinen. Der Besuch endet abrupt - im Grunde handelt es sich um einen Rausschmiß -, und Effi bricht zusammen.

Wie erklärt es sich nun, daß Effi, der schon auf den ersten Seiten des Romans "*Herzengüte*" und "*natürliche Klugheit*" attestiert werden²⁰⁾, ihrer Tochter gegenüber so wenig Sensibilität zeigt? Will man diese Frage beantworten, so empfiehlt es sich, dem 'psychographischen' Potential des Romans²¹⁾ vertrauend, Effis Beziehung zu Annie vor der Trennung etwas näher zu analysieren. Dabei geht es nur um die Merkmale dieser

Beziehung, nicht um ein Urteil darüber, ob Effi, gemessen an dem Standard ihrer Zeit und ihrer gesellschaftlichen Schicht, eine gute oder schlechte Mutter war. Die relativ spärlichen Hinweise, die der Text insgesamt bietet, sprechen dagegen, daß jemals ein innigeres Verhältnis bestanden hat.²²⁾ In völliger Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten des Adels und des Großbürgertums am Ende des 19. Jahrhunderts überläßt die bei der Geburt der Tochter erst siebzehnjährige Effi die Pflege und Betreuung des Babys der dafür eigens engagierten Roswitha. Das wäre nicht weiter erwähnenswert, wenn man nicht im Hause Innstetten zu einem bestimmten Zeitpunkt erwogen hätte, von der Regel der Aufzucht der Kinder durch Dienstboten abzuweichen. Das "neue Leben" in Berlin²³⁾ sollte sich ursprünglich auch dadurch auszeichnen, daß Effi nunmehr - Annie ist jetzt ein Jahr alt - mütterliche Pflichten übernimmt. Vermutlich ein Wunsch Innstettens, resultierend aus der gar nicht abwegigen Vorstellung, daß der reifer gewordenen Effi eine konkrete Aufgabe ganz gut anstünde. Doch daraus wird nichts. Es heißt nämlich: "*Annies Abwartung und Pflege fiel Effi selber zu, worüber Roswitha freilich lachte. Denn sie kannte die jungen Frauen.*"²⁴⁾ Unter Roswithas Obhut, in ihrem Zimmer, nicht in dem der Mutter, schläft Annie bei den Besuchen in Hohen-Cremmen.²⁵⁾ Bei der Ankunft in Berlin ist Roswitha, nicht Effi, "entzückt (...) über Annie, die die Händchen nach den Lichtern ausstreckte".²⁶⁾ Auch als die Tochter heranwächst, scheint die leibliche Mutter keine nennenswerte Rolle zu spielen. Denn der Leser erfährt, daß sich die beiden Dienstmädchen "*in die Behandlung und fast auch Erziehung Annies geteilt hatte(n)*", wobei Roswitha "*das poetische Departement, die Märchen- und Geschichtenerzählung*" zufiel.²⁷⁾ Damit beeinflußt sie die emotionale Entwicklung des Kindes stark.²⁸⁾ Mithin: Es bedarf nicht der Weisheit König Salomos, um zu entscheiden, wer hier die wahre Mutter ist. Wie wenig mütterliche Gefühle, nach Ansicht der Ministerin die "*schönsten unserer Gefühle*"²⁹⁾, Effi selbst aufbringt, zeigt eine Episode, die sich auf Annies mögliche Zukunft bezieht und die Fontane, der ansonsten die Berliner Jahre vor der Katastrophe sehr gerafft darstellt, relativ breit ausgemalt hat. Der alte Briest räsoniert über den Fall, daß die Ehe der Innstettens ohne männliche Nachkommen bleiben sollte:

*"Ja, Innstetten, wenn das so weiter geht, so wird Annie seiner Zeit wohl einen Bankier heiraten (hoffentlich einen christlichen, wenn's deren dann noch gibt) und mit Rücksicht auf das alte freiherrliche Geschlecht der Innstetten wird dann Seine Majestät Annies Haute finance-Kinder unter dem Namen 'von der Innstetten' im Gothaischen Kalender, oder was weniger wichtig ist, in der preußischen Geschichte fortleben lassen" - Ausführungen, die von Innstetten selbst immer mit einer kleinen Verlegenheit, von Frau von Briest mit Achselzucken, von Effi dagegen mit Heiterkeit aufgenommen wurden. Denn so adelsstolz sie war, so war sie's doch nur für ihre Person, und ein eleganter und welterfahrener und vor allem sehr, sehr reicher Bankierschwiegersonn wäre durchaus nicht gegen ihre Wünsche gewesen.*³⁰⁾

Sieht man einmal von dem ach so harmlosen - in Figurenperspektive ver-

steckten - antisemitischen Unterton³¹⁾ ab, dann dient die Episode in erster Linie dazu, Effi zu charakterisieren. Bezeichnenderweise sind die von ihr erwünschten Qualitäten des Schwiegersohns in spe rein äußerlicher Natur. Von "Herzensgüte" und dergleichen keine Rede. Auch weiß man nicht so genau, ob der Auserwählte die Tochter oder eher die Mutter beglücken, wem er den Hof machen und wen er - etwa durch großzügige Geschenke - verwöhnen soll. Denkbar ist, daß in Effis Augen sogar der 'Makel' einer jüdischen Abstammung durch Eleganz, Welterfahrung und Reichtum wenn schon nicht getilgt, so doch kompensiert werden kann. Entscheidend ist aber Effis offensichtliche Egozentrik, die mit dem Attribut liebenswert versehen mag, wer will.

Wenn man also ganz nüchtern und ohne sich moralisch zu entrüsten feststellen kann, daß Effi niemals eine innigere Beziehung zu ihrer Tochter entwickelt hat, muß man sich fragen, warum sie durch Annes abweisende Haltung so existentiell getroffen wird. Kein Zweifel: Effis Gefühlsausbruch nach dem mißglückten Wiedersehen ist insofern glaubwürdig, als ihre Monolog-Rhetorik Emotionen nicht vorspiegelt, sondern tatsächliche Gefühle ausdrückt: solche des Gekränkt- und Verletztseins. Zutiefst gekränkt und verletzt werden aber nicht ihre mütterlichen, sondern ausschließlich ihre narzißtischen Gefühle. Ins Wanken gerät ihr Selbstbild, weil der "ihr eigne Charme" und ihre "Liebenswürdigkeit"³²⁾ bei Annie nichts auszurichten vermögen. In gewisser Hinsicht widerfährt ihr das zum ersten Mal. Denn von dem bigotten pommerschen Landadel abgelehnt zu werden, ist gewiß nicht schmerzlich, sondern eher als Kompliment zu werten; und das Ressentiment der Majorin Crampas beruhte auf wohlbegründeter Eifersucht. Innstetten hatte Effi zwar verstoßen, aber sie dürfte ahnen, wie schwer ihm diese Entscheidung gefallen ist und daß er sich nie aus dem "Bann ihrer Liebenswürdigkeit"³³⁾ wird lösen können.

Annie hingegen erweist sich letzten Endes als resistent und zahlt so ihre Verletzung der Mutter heim. Weil Effi ihre Tochter nicht wirklich liebt, kann sie sich nicht in sie hinein fühlen, beispielsweise nicht begreifen, was der Verlust Roswithas für das Kind bedeutet haben muß. Aus diesem Grund verspielt sie auch ihre geringe Chance, Annie doch noch zu 'erobern'. Andererseits ist sie nicht imstande, sich ihren Mangel an Liebe einzugestehen. Denn zu ihrem Selbstbild gehört es, alle zu lieben und von allen geliebt zu werden.³⁴⁾ Effi muß Annes Auftritt und Redeweise als fremdbestimmt erleben und als Folge extremer Dressur interpretieren. Würde sie erkennen, daß das Mädchen ganz eigene triftige Gründe hat, die Mutter abzulehnen, und wüßte sie, wo diese Gründe zu suchen sind, so wäre das für ihr Selbstbild verheerend. Müßte sie begreifen, daß sie an dem Mißlingen der Begegnung nicht ganz unschuldig ist, dann könnte sie sich nicht mehr nur als hilfloses Opfer sehen. Auch als Effi kurz vor ihrem Tod Innstetten großmütig verzeiht, daß er ihr "eigen Kind in einer Art Abwehr gegen (sie) erzogen hat"³⁵⁾, vermag sie nicht zu erkennen, was sie selbst zu Annes "Abwehr" beigetragen hat.

Spätestens hier könnte man einwenden, die dargebotene Argumentation sei allzu psychologisierend und projiziere heutige Erkenntnisse über das

Seelenleben des Kindes auf einen Roman vom Ende des 19. Jahrhunderts. Ein Roman, der immerhin im selben Jahr - 1895 - erschien wie Sigmund Freuds *Studien über Hysterie*. Wahrscheinlich hätte Fontane mit den Theorien des damals noch ganz unbekanntes Wiener Arztes, wenn sie ihm zu Gesicht gekommen wären, wenig anfangen können. Vielleicht hätte Fontane einem Kind eine so differenzierte Psyche, wie sie in diesem Versuch einer Dekonstruktion im Hinblick auf Annie von Innstetten skizziert wurde, normalerweise gar nicht zugetraut. Das besagt aber nicht, daß die Tiefenstruktur seines Romans, den er ja *"fast wie mit einem Psychographen geschrieben"*³⁶⁾ haben will, nicht doch ein differenziertes Porträt des Kindes enthält. Möglicherweise unbewußt und gegen seine Intention, zu der ja ein beträchtliches Maß Effi-Verliebtheit gehört, hat Fontane das mißglückte Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter so gestaltet, daß es in einer jeweils anderen Beleuchtung erscheint, je nachdem, ob man Effis oder Annies Perspektive wählt.

Warum es Lesern und Interpreten offenbar recht schwer fällt, sich nicht vollständig mit Effi zu identifizieren, ist leicht zu erklären. Im gesamten Roman dominiert die Sichtweise der ungemein sympathisch gestalteten Hauptfigur insofern, als es fast ausschließlich ihre Gedanken und Gefühle sind, viel weniger die anderer Figuren, über die man informiert wird.³⁷⁾ Und selbst die Autoren, die dem vorherrschend negativen Innstetten-Bild positivere Züge abgewinnen,³⁸⁾ haben Effis Vorwürfe gegen ihren geschiedenen Mann nicht angezweifelt. Die Versuchung, Effis Aussagen für bare Münze zu nehmen, ist auch deswegen so groß, weil die Anklage-rede in einer Form des strikt personalen Erzählverhaltens dargeboten wird, der Erzähler also hinter der von ihm gewählten Optik der Figur verschwindet, nichts kommentiert und nichts zurechtrückt. Überdies wendet sich die Anklage auch noch an eine höchste Instanz, *"Bibel und Gesangbuch"*³⁹⁾ dienen als Requisiten. Doch selbst eine solch extreme textuelle Präsentation ermöglicht dem Leser noch Distanznahme für kritisches Nachfragen, auch gegen den Strich der mutmaßlichen Autorintention.⁴⁰⁾ Im konkreten Fall bedeutet dies: Annies Vorbereitung auf den Besuch kann einerseits nicht so abgelaufen sein, wie es Effis Vor- und Darstellung will, andererseits aber ist Effi gezwungen anzunehmen, Annie sei *"wie ein Papagei"* abgerichtet worden, weil jede andere Erklärung ihr Selbstbild zerstören würde. Dies aufzudecken war ein Ziel der hier erprobten Dekonstruktion einer Schlüsselszene des Romans, der zu Recht der Weltliteratur angehört.

Anmerkungen

- 1) In einem Brief an Clara Kühnast vom 27. Oktober 1895 äußert sich Fontane zur Rezeption seines Romans: *"Ja, Effi! Alle Leute sympathisieren mit ihr und Einige gehen so weit, im Gegensatz dazu den Mann als einen 'alten Ekel' zu bezeichnen. Das amüsiert mich natürlich, gibt mir aber auch zu denken, weil es wieder beweist, wie wenig den Menschen an der sogenannten 'Moral' liegt und wie die lebenswürdigen Naturen dem Menschenherzen sympathischer sind. Ich habe dies lange gewußt, aber es*

ist mir nie so stark entgegengetreten wie in diesem Effi Briest und Innstetten-Fall. Denn eigentlich ist er (Innstetten) doch in jedem Anbetracht ein ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar, dem es an dem, was man lieben muß, durchaus nicht fehlt..." Theodor Fontane: Briefe, Vierter Band, Hrsg. von Otto Drude und Helmuth Nürnberger. (Hanser) München 1982. S. 493 f.

- 2) Vgl. Leslie L. Miller: Fontane's *Effi Briest*. Innstetten's Decision: In Defense of the Gentleman. In: *German Studies Review* 4. 1981. S. 402.
- 3) Nicht nur die Einleitung - Effi "sprach hablaut vor sich hin" - signalisiert einen dramatischen Monolog, sondern auch die knappe Regieanweisung des Erzählers, mit der die Szene und das gesamte Kapitel schließt: "Als Roswitha wiederkam, lag Effi am Boden, das Gesicht abgewandt, wie leblos." (S. 274 u. 275). Zitiert wird nach der Ullstein-Taschenbuchausgabe: Theodor Fontane: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Werke und Schriften Band 17. 17. Aufl. Frankfurt/M 1992.
- 4) *Effi Briest* (s. Anm. 3), S. 275.
- 5) Ebd., S. 245.
- 6) Auf Johannas dominierende Rolle bei Annes Erziehung nach der Trennung der Innstettens weist Brian Holbeche hin, ohne jedoch zu erwägen, ob Johanna das Mädchen für den Besuch bei der Mutter präpariert hat: Innstetten's 'Geschichte mit Entsagung' and its significance in Fontane's *Effi Briest*. In: *German Life and Letters* 41. 1. 1987/88. S. 28 f. Holbeche vermittelt in seinem sehr anregenden Aufsatz ein höchst differenziertes Innstetten-Porträt.
- 7) *Effi Briest*, S. 294.
- 8) Holbeche vermutet, Innstetten habe Annie auch deswegen gegen Effi eingenommen, weil er nicht riskieren wollte, nach Luise von Belling, seiner ersten Liebe, und Effi selbst auch noch die Zuneigung seiner Tochter Annie zu verlieren. (S. Anm. 6, S. 28).
- 9) Siehe dazu Norbert Mecklenburg: Figurensprache und Bewußtseinskritik in Fontanes Romanen. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 65. 1991. S. 674-694.
- 10) *Effi Briest*, S. 272.
- 11) Ebd., S. 248. Johannas unerwiderte Gefühle für Innstetten hatte Roswitha sehr scharfsinnig erkannt.
- 12) Melanie van der Straaten, die ihren Mann und die beiden Töchter verlassen hatte, um mit ihrem Liebhaber Rubehn, von dem sie ein Kind erwartet, zusammen zu leben, sieht ihre Kinder etwa ein Jahr nach der Trennung wieder. Um die Unterschiede und Parallelen zu dem Wiedersehen in *Effi Briest* aufzuzeigen, sei hier die entsprechende Passage zitiert: "Melanie hatte sich rasch erhoben und war den verwundert und beinah erschrocken dastehenden Kindern entgegengegangen. Als sie aber sah, daß Lydia einen Schritt zurücktrat, blieb auch sie stehen, und ein Gefühl ungeheurer Angst überkam sie. Nur mit Mühe brachte sie die Worte heraus: 'Heth, mein süßer, kleiner Liebling... Komm... Kennst du deine Mutter nicht mehr?'/ Und ihre ganze Kraft zusammennehmend hatte sie sich bis dicht an die Türe vorgewagt und bückte sich, um Heth mit beiden Händen in die Höhe zu heben. Aber Lydia warf ihr einen Blick bitteren Hasses zu, riß das Kind am Achselbande zurück und sagte: 'Wir haben keine Mutter mehr.'/ Und dabei zog und zwang sie die halb widerstrebende Kleine mit sich fort und zu der halb offengebliebenen Tür hinaus./ Melanie war ohnmächtig zusammengesunken."

Theodor Fontane: Sämtliche Werke, Romane, Erzählungen, Gedichte. Zweiter Band. Hrsg. von Walter Keitel. (Hanser) München 1962. S. 125 f.

- 13) *Effi Briest*, S. 263.
- 14) Ebd.
- 15) Ebd., S. 270. Es handelt sich um eine Formulierung der Ministerin.
- 16) Ebd., S. 272 f.
- 17) Ebd., S. 227.
- 18) Helene Herrmann: Theodor Fontanes "*Effi Briest*". Die Geschichte eines Romans. In: *Die Frau* 19. 1912. S. 623.
- 19) *Effi Briest*, S. 274.
- 20) Ebd., S. 8.
- 21) In einem Brief Fontanes an den Verleger Hans Hertz vom 2. März 1895 heißt es: "Ja, die arme Effi! Vielleicht ist es mir so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe." Theodor Fontane: Briefe. Vierter Band (s. Anm. 1). S. 430.
- 22) Vgl. Joachim Dyck/Bernhard Wurth: "*Immer Tochter der Luft*." Das gefährliche Leben der Effi Briest. In: *Psyche* 39. 1985. 2. S. 627. Siehe auch Bernd W. Seiler: "*Effi, du bist verloren!*" Vom fragwürdigen Liebreiz der Fontaneschen Effi Briest. In: *Diskussion Deutsch* 19. 1988. S. 597.
- 23) *Effi Briest*, S. 203.
- 24) Ebd., S. 206.
- 25) Ebd., S. 217.
- 26) Ebd., S. 192.
- 27) Ebd., S. 226f.
- 28) Vgl. Holbeche (Anm. 6), S. 29.
- 29) *Effi Briest*, S. 270.
- 30) Ebd., S. 223.
- 31) Ob Fontane hier lediglich die weit verbreitete paranoide Furcht der christlichen Majorität vor dem 'jüdischen Finanzkapital' als Ausdruck einer bestimmten Mentalität markieren wollte oder ob er den alten Briest als Sprachrohr benutzt, um einen antisemitischen Seitenhieb auszuteilen, (ich vermute letzteres) sei dahingestellt. Die Editoren beziehungsweise Kommentatoren Fontanes sollten sich aber veranlaßt sehen, einmal zu überprüfen, wie hoch der prozentuale Anteil der Juden in der "Haute finance" am Ende des 19. Jahrhunderts wirklich war. Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es leider nicht möglich, einwandfrei nachzuweisen, daß die reale Gefahr einer Verdrängung der Christen aus dem Bankwesen zu keinem Zeitpunkt bestanden hat.
- 32) *Effi Briest*, S. 235.
- 33) Ebd.
- 34) Vgl. *Effi Briest*, S. 34.

weiter
35) Ebd., S. 294.

36) S. Anm. 21.

37) Vgl. Christian Grawe: *Effi Briest*. Gedrucktes Vögelchen in Schneelandschaft: Effi von Innstetten, geborene von Briest. In: Fontanes Novellen und Romane. Hrsg. von Christian Grawe. (Reclam Interpretationen), Stuttgart 1991. S. 238.

38) Vor allem Miller und Holbeche (s. Anm. 2 und 6.).

39) *Effi Briest*, S. 274.

40) Vgl. Mecklenburg (Anm. 9), S. 682 u. 684.