



Norbert Mecklenburg

# Theodor Fontane

Realismus, Redevielfalt, Ressentiment



J.B. METZLER



**J.B. METZLER**

Norbert Mecklenburg

---

# **Theodor Fontane**

**Realismus, Redevielfalt, Ressentiment**

---

J. B. Metzler Verlag

**Der Autor**

*Norbert Mecklenburg* ist Professor für Deutsche Literatur an der Universität zu Köln.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04655-0

ISBN 978-3-476-04656-7 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: akg images/picture alliance)  
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

# Inhalt

Vorwort .....	IX
<b>I. Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit der literarischen Werke</b>	
<b>Theodor Fontanes</b> .....	1
1. Die Fontaneforschung: Richtungen, Leistungen, Grenzen .....	1
2. Vielstimmigkeit und Humor .....	9
3. Geburt der Finessen aus dem Dunst der Trivilliteratur .....	15
4. Gedanken- und Erzählspiele mit soziokulturellen Mustern .....	22
5. Literarische Arbeit am Geschlechter-Diskurs .....	24
6. Diagnostik und Ethik .....	30
<b>II. Redevielfalt, Dialogizität und Intertextualität</b> .....	39
1. »wie sie wirklich sprechen« .....	39
2. Mimesis mündlicher Rede und zweistimmiges Wort .....	41
3. Zur Poetik der Gänsefüßchen .....	44
4. Die Wellen der Redevielfalt und die Inseln des Autorwortes .....	50
5. Figurenzitat – Diskurszitat – Bildungszitat .....	54
6. »Und Dein Haar umspielt der Wind« .....	62
7. Heldenmut und Herdenmut .....	66
8. Darüberstehen und Drinstecken .....	69
<b>III. Vom Sagenachklang zum Gesellschaftsecho. Spuren von Mündlichkeit in erzählten Gesprächen</b> .....	76
1. Volksmund und fingierte Mündlichkeit .....	76
2. Mündliche Quellen der Dialogizität .....	78
3. <i>Wanderungen durch die Mark Brandenburg</i> und <i>Vor dem Sturm</i> .....	81
4. Nostalgie und Nüchternheit .....	86
<b>IV. Weisheiten und Dummheiten. Aphorismen, Sentenzen und andere Allgemeinaussagen</b> .....	90
1. Das Spektrum »großer Sätze« bei Fontane .....	90
2. Zur Logik und Poetik generischer Sätze .....	92
3. Vom Einzelfall aufs Ganze gehen .....	96
4. Totalverdacht oder Relativismus? .....	99

5. Witz und Komik .....	102
6. Adelheids Dummheiten und Dubsavs Weisheiten .....	107
<b>V. Zweideutigkeiten. Formen und Funktionen erotischer Anspielungen .....</b>	<b>112</b>
1. »... dann lacht Fix ...« .....	112
2. Kleine Phänomenologie der Zweideutigkeiten .....	113
3. Erotische Anspielungen und Geschlechterrollen .....	117
4. Kalte und warme Madonnen, Venusbilder und Pfirsichpflaum .....	121
5. Freie Liebesverhältnisse und Demimondegellschaft .....	125
<b>VI. »Weiber weiblich, Männer männlich«. Reden mit fremder Stimme in <i>Effi Briest</i> .....</b>	<b>133</b>
1. »Einer von Papas Lieblingssätzen« .....	133
2. Vom ›Naturkind‹ zur ›Kindfrau‹ .....	135
3. Ehe-Aufklärungen und -Lügen .....	138
4. Figurenstimmen und Erzählerstimme .....	141
<b>VII. Erzählkunst der feinen Unterschiede. Verfahren und Effekte der sozialen Distinktion .....</b>	<b>143</b>
1. Der Mechanismus der Distinktion .....	143
2. Ezechiel van der Straaten und Ebenezer Rubehn .....	150
3. Die Geschichte eines Räusperns .....	155
4. Sogenanntes Matschwetter .....	163
<b>VIII. »Denn die Chinesen sind doch auch Menschen«. Fremde, Nationalstereotype, Inter- und Transkulturelles .....</b>	<b>171</b>
1. Verfahren der Präsentation von Fremden und Gruppen-Stereotypen ..	172
2. Generalisierungen und ihre erzählerische Einbettung .....	175
3. Prusozentrismus und Kosmopolitismus, ›Völkerpsychologie‹ und ›mental maps‹ .....	180
4. Besondere Gruppen von Fremden: die intrakulturellen .....	189
<b>IX. Fontane und die Juden: Ressentiment mit schlechtem Gewissen und besonderen Finessen .....</b>	<b>194</b>
1. Antisemitismus und seine literarischen Reflexe vor und bis zu Fontane .....	194
2. Forschungsdefizite und Forschungsgrundsätze .....	199
3. Grundzüge und Entwicklung von Fontanes persönlichem Antisemitismus .....	202

4. Bloßstellung von Antisemitismen, Stichelei gegen Juden in literarischen Werken .....	206
5. Pastor Lorenzen: Lichtgestalt, ideologisches Chamäleon, Antisemit? .	213
<b>X. Altersweisheit und Antisemitismus in der späten Lyrik .....</b>	<b>219</b>
1. Realismus, Resignation, Ressentiment .....	219
2. <i>Brunnenpromenade, Knittelvers und Veränderungen in der Mark</i> .....	220
3. <i>Haus- und Gartenfronten in Berlin W.</i> .....	224
4. »Als ich 75 wurde« – philosemitisch? .....	227
5. »der ›Meyerheim‹ sitzt überall« .....	230
6. Antisemitischer Impuls im »Cohn-Gedicht«? .....	235
<b>XI. »Moses hat die Priorität«. Die ›dritte Konfession‹ in <i>Mathilde Möhring</i> .....</b>	<b>242</b>
1. Figurenkonstellation, Handlungsstruktur, leitende Konzepte .....	242
2. Jüdische Figuren und die Frage antisemitischer Effekte .....	244
3. Inszenierung des religiösen Diskursfeldes .....	246
4. Ressentiment und Redevielfalt .....	253
<b>XII. Ein Dienstmädchen, ein Kommerzienrat und eine Leerstelle im <i>Stechlin</i> .....</b>	<b>258</b>
1. »war es denn wieder so was?« .....	258
2. Erzählerische Modellierung der Nebenfigur Hedwig .....	259
3. Berliner Dienstmädchen: soziale Misere und kollektive Phantasien ..	262
4. »diesmal war es mehr« .....	263
<b>XIII. »Bleibt also bloß noch der liebe Gott«. Die Kunst, vom Tod zu erzählen .....</b>	<b>268</b>
1. Erzählen vom und zum Tode .....	268
2. Zum Problem des erzählten Todes .....	270
3. Der Anfang vom Ende .....	273
4. Zweideutige Besucher .....	279
5. Desillusionierung und Verklärung .....	284
6. Der Tod einer hanseatischen Konsulin: ein Blick auf <i>Buddenbrooks</i> ..	289
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>295</b>
<b>Personenregister .....</b>	<b>309</b>
<b>Werkregister .....</b>	<b>313</b>

# Vorwort

Theodor Fontane wurde am 30. Dezember 1819, also vor rund 200 Jahren geboren. Sein literarisches Werk hat bei aller Geschichtlichkeit eine erstaunliche Gegenwärtigkeit bewahrt. Das liegt an der Einzigartigkeit und Modernität seines Realismus. Dieser beobachtet, wie die jüngste Forschung zeigt, die zu Fontanes Zeit neuen Entwicklungen in Politik, Kultur, Wissenschaft, Medien, Technik sehr genau. Er gestaltet Individuen in gesellschaftlichen Verstrickungen, deren Muster bis heute fortbestehen. Er tastet sensibel die ›feinen Unterschiede‹, die Distinktionsmechanismen der sozialen Schichten ab, und er inszeniert die Vielstimmigkeit gesellschaftlicher Sprachspiele, Gruppensprachen, Diskurse, Ideologien, Mentalitäten als ›Redevielfalt‹ der Romanfiguren.

Dabei werden Weisheiten und Dummheiten, Klassenvorurteile und Geschlechterrollenmuster, Fremdheitskonstrukte und Nationalstereotype vielfältig vorgeführt. Sogar eigene Ressentiments, wie vor allem gegenüber Juden, präsentiert der Autor als Erzähler oft so, dass Leser sie durchschauen und sich von ihnen distanzieren können. Diese Aspekte fasst der Untertitel des vorliegenden Buches zusammen: *Realismus, Redevielfalt, Ressentiment*. Als Beitrag zur Forschung auf dem gegenwärtigen Stand möchte es zugleich Fontanelesern Anregungen geben. Denn sein Ziel ist es, mit guten und textnahen Argumenten zu begründen, warum es sich lohnt, Fontane zu lesen, solange überhaupt noch anspruchsvolle Literatur der Vergangenheit gelesen wird.

In der Fontaneforschung drohte eine Zeitlang auseinanderzufallen, was zusammengehört: die ästhetische und die gesellschaftsbezogene Sicht auf die Texte. Dieses Buch über Fontane ist von dem Impuls geleitet, beide schlüssig zu verbinden. Es orientiert sich dabei nicht nur, aber vor allem an zwei herausragenden Theorien: Michail Bachtins Romantheorie der sozialen Redevielfalt und Dialogizität und Pierre Bourdieus Gesellschaftstheorie der Distinktion, der ›feinen Unterschiede‹. Das erlaubt es, Fontanes erzählerische Werke nicht nur unter dem Aspekt ihrer künstlerischen Geschlossenheit zu sehen, sondern auch unter dem der Offenheit für Wirklichkeit, der Vernetzung mit ihr. Sie entwerfen keine selbstherrlichen poetischen Bedeutungsgefüge, sondern arbeiten und spielen mit gesellschaftlich vorgegebenen Bedeutungen. Ihr diagnostisches und kritisches Potential reicht dabei oft über das hinaus, was sich als Position des Autors vermuten lässt. Das ist kein Mirakel, sondern beruht auf spezifischen erzählerischen Verfahren, deren Basis Fontane selbst mit der Doppelformel »Psychographie und Kritik« prägnant benannt hat.

Literarische Texte bauen komplexe Spannungsfelder aus Bedeutungslinien auf, die teils parallel, teils gegensätzlich verlaufen und einander auch durchkreuzen können. Das macht ihre Lektüre zu einem – in nichttrivialem Sinn – spannenden, aber manchmal auch schwierigen Spiel. Kritisches Interpretieren – für mich seit meiner

Dissertation von 1972 mit diesem Titel der Kern literaturwissenschaftlicher Arbeit – sollte auf die Text-Spiele, die Fontane mit Einsichten und Blindheiten inszeniert, sensibel, differenziert und beweglich zu reagieren verstehen. Es sollte dabei nicht im rein Literarischen stecken bleiben. Und es sollte nicht nur die Kraft der »Hingebung« und »Begeisterung« aufbringen, sondern nötigenfalls auch die Gegenkraft der Kritik. Denn alle Kunst »bleibt Menschenwerk und als solches dem Urteil unterworfen. Das bloße Starren und Staunen kann unmöglich die höchste Form der Bewunderung sein, und gesunde Sinne haben auch dem Bewundernswerten gegenüber ein Recht, die Dinge zu vergleichen, zu prüfen, zu unterscheiden. Das aber *ist* Kritik.« (HE IV 708) In diesem Sinne hat Fontane einen freien kritischen Umgang auch mit seinem eigenen Werk begrüßt: »man nehme es wie es ist, tadle was nichts taugt und freue sich an dem was gelungen ist« (B Ehe III 316 f.).

Die Kapitel dieses Buches lassen sich, jedes in anderer Weise, auf das Balancespiel ein, philologische Erkenntnis mit Lektüeranregung zu verbinden. Sie versuchen, die erstaunliche Haltbarkeit und Gegenwärtigkeit, den Erkenntnis- und den Unterhaltungswert der Romane Fontanes dadurch zu erklären, dass sie einige ihrer sprachlichen Qualitäten und erzählerischen Verfahren, die in der Forschung wenig oder gar nicht untersucht worden sind, möglichst genau beobachten. Sie verbinden, jeweils unter einem bestimmten Aspekt, Durchblicke durch das gesamte erzählerische Werk – einschließlich der Entwürfe und Fragmente – mit exemplarischen, stichprobenhaften Textanalysen. Manchmal greifen sie einen geeigneten einzelnen Faden auf, um das ganze Gewebe zu erfassen. Nach Argumentationsaufbau und Anordnung nähern sie sich der Form des Essays an, eben dem Balancespiel, das literaturwissenschaftliche Ansprüche mit Anregungen für Leser verbindet. Dabei habe ich mich bemüht, möglichst nicht so zu schreiben, wie es, nach Fontanes Urteil (BF 401), die »staatlich abgestempelten Fachsimpler« oft tun: ledern.

Das vorliegende Buch stellt eine Neubearbeitung und, unter Einbeziehung der in den letzten zwei Jahrzehnten veröffentlichten Forschung, eine erhebliche Erweiterung meines 1998 bei Suhrkamp erschienenen Buches über Theodor Fontane dar. Dieses ist seit über zehn Jahren vergriffen und inzwischen auch antiquarisch kaum noch zu finden. In den vergangenen zwanzig Jahren habe ich einerseits die Erfahrung gemacht, dass die von mir gewählte Bachtin-Bourdieu-Optik haltbar geblieben ist, es andererseits als nötig angesehen, diese in mindestens zwei Richtungen zu ergänzen: Die eine stellt der Blick auf Fontanes Inszenierung von Inter- und Transkulturellem, von Mustern für »Fremdes« und »Eigenes« dar, der sich durch meine Arbeit im Bereich der interkulturellen Literaturwissenschaft geschärft hat (*Das Mädchen aus der Fremde*, 2008). Die andere besteht in der von der Forschung bis heute vernachlässigten Aufgabe, den inzwischen unbestreitbaren Antisemitismus Fontanes mit seinen Auswirkungen in literarischen Werken, Romanen wie Gedichten, sachgerecht und gerecht zu untersuchen.

Meine eigenen Studien über Fontane, wie sie das Literaturverzeichnis nachweist, sind, alle in mehr oder weniger überarbeiteter Form, in diese Neuausgabe des Buches einbezogen. Was die Forschung anderer betrifft, so habe ich selbstverständlich auch Bücher und Aufsätze nicht übergangen, die ihrerseits mein Fontanebuch von 1998 übergangen haben. Beim Zitieren und Nachweisen der Schriften Theodor Fontanes habe ich mir die Mühe gemacht, die damals von mir vor allem zugrunde gelegte

Aufbau-Ausgabe, die inzwischen vergriffen ist, durch die neue *Große Brandenburger Ausgabe* zu ersetzen.

Im Literaturverzeichnis vorangestellt sind alle in dem Buch benutzten Ausgaben der Schriften Fontanes. Die häufig herangezogenen bilden die erste Gruppe; sie haben Siglen, und die sehr vielen Nachweise aus ihnen erfolgen eingeklammert im Text (Sigle, römische Bandzahl, Seitenzahl). Die weiteren im Literaturverzeichnis angeführten Fontane-Ausgaben – zweite Rubrik – erscheinen in den Fußnoten abgekürzt, ebenso ausnahmslos alle Literatur über Fontane und alle andere Literatur außer der, welche in dem Buch nur an einer oder zwei Stellen vorkommt und dann dort mit vollständigen Angaben erscheint. Die dritte Rubrik *Sammelbände und Hilfsmittel zu Theodor Fontane* ist um der leichteren Auffindbarkeit willen alphabetisch nach *Titeln* (nicht nach Herausgebern) angeordnet, während Sammelbände in der vierten Rubrik *Fontane-Forschung (Einzeltitel) und sonstige Literatur* alphabetisch nach Herausgeber-Namen erscheinen. Die einzelnen Titelangaben umfassen in der Regel das nötige Minimum (z. B. Untertitel nur, wo sie zur Information wichtig sind), nicht, wie es augenblicklich Mode ist, das mögliche Maximum.

Mein Dank gilt allen, von denen ich zu Fontane Anregungen erhalten habe und mit denen ich über ihn in Gespräch und Austausch war und bin, besonders aber, für die Ermöglichung und Betreuung dieser neuen Publikation bei Metzler, Herrn Dr. Oliver Schütze, mit dem ich bereits für mein Buch über Martin Luther (*Der Prophet der Deutschen*, 2016) gern und gut zusammengearbeitet habe. Was die Aufnahme dieses Fontanebuches betrifft, so wünsche ich mir sachgerechtes Echo von Forschern und angeregtes von Lesern.

Köln, im Mai 2018  
Norbert Mecklenburg

## I. Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit der literarischen Werke Theodor Fontanes

Mit dem Eintritt ins 21. Jahrhundert ist uns das 19., das bürgerliche, mit allem, was zu ihm gehört, ein weiteres Stück ferner gerückt. Das betrifft auch die Literatur. Die Romane Theodor Fontanes (1819–1898) sind mittlerweile weit über hundert Jahre alt. Allesamt erst im späten Lebensalter des Autors geschrieben, gehören sie jenem letzten Abschnitt des 19. Jahrhunderts zu, den man das imperiale Zeitalter genannt hat und der die moderne und heutige Welt nachhaltig geformt hat.<sup>1</sup> Die *literarische* Moderne aber ist mit dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ihrerseits längst historisch geworden. Damit entschärft sich die unter Literaturhistorikern immer noch ausgefochtene Streitfrage, ob Fontanes Romane nach Stoffen, Themen und Schreibverfahren entweder mehr als späte Produkte einer vormodernen Literaturepoche, des bürgerlichen Realismus, oder eher als Vorboten literarischer Moderne anzusehen seien. Denn diese Moderne ist ihrerseits gealtert. Thomas Mann und Kafka, Proust und Joyce stehen Fontane zumindest zeitlich bei weitem näher als der Gegenwart.

So lässt sich heute in Hinblick auf Fontanes literarische Werke unbefangener als früher nach den Quellen derjenigen Art von Gegenwärtigkeit fragen, die der Literatur aller Epochen als Kunst eigen ist: ihrer Aneignung in immer neuer Lektüre. Denn in diesem Sinn sind einige seiner Erzählwerke in erstaunlichem Maß gegenwärtig geblieben, in höherem Maß jedenfalls als die meisten Prosawerke anderer deutscher Autoren des 19. oder früherer Jahrhunderte. Worin gründet die Gegenwärtigkeit dieser Texte, die in Widerspruch zu stehen scheint mit der Historizität, dem Altern und Fernrücken, das an ihnen heute ebenfalls unübersehbar wahrzunehmen ist?

Damit wird nicht so sehr nach den Ursachen dafür gefragt, dass Fontane seit etwa einem halben Jahrhundert zu einem Klassiker aufgerückt ist, dass wenigstens drei seiner Romane: *Irrungen*, *Wirrungen*, *Effi Briest* und *Der Stechlin*, in den imaginären Kanon der Literatur und die ersten beiden in den realen der Schullektüren aufgenommen worden sind, dass Ausgaben seiner Werke lange Zeit, in krassem Unterschied zu deren geringen Auflagen zu Lebzeiten des Autors, ein sicheres verlegerisches Geschäft darstellten. Nicht nach literatur- und bildungssoziologischen Ursachen für die Verbreitung der Romane Theodor Fontanes soll hier also gefragt werden, sondern nach den künstlerischen Bedingungen ihrer Gegenwärtigkeit in Lektüren: Warum ist Fontane als Erzähler des späten 19. Jahrhunderts noch im frühen 21. lesbar und lesenswert? Das soll die Leitfrage dieses einleitenden Kapitels sein.

### 1. Die Fontaneforschung: Richtungen, Leistungen, Grenzen

Will man die Gründe für die Gegenwärtigkeit von Werken Fontanes sachgerecht ermitteln, so wird man die Forschung auf ihrem aktuellen Stand zwar umsichtig berücksichtigen, muss aber eine andere Richtung einschlagen als deren heutiger Mainstream. Das liegt an einem zunehmenden Abstand des literaturwissenschaftlichen Diskurses von der Lesekultur, an der Abkoppelung der Rolle des distanzierten Beobachters von der des engagierten Mitspielers, also des literarischen Lesers. Heutige

Literaturwissenschaftler verstehen ihre Arbeit immer seltener als das, was sie auch oder sogar vor allem leisten sollten: die Schranken des Experten-Diskurses zu durchbrechen, die Werke »in textnaher und verständlicher Analyse« gegenwärtig zu halten und geübt, sensiblen Lesern nützliche Angebote für »konkrete Verständigung« über sie zu geben.<sup>2</sup>

Das war vor einem halben Jahrhundert noch ganz anders. In den Jahrzehnten nach der ›Fontane-Renaissance‹ der sechziger Jahre, also nach Georg Lukács und Erich Auerbach und ihren verschiedenen kritischen Konzepten zur Bewertung realistischer Prosa, und vor dem Gedenkjahr 1998, hatte man einerseits die subtile Erzählkunst, andererseits das gesellschaftskritische Potential der Romane Fontanes philologisch immer genauer erschlossen und an die Leserschaft vermittelt. Gemeinsam war diesen Studien die Erfahrung der politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts, die Fontane und seine Zeit in weite historische Ferne zu rücken schien, so dass die Frage nach der möglichen Gegenwärtigkeit seiner Werke schon darum immer mitschwang. Unterschiedlich dagegen wurden im Zeitalter der deutschen Teilung und des west-östlichen Systemkonflikts die Akzente möglicher Applikation gesetzt.

Das eine Extrem stellt eine konservative Einschätzung der erzählerischen »Finessen« Fontanes, seiner Kunst der Andeutungen, Verweisungen, Entsprechungen, als letzter Nachhall Goethescher Symbolkunst dar, den es zu vernehmen gelte.<sup>3</sup> Das andere Extrem bildet eine Überinterpretation von progressiven und kritischen Positionsnahmen in Fontanes letzter Schaffensphase im Sinn einer Vorwegnahme demokratischer und sozialistischer Gesellschaftssicht.<sup>4</sup> Im Mittelfeld bewegen sich zwei Deutungsrichtungen, die lange Zeit die meiste Zustimmung fanden: Zum einen wurde die alte, schon auf den frühen Thomas Mann zurückgehende These vom ›Skeptiker‹ Fontane aufgenommen und ausgebaut zu einer erzählanalytisch-poetologischen und weltanschaulich-ethischen Deutung seiner Romane unter den Konzepten der Subjektivierung, des Perspektivismus und des Relativierens, der »Verbindlichkeit des Unverbindlichen«.<sup>5</sup>

Zum anderen wurden die durch Editionen und Biographik neu gewonnenen Erkenntnisse darüber, was für ein außerordentlich wacher Zeitgenosse Fontane war und wie vielfältige Zeit- und Gesellschaftsbezüge seine Romane dementsprechend aufweisen, unter dem Titel einer »sozialen Romankunst« zusammengefasst, die sich zum Anwalt des Menschlichen *gegen* das Gesellschaftliche mache.<sup>6</sup> Beide Deutungsrichtungen, so aufschließend und anregend sie zunächst wirkten, haben mittlerweile ihre Grenzen gezeigt. Die erste erkaufte die Aufmerksamkeit für einen Hauptaspekt der Schreibweise Fontanes, die Vielstimmigkeit, mit einer Verwischung des zeitkritischen, gesellschaftlichen und politischen Gehalts seiner Romane. Die zweite verwässerte diesen Gehalt durch eine abstrakte, idealistische Entgegensetzung von Individuum und Gesellschaft, die hinter das Reflexionsniveau zurückfällt, das in Fontanes Texten selbst erreicht ist.

So ist die Geschichte einer von vornherein aussichtslosen Liebesbeziehung zwischen einer jungen Näherin und einem adligen Offizier in *Irrungen, Wirrungen* bis heute so anrührend geblieben, nicht weil in dem längst veralteten Standeskonflikt ein gewissermaßen ewiger Gegensatz von natürlicher Menschlichkeit und einengender, reduzierender Gesellschaft dargestellt wäre, vielmehr weil bis heute ethisch und lebenspraktisch belangvolle Konflikte ausgemessen werden. Sie bestehen zwischen

Lebenslüge und Integrität, Anpassung und Widerstand, Egoismus und Hingabe, Grobheit und Feingefühl, Oberflächlichkeit und menschlicher Reife. Diese Konflikte werden also nicht zwischen der ›bösen‹ Gesellschaft und dem ›guten‹ Individuum ausgetragen, sondern gehen mitten durch dieses hindurch. »Unser Herz hat Platz für allerlei Widersprüche ...« (X 170), wundert sich Botho von Rienäcker selbstkritisch und realistisch.

»Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an«, sagt Innstetten in *Effi Briest* in dem folgenreichen Gespräch mit seinem Freund Wüllersdorf (XV 278). Er sagt das zwar, um seine resignierende Unterwerfung unter das »uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas« zu rechtfertigen, aber dieser Satz vermittelt, wie der ihm komplementäre Satz Rienäckers, eine über diese Situation weit hinausweisende moderne, gewissermaßen postidealistische Einsicht: Das Individuum kann nicht in Einsamkeit, ohne die Gesellschaft leben, denn es wird, entgegen der von seiner Selbstliebe genährten Illusion, von der Gesellschaft nicht nur deformiert, sondern auch geformt. Der Mensch ist von Natur gesellschaftlich, und Individuation vollzieht sich, gelingend oder misslingend, immer nur als Sozialisation.<sup>7</sup>

Zwischen dieser richtigen Einsicht und Innstettens falscher Kapitulation vor dem »Gesellschafts-Etwas« besteht gerade die entscheidende, weil ethisch und gesellschaftskritisch belangvolle Differenz. Sie wird von all jenen *Effi Briest*-Interpreten ignoriert, die vorschnell dieses »Etwas« mit der Gesellschaft überhaupt gleichsetzen anstatt, wie der Text und noch deutlicher seine Vorstufen es tun, mit einer bestimmten gesellschaftlichen Institution. Diese wird wegen ihres unzeitgemäßen, archaischen Charakters von Wüllersdorf – ebenso wie vom Autor selbst (T II 238) – »Götzendienst« genannt: mit ihren Paragraphen, dem adlig-militärischen »Ehrenkultus« (XV 280), der die barbarische Duellpraxis gesellschaftlich legitimiert. Wilhelm I. verpflichtete faktisch alle Offiziere zum Duell, indem er erklärte, er werde einen Offizier, der die Ehre eines Kameraden verletzt, ebenso wenig in seinem Heer dulden wie einen Offizier, der seine Ehre nicht zu wahren weiß.<sup>8</sup> Dass Innstetten gegen seine moderne, rationale Einsicht, seine ethische Überzeugung und sein inneres Gefühl diesem Götzen opfert, allein weil er Reputation und Karriere nicht gefährden will, macht seinen Schuldanteil aus. Diese Form von Schuld aber kommt, allerdings mit anderen Opferritualen, heute mindestens ebenso häufig wie zu Fontanes Zeit vor – ein Fingerzeig für die Gegenwärtigkeit seiner Romane.

Diese unterminieren als ganze, was einzelne ihrer Intentionenlinien zu unterstützen scheinen: den Glauben, »›gesellschaftlich‹ sei das, was an vielen Menschen ›gleich‹ ist, das ›Typische‹ an ihnen, und das, was jeden Menschen zu etwas Einzigartigem, etwas von allen anderen Menschen Verschiedenem macht, kurz: zu einer mehr oder weniger ausgesprochenen Individualität, das sei, so glaubt man, ein außergesellschaftliches Element.«<sup>9</sup> Individualität und Gesellschaftsbezogenheit eines Menschen stehen jedoch »nicht nur nicht im Gegensatz zueinander, sondern die einzigartige Ziselierung und Differenzierung der psychischen Funktionen eines Menschen, der wir durch das Wort ›Individualität‹ Ausdruck geben, sie ist überhaupt nur dann und nur dadurch möglich, daß ein Mensch in einem Verbande von Menschen, daß er in einer Gesellschaft aufwächst.«<sup>10</sup> Jedoch die Widersprüche zwischen den Bedürfnissen und Wünschen des Einzelnen und den gesellschaftlichen Anforderungen, wie sie zum Teil sein eigenes Über-Ich repräsentiert, sind es, »die der Vorstellung von dem

naturalen Individualkern in der gesellschafts- oder milieubedingten Schale immer von neuem Nahrung geben«. <sup>11</sup> Unsere »Denkinstrumente sind noch nicht beweglich genug«, um diese Vorstellung zu überwinden und »Verflechtungserscheinungen zureichend faßbar zu machen«. <sup>12</sup>

Fontanes Romane dagegen geben vielfältige Impulse, diese Denkinstrumente zu schulen und über die Gegensätzlichkeit der Begriffe ›Individuum‹ und ›Gesellschaft‹ hinauszugelangen, in der sich die meisten ihrer Interpreten lange befangen zeigten. Sie handeln also nicht von Konflikten zwischen ›Individuum und Gesellschaft‹, als wären das zwei selbständige, unabhängige Antagonisten, sondern von Individuen *in* der Gesellschaft sowie von der Gesellschaft in den Individuen, die sie verinnerlicht haben. Die Individuen werden nicht nur als Opfer, ihr Leben als ›beschädigt‹ gezeigt, sie erkennen vielmehr ihre Verflechtungen und suchen sich so oder so zu arrangieren, auch wenn das häufiger auf ein Sich-Abfinden, das durch entlastende Selbstironie gemildert werden kann, als auf Widerstand hinausläuft. <sup>13</sup>

Die Romane Fontanes entfalten dabei ein Spannungsfeld von Diagnostik und Ethik, und das macht sie auch für heutige Lektüre spannend. Denn sie diagnostizieren zwar unbestechlich und kritisch die realen gesellschaftlichen Strukturen und Prozesse, Normen, Muster und Zwänge, in welche die Individuen verflochten sind, aber sie tun es, um die möglichen Handlungsspielräume zu erkunden und die Alternativen abzuwägen, die ihnen auf der Grundlage solcher Verflechtungen dennoch offenstehen. Es lohnt sich, die ethische Dimension, die dem erzählerischen Diskurs Fontanes eingelagert ist, neu zu erschließen (vgl. Abschn. 6). Denn ethisches Bewusstsein und Handeln sind heute zwar durch das Ego-Prinzip in einem Ausmaß gefährdet, das sich selbst der Egoismus-Kritiker Fontane nicht hätte vorstellen können, aber desto bedrängender sind entsprechend die ethischen Fragen. Und diese werden heute nicht mehr im Rahmen von traditionellen oder abstrakten Moralsystemen, vielmehr in Gestalt von konkreten, praxisnahen Geschichten verhandelt. So können wir die Geschichten, in die wir als heute Lebende verstrickt sind, experimentierend, mit- und durchspielend mit denen in Beziehung setzen, in die wir uns lesend verstricken lassen.

Diese ethische, nicht nur ästhetische ›Appellstruktur‹ der Romane Fontanes ist in jüngerer Zeit gegenüber deren diagnostischer Dimension vernachlässigt worden. Denn der Forscher, der sich nur als Beobachter, nicht auch als Mitspieler der Textspiele betätigt, neigt dazu, auch diese selbst als reine Beobachtungsspiele zu verstehen. Das gilt namentlich für Interpreten, die anstelle einer abstrakten, idealistischen Gegenüberstellung von Gesellschaftlichkeit und Menschlichkeit, dem Erzählkonzept Fontanes immerhin sehr viel gemäßer, die Gesellschaft *im* Individuum ins Zentrum rücken, die Verinnerlichung gesellschaftlicher Normen, die für die meisten Figuren Fontanes in der Tat so charakteristisch ist. Aber indem sie deren Verhalten und Bewusstsein *allein* unter Stichwörtern wie Autonomieverlust, Selbstentfremdung, beschädigte Individualität interpretieren, reduzieren sie die Figuren auf ihre Opferrolle und bringen sie dadurch um die ihnen vom Erzähler Fontane wohlbedacht zugeschriebenen Erkenntnis- und Handlungsspielräume.

Gewiss sind auf diesem Weg wertvolle, auch für künftige Fontanelektüre unverzichtbare Erkenntnisse darüber gewonnen worden, welch bewundernswert breites, genaues und differenziertes Wissen über die gesellschaftliche Genese individuellen

Leidens Fontane seinem Erzählen eingeschrieben hat: Unübersehbar darin – besonders in Hinblick auf die zentralen Themenfelder Familie, Ehe, Frauenleben, Geschlechterverhältnisse, Sexualität – die lange Reihe der von den Agenturen der Gesellschaft hervorgerufenen psychosomatischen Störungen, der Ängste und Schuldkomplexe, der Kränkungerfahrungen und regressiven Tendenzen, bis hin zu suizidalen Impulsen.<sup>14</sup> Allein, wenn dabei die ethische Dimension, der Appellcharakter der Texte übersehen wird, was haben wir als Leser davon zu wissen, dass manches von dem, was wir durch heutige Sozialpsychologen wissen, auch schon der alte Fontane gewusst hat?

Ähnlich lektürefern fallen Interpretationen aus, die sich, in berechtigter Korrektur der ›relativistischen‹ Deutungsrichtung, dem Nachweis widmen, welche klare und eindeutige gesellschaftliche, politische und kulturelle Positionen Fontanes, seien sie zeitangemessen, über ihre Zeit hinausweisend oder allzu zeitbedingt, in seine Romane eingeflossen sind und wie geschickt seine erzählerische Rhetorik sie vermittelt.<sup>15</sup> Denn Lesen von Literatur geht nicht darin auf, die Meinungen eines Autors herauszufinden. Was bliebe von der Lektüre Fontanes heute übrig, erschöpfte sie sich in mühsamem, weil aufgrund des Zeitabstands nicht mehr unmittelbar möglichem Nachvollzug der gesammelten Meinungen des Autors über Gott und die Welt, über Kaiser und Kanzler, über Adel und Sozialdemokratie, über Richard Wagner und Heinrich Schliemann, über Erfinder, Entdecker und Nordpolfahrer, über Technik, Telegraphie und Kolonialismus? Derartiges Historisieren der Texte lässt die ältere ›relativistische‹ Fontanedeutung, gegen die es Front macht, durch die Hintertür wieder herein. So nützlich es aber bei der Lektüre der Texte Fontanes zweifellos ist, in Geschichte gut zu sein, so gewiss setzt sich ihr Erkenntnis-, Unterhaltungs- und Appellwert auch gegen manchen historischen Ballast durch, den sie mitschleppen.

In den zurückliegenden zwanzig Jahren hat die Fontaneforschung einen Hauptweg und allerlei Nebenwege eingeschlagen. Auf jenem wurden, zunächst mit sozialgeschichtlicher, dann mit diskursanalytischer Methode, die historischen und diskursiven Kontexte der Texte des Autors immer genauer erschlossen, vor allem die Widersprüche der gesellschaftlichen Modernisierung<sup>16</sup> und die daraus erwachsenen Orientierungskrisen der Menschen im deutschen Kaiserreich. Neuerdings hat man sich dabei auf spezifisch moderne Entwicklungen und Phänomene und ihre Reflexe in Fontanes literarischen Werken und Erzählverfahren<sup>17</sup> konzentriert: Naturwissenschaft, Technik,<sup>18</sup> Verkehrswesen, Telegraphie,<sup>19</sup> Medien,<sup>20</sup> Bibliotheksnetz,<sup>21</sup> Kommunikationsrevolution<sup>22</sup> und Informationsexplosion,<sup>23</sup> Großstadtentwicklung,<sup>24</sup> Entprovinzialisierung und Globalisierung.<sup>25</sup> Denn Fontane registrierte all dies sehr offen und aufmerksam, wenn auch teilweise als skeptischer »Fortschrittmelancholiker«<sup>26</sup> – die Eisenbahn wie die Telegraphie, die Reklame wie die moderne Warenwelt insgesamt. Das ist ein wertvoller neuer Aspekt der Erfassung seiner Erzählkunst und ihrer Komplexität.<sup>27</sup> Fontane war nicht nur Mediennutzer, sondern auch Medienarbeiter, was z. B. neue Einblicke in sein umfangreiches Briefwerk und dessen Kontexte beweisen.<sup>28</sup>

Im Rahmen dieser Kontexte-Erforschung wurde auch eine alte Doppelfrage neu gestellt, und wiederum wurde sie, wie in der Zeit von Lukács und Auerbach, kontrovers beantwortet: Was heißt – bei Fontane, als Literaturepoche, darüber hinaus – *Realismus*? Wie *modern* ist sein literarisches Werk? Diese zweite Frage, die von den

beiden genannten Zeitgenossen der Moderne natürlich als Frage nach der Gegenwartigkeit der Werke Fontanes gestellt und kritisch beantwortet worden war, verengte man nunmehr jedoch historistisch: Womit und inwiefern haben diese Werke an der historischen Literaturepoche der Moderne Anteil oder bleiben hinter ihr zurück? Es versteht sich, dass die Antworten darauf, egal wie sie ausgefallen sind, die Frage nicht beantworten, womit Fontanes Werke *heute* gegenwärtig sein können, also rund ein Jahrhundert *nach* dieser Moderne.

Um hierauf eine angemessene Antwort zu finden, sollte man sich bewusst halten, dass der Realismus, wie Fontane zugespitzt, aber mit Recht betonte, »so alt wie die Kunst selbst« ist (N XXI/1, 9). Er ist die erfolgreichste Schreibweise in der Geschichte der Weltliteratur, keine Moderne hat sie veralten lassen, und auch in der Gegenwartsliteratur gibt es eine Vielzahl von Realismen zu beobachten.<sup>29</sup> Grenzt man den Blick aber auf die *Epoche* des Realismus im 19. Jahrhundert ein, so sieht man einige Forscher in zwei gegensätzliche Richtungen tendieren, aber in gleichem Maße einseitig: Die einen schieben Fontane möglichst nah an die auf den Realismus folgende Epoche heran, die sie mangels klarerer Begriffe ›Moderne‹ nennen, und finden bei ihm Ansätze zu Dekadenz,<sup>30</sup> Fin de Siècle, Sprachkrise usw. Die anderen drängen ihn entweder weit zurück in die Tradition adlig-großbürgerlicher Konversationskultur der ›Causerie‹,<sup>31</sup> oder sie stellen den ganzen deutschen ›poetischen Realismus‹ samt Fontane als eine fehlerhafte Konstruktion hin, die ständig ›gegen die Wand fährt‹, wirklichen Realismus verfehlt und die Moderne nicht erreicht.<sup>32</sup> Angesichts dieser beiden verzerrend und verengend einseitigen Zuordnungen Fontanes, die überdies in unvereinbarem Gegensatz stehen, stellt sich die Frage, ob nicht mindestens eine von ihnen ›gegen die Wand gefahren‹ ist. Vermutlich sind es beide.

Behutsamer setzen solche Forscher an, die für Fontane den Begriff ›Realismus‹ zu differenzieren versuchen: als selbstreflexiven,<sup>33</sup> semiologischen,<sup>34</sup> ziemlich kryptisch: diaphanen<sup>35</sup> oder auch – wenig plausibel – protestantischen Realismus.<sup>36</sup> Plausibel dagegen ist der Ansatz, den Realismus des Medienarbeiters Fontane über Widerspiegelung von Realität gemäß den »Wahrscheinlichkeitsgesetzen« (HE II 634) hinaus als *Vernetzung* mit Realität zu deuten.<sup>37</sup> Das Bild des Romans *von der Wirklichkeit* ist über seine Stellung *in der sprachlichen Wirklichkeit* vermittelt. Diese Vernetzung wird in dem vorliegenden Buch mit dem Konzept der Redevielfalt im Sinne von Michail Bachtin angesprochen. Literarischer Realismus ist für den russischen Romantheoretiker modern im weiteren, auf die gesamte Neuzeit bezogenen Sinn: als Offenheit für die Pluralität von Lebensformen und Weltbildern, Ideologien und Diskursen (vgl. Kap. II.4). In genau diesem Sinn darf man spitzfindige Debatten über Fontanes Stellung zwischen Realismus und Moderne auf sich beruhen lassen und seine Schreibweise als einen *modernen Realismus* bezeichnen.

Unter den Nebenwegen der neueren Fontaneforschung sei hier derjenige besonders herausgehoben, auf dem eine ältere, textnahe Sichtweise, die sich um Erschließung der »Finessen« Fontanes bemüht hatte,<sup>38</sup> vielfältig fortgeführt und intensiviert worden ist. Es sind genau diese »Finessen«, die seine Texte, so realistisch sie sind, hochkomplex machen: Dazu gehören seine Arbeit mit Bildern (der Malerei),<sup>39</sup> Symbolen, mythologischem<sup>40</sup> und phantastischem Material, seine Virtuosität im Aufbau sekundärer Bedeutungen und Verweisungsnetze, seine intertextuelle, interdiskursive und intermediale Zitier-, Anspielungs- und Versteckspiel-Kunst, sein aus-

gesprochen hintergründiges Schreiben<sup>41</sup> nach dem Motto: »Man muß nicht *alles* sagen wollen, dadurch wird die Phantasie des Lesers in Ruhestand gesetzt und dadurch wieder wird die Langeweile geboren.«<sup>42</sup> So reichhaltige Ergebnisse diese Forschungsrichtung<sup>43</sup> erbracht hat, so deutlich zeichnen sich ihre Grenzen ab: Drohen auf dem Hauptweg die Texte hinter den erschlossenen Kontexten oft zu verschwinden, so auf diesem Nebenweg hinter den ihnen zugeschriebenen ›Subtexten‹.

Der aus postmodernem Theorienmix geborene Ausdruck ›Subtext‹ ist wohl eher eine Suggestion als ein linguistisch und literaturanalytisch brauchbarer Terminus. Er kann dazu verführen, über textanalytisch erfassbare und hermeneutisch nachvollziehbare sekundäre Bedeutungen in einem Textganzen zu willkürlich konstruierten hinauszugehen. Er verwischt die Frage, wo dabei auktoriale Regie, bewusste künstlerische Gestaltung, epische Integration – genau darauf zielt ja Fontanes eigener Ausdruck »Finessen« – und wo Unbewusstes und Ungewolltes, individuell und kollektiv Imaginäres am Werk ist – das, was der Autor damit meinte, wenn er sich selbst als einen ›Psychographen‹, also ein Medium, bezeichnete. Aufgrund dieser Diffusität ihres Leitbegriffs lesen Subtext-Forscher nicht selten in die Texte hinein, was sie aus ihnen herauszulesen behaupten, allerdings ohne hinreichende hermeneutische Geltungsprüfung. Manche fühlen sich dabei antihermeneutisch-postmodern pudelwohl, manche berufen sich umgekehrt altmodisch auf die Autorität einer Autorinintention und das Künstlertum eines virtuosen Wort-Komponisten.<sup>44</sup>

Verbindet man dagegen, wie es im vorliegenden Buch versucht wird, die unbestreitbare narrative Regie, die bewusste Rezeptionslenkung, die »Finessen« Fontanes mit seiner einzigartigen Offenheit für gesellschaftliche Redevielfalt, die auch seine Erzählspiele öffnet, dann braucht man nicht so gezwungen und gewaltsam mit sekundären Bedeutungselementen und -ebenen in seinen Texten umzugehen. Man muss keine ›Subtexte‹ erfinden: Der Erzähler erlaubt es sich und also auch seinen Lesern, Zusammenhänge herzustellen und Sinnlinien auszuziehen, die über auktoriale Kontrolle hinausgehen. Im Doppelspiel von »Psychographie« und »Kritik«, also intuitiver Einbildungskraft und gezielter Gestaltung, übt diese keine absolute Herrschaft aus, sie gesteht jener vielmehr ein Eigenleben zu. Dieses Spannungsverhältnis macht Fontanes Texte in einem sehr anspruchsvollen Sinn spannend.

In günstigem Fall erlaubt es diese liberale, für soziale Redevielfalt offene Erzählregie sogar, dass Fontanes Texte weiser sind als ihr Autor: so wenn er seine eigene Ablehnung von Lessings *Nathan* als ›Evangelium der Toleranz‹, die mit seinem anti-semitischen Ressentiment in Verbindung steht, in *Effi Briest* als Diskurszitat an einen reaktionären pommerschen Adligen delegiert und damit automatisch problematisiert (vgl. Kap. II.5). In ungünstigem Fall dagegen setzt Fontane seine Finessen so ein, dass dieses Ressentiment zwar versteckspielerisch, aber ungebrochen in seinen literarischen Texten zur Geltung kommen kann. An dieses brisante Problemfeld hat sich die Forschung auch der letzten Jahrzehnte bisher noch zu wenig herangewagt (vgl. Kap. IX.2). Auf einem anderen: dem teils offenen und sensiblen, teils traditionell patriarchalisch-androzentrischen Umgang Fontanes mit Gender-Aspekten, ist sie dagegen zu einleuchtenden Klärungen gelangt.<sup>45</sup>

Was die Fontaneforschung, von Ausnahmen abgesehen, mit der übrigen heutigen Literaturwissenschaft gemeinsam hat, ist ihr Desinteresse an Übersetzung ihrer Ergebnisse in die Sprache interessierter Leser. Damit verbindet sich der Verzicht

auf die Frage, die dieses Buch und besonders dieses Eröffnungskapitel leitet: Womit und wodurch vermögen Fontanes Werke bei all ihrer Geschichtlichkeit heute gegenwärtig zu sein? Dieser Frage sind – einmal sei hier auch auf die Rezeption außerhalb der Forschung ein Blick geworfen – merkwürdigerweise auch die beiden modernen realistischen Erzähler nicht gerecht geworden, die dem Erzähler Fontane im 20. Jahrhundert die aufwändigsten literarischen Denkmäler gesetzt haben. Uwe Johnson zeigt in einem langen Kapitel seines Hauptwerks *Jahrestage* exemplarisch anhand eines Deutschunterrichts über *Schach von Wuthenow*, wie gediegen und haltbar Fontanes Texte gewissermaßen erzählhandwerklich gearbeitet sind, welche beträchtliche Lesearbeit in sie investiert werden muss, mit was für einem genauen und verlässlichen Bild vergangener Zeiten der Leser dafür belohnt wird.<sup>46</sup>

Günter Grass versucht in seinem umfangreichen Roman *Ein weites Feld*, einem Zwitterbuch über die deutsche Einigung und über Theodor Fontane bzw. über seinen doppelgängerischen Urenkel »Fonti«, Vergangenheit und Gegenwart, Kaiserreich und neue Bundesrepublik sozialkritisch ineinander zu spiegeln.<sup>47</sup> Gewiss, beide Autoren gehen von der richtigen Intuition aus, dass zwischen Fontanes Zeit, namentlich dem zweiten deutschen Kaiserreich, und der heutigen Zeit Kontinuitäten bestehen: sowohl genetisch, als Vorgeschichte späterer Katastrophen, wie auch strukturell, in Gestalt von zählebig fortbestehenden Mustern und Mentalitäten einer »bürgerlichen Gesellschaft«, z. B. der Jenny-Treibel-Mentalität. Aber indem der eine die Leistung des Erzählers Fontane auf die eines Historikers, der andere auf die eines Propheten zu reduzieren neigt, vernachlässigen beide, welcher Art von Erzählkunst sich solche Leistung verdankt.

Dieser Kunst ist ein anderer moderner Erzähler, Alexander Kluge, sehr viel genauer auf die Spur gekommen, indem er an Fontane eine Haltung der »Neugierde zwischen den Fronten«, des Linienüberquerens, der Dialogfähigkeit lobte: »Es ist dabei egal, ob es sich darum handelt, dass Nationen Krieg führen oder dass es um Klassenschranken oder um sonstige Trennungen geht. Die Neugier treibt ihn ins andere Lager, um in seinem Lager zu berichten, und dies ist genau das, was er unter Dialog versteht.«<sup>48</sup> Neugier, Linienüberqueren, Dialog – diese Stichwörter deuten gut an, in welchem Sinn Fontane zu lesen auch heute noch Erkenntnis und Vergnügen bewirken kann. Sie heben diejenige Besonderheit seines Erzählens hervor, die sich, mit einem Wort, als Vielstimmigkeit bezeichnen lässt.

In ihrer erzählstrukturellen und zugleich gesellschaftsbezogenen Vielstimmigkeit gründet es, dass Fontanes Romane unvergleichlich offen sind für die Widersprüche des wirklichen Lebens von Menschen in der Gesellschaft; dass sie zu sprachlichen Echoräumen für die verschiedensten Stimmen aus der geschichtlich-sozialen Welt werden können; dass sie ein virtuoseres, ebenso witziges wie erkenntnisförderndes Spiel mit Sprache und Bedeutungen, Bildern und Mustern, Normen und Werten inszenieren; dass sie sich als offene Spannungsfelder entfalten, auf denen die Autorstimme – schon gar nicht, wo sie von Ressentiment verzerrt ist – keine letztinstanzliche Autorität behauptet, weil »eigene« und »fremde« Rede ständig ineinander übergehen, so dass auch das Lesen immer wieder zu einem Spiel mit offenem Ausgang wird.

## 2. Vielstimmigkeit und Humor

Vielstimmigkeit, Redevielfalt, Polyphonie – das heißt zunächst ganz einfach: Jeder Roman Fontanes zeichnet viele Stimmen auf, und zwar dadurch, dass er vor allem aus vielen Gesprächen vieler Figuren besteht. In diesen Gesprächen, geselligen oder intimen, bei Besuchen, beim Diner oder auf der Landpartie, im Salon der guten Gesellschaft oder in der Küche des Dienstpersonals, entfaltet sich ein breites Spektrum von Sprechweisen. Es erstreckt sich über die verschiedenen Gesellschaftsschichten, Berufe, Regionen, kulturellen Diskursfelder. Es war Fontanes Ziel und seine Stärke, wie er selbst sagte, »die Menschen *so* sprechen zu lassen, wie sie *wirklich* sprechen« (B II 77). In der Tat war er ein lebenslang durch unzählige Bekanntschaften und Begegnungen geübter Meister des genauen Zuhörens, des seismographischen Aufzeichnens und des künstlerischen Modellierens und Modulierens mündlicher Kommunikation.

Seine Erzählkunst geht aber über einen handwerklich zuverlässigen, glaubwürdigen Sprachrealismus, der ihre solide Basis bildet, dadurch weit hinaus, dass sie Spannungsfelder aufbaut zwischen mimetisch aufgezeichneter Mündlichkeit und poetisch bearbeiteter Schriftlichkeit, Figurenstimmen und Erzählerstimme, individueller und gesellschaftlicher Charakterisierung der Figuren, eigenen und fremden Anteilen, Authentischem und Inauthentischem in ihrem Reden. Diese Spannungsfelder sind es, die eine Fontanelektüre in einem anspruchsvollen Sinn spannend machen können. Denn auf ihnen entwickelt sich ein Spiel mit Positionsnahmen, Ansichten und Bedeutungen, das den Leser bald zu einem stummen Mitspieler macht, der selber Position beziehen muss, das ihm bald die Rolle eines sei es belustigten, sei es befremdeten Beobachters anbietet, der in Ruhe seine Schlüsse aus dem Darbotenen ziehen kann.

Die Vielstimmigkeit der Prosa Fontanes lässt sich bestimmen als künstlerische Bearbeitung der sozialen Redevielfalt, d. h. der Pluralität von ›Sprachspielen‹ als Denk- und Lebensformen, von Mentalitäten, Ideologien und Diskursen. Von hier aus ließe sich auch eine neue Sicht auf Fontanes Humor gewinnen, den frühere Fontaneforscher, sei es aus begründetem Vorbehalt gegen erbauliche Rezeptionsweisen, sei es aus eigenem Humormangel, entweder zu formalistisch<sup>49</sup> oder nur beiläufig behandelt haben. Wird Humor jedoch allzu deutsch, allzu tiefsinnig genommen, dann vergisst man leicht, was jede Fontanelektüre bestätigt: dass Humor etwas mit Lachen, mit Komik zu tun hat. Als Humorist hat Fontane wenig mit Jean Paul oder Raabe, mehr mit Dickens und Thackeray gemeinsam.

Gewiss spielen in den Humor-Habitus des Erzählers Fontane mit seiner Tendenz zu Ausgleich, Versöhnung, Geltenlassen, Resignation auch individualpsychologische und epochenspezifische Faktoren hinein: Humor als Strategie der Verarbeitung von lebensgeschichtlichen und politisch-gesellschaftlichen Enttäuschungserfahrungen. Aber gleichzeitig inszeniert sein Erzählen ein paradoxes Spiel von »Authentizität und Inauthentizität«, welches die Illusion humoristisch unterminiert, »daß die menschliche Authentizität übrigbleibt, nachdem man alle sozialen Rollen von sich abgestreift hat«. <sup>50</sup> In Fontanes Humor, wie er in seinen literarischen Werken, Romanen wie Gedichten, objektiviert ist, verbinden sich kognitive, ästhetische und ethische Komponenten: Er begleitet gesellschaftskritische Diagnostik und die Aus-

lotung der Spielräume des Individuums zwischen ›Drinstecken‹ und ›Drüberstehen‹ (vgl. Kap. II.8), und er organisiert und überformt das poetisch mit einer Kunst der ›Finessen‹ und der ›Verklärung‹.

Humor ist also erst sekundär ein künstlerisches Darstellungsprinzip, primär jedoch eine menschliche Einstellung. Diese gibt sich nicht nur in Gestalt des Erzählers kund, sondern ist auch, in verschiedensten Graden und in einem weiten Spektrum zwischen Humor und Humorlosigkeit, am Denken und Reden der erzählten Figuren beobachtbar.<sup>51</sup> »Humor und seine verklärende Macht« (H Br IV 82) – das ist also, wie Fontane ihn versteht, zwar auch ein literarisches Konzept mit diversen Verfahren, in erster Linie aber eine menschliche Qualität mit ethischer Komponente, deren Ausbildungsgrad sich an den fiktiven wie an realen Personen beobachten lässt.

Fontanes Typ des humoristischen Romans präsentiert das Spannungsfeld von Authentischem und Inauthentischem weder idealistisch, dualistisch nach dem Muster Schein/Sein noch im Sinne negativer Dialektik, als gäbe es kein richtiges Leben im falschen, sondern grundrealistisch: Das Authentische ist mitten im Inauthentischen zu finden und also nur selten ganz ohne dieses. In Fontanes Romanen wird die den Individuen gesellschaftlich vorgegebene »Struktur der Uneigentlichkeit« nicht vollständig verworfen und gnadenlos denunziert, wie dies bei Flaubert »mit unerbittlicher Verbissenheit« geschieht, sondern als »notwendige Bedingung« des Lebens in der Gesellschaft anerkannt und »vorsichtig und skeptisch bejaht«.<sup>52</sup> So ist es ausgesprochen authentisch, wenn Melanie im entscheidenden, ernsthaften und nicht durch Causerie verseuchten Ehe-Gespräch mit Ezechiel, in dem sie Wahrheit keineswegs nur »prätendiert«,<sup>53</sup> scheinbar paradox sagt: »Aber freilich, es giebt keine Lebenslagen, in denen man aus der Selbsttäuschung und dem Komödienspiele herauskäme.« (IV 117).

Hinter diese Erkenntnis, dass Fontanes Romane mitten im Inauthentischen Authentisches aufscheinen lassen, ist es ein Rückfall, wenn die Figur der Effi von Briest-Innstetten von vornherein und restlos inauthentisch, eine »femme copie« sein, ihr Leben »aus einem Repertoire ungeprüfter und unerlebter Klischees« und ihre »Identitätskarriere« aus nichts weiter als aus »Imitation, Replik, *fake* eines abwesenden Originals« bestehen soll.<sup>54</sup> Ebenso wird die weibliche Figuren-Opposition Lene vs. Käthe in *Irrungen, Wirrungen* unsensibel und undifferenziert verstanden, wenn man Bothos Ehefrau auf ihre komische »Redensartlichkeit« reduziert: In ihr mache Fontane »mit schärfster Ironie« die »geborgten Gefühle des Groschenromans« lächerlich, um »in böser Zuspitzung« die »ganze falsche Gesellschaft zu charakterisieren, deren Sprachrohr Käthe ist« – eine Vorstudie also zur Figur der Jenny Treibel.<sup>55</sup> Käthe findet zwar alles komisch, und sie ist dadurch selber komisch, aber sie ist gleichzeitig mit ihrer schwierigen Ehe und ihren eigenen Erfahrungen, auch wenn sie diese unzulänglich artikuliert, eine ernstzunehmende und sogar anrührende Person, die der Roman nicht böse, sondern einfühlsam beleuchtet.<sup>56</sup>

Dieses behutsame Aufspüren von Authentischem im Inauthentischen ist ein charakteristisches und besonders sympathisches Merkmal der Erzählkunst Fontanes. Unverkennbar aber bewegt sie sich gleichzeitig auch auf jener Linie der europäischen Romantradition, auf welcher der humoristische Roman mit seinem ›karnevalistischen‹ Lachen die herrschenden Mächte und Ordnungen, Verhaltens- und Denkmuster in Frage stellt.<sup>57</sup> Der Autor selbst hat schon früh auch diesen Aspekt

des Humors hervorgehoben, »das göttliche Durcheinanderschmeißen von groß und klein, ein keck-lustiges Auf-den-Kopf-Stellen unserer Satzungen« (H Br I 140 f.). Entsprechend wären gegenüber der harmonisierenden Tendenz des Fontaneschen Erzählhumors dessen subversive Potentiale mehr zu beachten.

Der ganze Umkreis des Kritisch-Komischen wäre neu zu entdecken und auszuleuchten, mit dem die Romane in Gestalt von Sprachspiel, komischer Rede, Witz, Ironie, Parodie, Satire, Karikatur, Groteske geradezu übersät sind. Mit einem Wort: Neben der humoristischen »Versöhnung« – ein Leitbegriff in Fontanes Poetik – wäre die »humoristische Verhöhnung«<sup>58</sup> nicht zu vergessen, die der Autor – nach eigenem Zeugnis in *Frau Jenny Treibel*, aber ebenso in anderen Werken – erzählend praktiziert. Dass Fontanes Humor sogar herzlos, geradezu grausam sein konnte, beweisen Geschichten wie die folgende, von ihm mündlich erfahrene: Ein »Baron Voß aus Mecklenburg, ein schwerer Rückenmäcker,« nervt Nacht für Nacht durch furchtbare Schmerzenschreie – es heißt, dass er »vor wahnsinnigen Schmerzen wie wahnsinnig schreien müsse« – die übrigen Norderneyer Hotelgäste (insbesondere Fontanes Schriftstellerkollegen Spielhagen, der gerade einen Roman fertigschreiben möchte; *da* fühlt Fontane mit). Daraufhin verschwören sich diese, »den Baron zu stürzen«, und legen gemeinsam bei der Baronin Protest ein, »und *seitdem schreit er nicht mehr*« (B II 113 f.). Nicht subjektiv, vielmehr objektiv grausam dagegen ist in *Quitt* die humoristische Beschreibung, wie Frau Menz Gänse schlachtet: »sie sang dann immer, wenn sie die Gans zwischen die Kniee nahm und mit dem Messer zu bohren anfang, allerlei Wiegenlieder« (XII 66).

In *Irrungen, Wirrungen* ist nicht nur Frau Dörr, die Gärtnersfrau, mit ihren Hüften wie »Walfischrippe«, ihrer gutmütigen Grobheit, ihren naiven Zweideutigkeiten eine »komische Figur«, die bald harmlos-dumm, bald grotesk-komisch daherredet und die es schafft, selbst eine Sterbeszene durch »Lärm und Trara« und hilfsbereite Gewalttätigkeit zu einer komischen Szene zu machen (X 142 ff.). Auch Botho von Rienäckers Onkel Baron Osten, stockkonservativer, an »Kongestionen« leidender märkischer Junker, ist eine komische Figur: Wenn der Erzähler parallel zu Ostens sich steigendem Schimpfen auf Bismarck die zunehmende physische Erhitzung des Barons beschreibt – zuletzt fährt er sich mit einem Stück Eis aus dem Champagnerkühler über seinen rot angelaufenen Kahlkopf –, dann dient die Beschreibungskomik der ironischen Beleuchtung und satirischen Entlarvung eines Sozialcharakters und seiner Mentalität, des gesellschaftlich Komischen an solchem rückwärtsgewandten Preußentum (46 f.).

Komische Züge trägt in *Irrungen, Wirrungen* nicht nur der ernsthafte Biederermann, den Lene am Ende heiratet, Gideon Franke mit seinem Sektenpredigerton, in den er sich während des sehr intimen Gesprächs mit Botho über Lene plötzlich unpassend hineinsteigert mit einer Rede über »Proppertät«, »Honettität« und »Reellität« (154). Komische, gelegentlich scheinbar gnadenlos karikaturhafte Züge trägt gleichfalls Bothos hübsche und allzu unterhaltliche Ehefrau Käthe von Sellenthin, die selber ständig alles komisch findet. Scheinbar – denn der Leser läuft in eine Falle des Autors, wenn er Käthe *nur* als komische Figur aufnimmt. Komödienartig inszeniert ist nicht nur die peinliche, kränkende Begegnung Lenes mit den »Damen« von Bothos Offizierskameraden: durch die Diskrepanz von klassisch-literarischem Namen- und Rollenspiel und ordinärer, deprimierender Prostituierten-Wirklich-

keit, sondern auch ihre Hochzeit mit Franke, die von herzlos gehässigem Klatsch begleitet wird. Bei diesen Szenen, deren traurige Komik menschliche Deformation und Rohheit vorführt, bleibt dem Leser das Lachen im Hals stecken.

*Frau Jenny Treibel*, Fontanes Meisterwerk an satirischem Humor, ist voll von komischen Szenen und Figuren, Motiven und Reden, ist doch der Roman als ganzer in der Art einer Komödie organisiert – mit dem erzählerisch glänzend inszenierten Höhepunkt, der Landpartie nach Halensee und ihren drei sich wechselseitig beleuchtenden Parallelgesprächen, in denen die Gesprächspartner auf verschiedene Weise miteinander Komödie spielen. Man findet beim Lesen in diesem Roman zahllose komische Stellen, Äußerungen, Situationen. Da gibt Sänger Krola die drei Hauptstücke seines Balladenrepertoires, mit denen er »rasch hintereinander aufzuräumen« pflegt, zwar virtuos, aber mit einer »absichtlichen Klapprigkeit« zum Besten (XIV 50). Da wird Frau Treibel, als Leopold ihr seine Verlobung gebeichtet hat, ohnmächtig, der Sohn, »den die ganze Situation über sich selbst hinaushob, bewährte sich auch physisch« und trägt die korpulente Mama zum Sofa, Jenny aber ist, »wie die meisten ohnmächtigen Frauen, doch nicht ohnmächtig genug, um nicht genau zu wissen, was um sie her vorging« (167). Da will Kellner Mützell seinem Gast Leopold, der zwar sonst kein passionierter Mensch ist, aber die »Kaffeepassion« hat, keine zweite Tasse Kaffee servieren, weil die Kommerzienrätin das untersagt hat (113), so kommt Leopold aus seiner »Milchsuppenschaft« nicht heraus.

Der Roman spielt auf fast alberne Weise mit Namenkomik: Da sind die Bomst und die Ziegenhals, wobei nicht Erstere, vielmehr Letztere eine korpulente Dame ist (25); da ist die Honig, deren »herbe Züge sich wie ein Protest gegen ihren Namen ausnahmen« (36). Komische Figuren sind Lizzi, das zur Puppe, zum »Wasch-Engel« deformierte Kleinkind (127), und Leutnant Vogelsang, das »Gespenst« von einem Politiker, eine reine »Caricatur« (23, 33). Frau Schmolke im Hause Schmidt ist zwar auch eine komische Figur mit ihrer ständigen Berufung auf die Autorität ihres verstorbenen Mannes, aber sie erweist sich bei all ihrer Beschränktheit – und das gehört zu den bewundernswertesten Kunststücken Fontanescher Figurengestaltung – als die menschlich reifste, feinfühligste unter allen Figuren des Romans.

Die Titelfigur Jenny Treibel, geborene Bürstenbinder, aus dem Gemüseladen ihres Vaters zur Kommerzienratsgattin aufgestiegen, ist eindeutig das Hauptobjekt geradezu liebevoller erzählerischer Vernichtung und unerbittlicher humoristischer Verhöhnung. Zu ihren komischen Zügen gehört: das unterzuschiebende »Luftkissen« (28), das ihr eine dominierende Stellung beim Diner verleiht; ihre Neigung zu Tränen, aber nicht zu fließenden, sondern nur zu »Stehränen«; ihr Kult um das einst von Wilibald Schmidt gedichtete Lied, dieses halb anmutig-poetische, halb klischeehaft-kitschige »Unglücksding«, das sie, nicht ohne sich darum bitten zu lassen, zur Krönung ihrer Abende mit dünner Stimme vorzusingen pflegt. Diese kleinen komischen Züge deuten auf dasselbe hin, was sie durch ihr Reden und Handeln und die Widersprüche zwischen beidem unfreiwillig enthüllt: Sie ist das »Musterstück von einer Bourgeoise« (15).

Was Fontane an ihr vorführt, ist ein Musterstück literarischer Ideologiekritik, die Bewusstseinskritik als Sprachkritik, Gesellschaftskritik als moralische Kritik betreibt. Er lässt diese Frau sich selbst entlarven durch ihre schwülstigen, halbgebildeten Phrasen vom Höheren, Idealen, Poetischen und durch die von ihr eingefädelt

Intrige, mit der sie ihre eigenen Redereien durch eiskalte Interessenpolitik Lügen straft und eine Heirat ihres Sohnes mit der Lehrerstochter hintertreibt. Ob sie wirklich sentimental ist oder auch das nur spielt, ist ungewiss. Sicher ist, dass sie zu jenen gehört, die statt eines Herzens nur Bourgeois-Egoismus und »Geldsackgesinnung« haben: »Alle geben sie vor, Ideale zu haben; in einem fort quasseln sie vom ›Schönen, Guten, Wahren‹ und knicksen doch nur vor dem Goldnen Kalb«. (A II 13) Fontane gibt uns hier in der historischen Einkleidung der wilhelminischen Zeit ein Mentalitätsmuster zu studieren, das sich, in jeweils anderem Zeitkostüm, bis in die Gegenwart durchhält. Wer Jenny Treibel dank Fontane kennen und durchschauen gelernt hat, dem wird es nicht schwerfallen, auch ihre heutigen Verwandten zu erkennen und ihnen aus dem Weg zu gehen.

Die bildungsbürgerliche Gegenseite zum Besitzbürgertum der Treibels bleibt indessen keineswegs von humoristischer Kritik gänzlich verschont. Corinna weiß, warum sie gern zur anderen Seite überliefe. Wie Fontane den Kreis der »sieben Waisen« (XIV 65), der Gymnasiallehrer mit ihrem leeren humanistischen Bildungsgehabe, ihrem kulturkonservativen Gejammer und ihrer latenten Gehässigkeit gegeneinander charakterisiert, das ist fast so etwas wie eine Gruppenkarikatur; entsprechend komische Namen tun ein Übriges. Wenn Emeritus Distelkamp beklagt, »den kategorischen Imperativ immer mehr hinschwinden« zu sehen (69 f.), so klingt das nicht minder lächerlich, als wenn Jenny bekennt, sie habe sich »an Gedichten herangebildet« (10), und sie »verbleibe dem Ideal« (32).

Selbst Corinnas Vater, Professor Wilibald Schmidt, im Romanganzen eindeutig Sympathieträger und in Gegensatz zu seinen Humanisten-Kollegen als »Klassiker« zugleich »Romantiker«, liberal, menschenfreundlich, für Neues aufgeschlossen, ist doch auch ein liebenswürdiger Egoist. Wie sein – vom Autor geteiltes (P II 228 f.) – Lob der Selbstironie dadurch, dass es als Selbstlob daherkommt, auch noch als kollektives (XIV 86), einen komischen Beigeschmack hat, so sind auch andere seiner Weisheiten nicht frei von Phrasen, die er an seiner Freundin Jenny belächelt, mit denen er aber selber seine Tochter wohlmeinend überschüttet, um ihr den Vetter Marcell schmackhaft zu machen: »Ja, Corinna, das Klassische, das hat Sprüche wie Bibelsprüche. Mitunter beinah' noch etwas d'rüber.« (212) Der ganze Roman endet ausgesprochen »karnevalistisch« mit einer Rede des betrunkenen Brautvaters Schmidt, in der sich gebildete und saloppe, sentimentale und ernsthafte Bestandteile auf komische Weise mischen: »Natur ist Sittlichkeit und überhaupt die Hauptsache. Geld ist Unsinn, Wissenschaft ist Unsinn, Alles ist Unsinn. Professor auch. Wer es bestreitet, ist ein pecus. Nicht wahr, Kuh ...?« (223)

In *Effi Briest* tritt aufgrund des Ehebruch-Stoffes und einer Dominanz psychologischen Erzählens der Humor etwas in den Hintergrund oder begegnet, atmosphärisch passend, in der Form des Komisch-Unheimlichen: Frau Kruse mit ihrem schwarzen Huhn. Mit dem Unheimlichen verflochten sind auch komische, komödienthafte Figurenkonstellationen wie die der beiden Dienerinnen Roswitha und Johanna, denen die Märchenrollen der guten und bösen Fee zugeteilt sind. Auf welche Weise die ebenso stattliche wie lächerliche Johanna beim nächtlichen Spukauftritt des »Chinesen« und bei der Entdeckung von Effis Liebesbriefen ihre Hand im Spiel hat, sollte man einmal genauer unter die Lupe nehmen. Mit Roswitha, Effis Kinderfrau, wird wie in *Frau Jenny Treibel* wieder eine einfache Frau aus der Unter-

schicht als komische Figur – so wenn sie ständig ihre grausame Geschichte von der glühenden Eisenstange erzählen muss –, aber zugleich als menschlich allen anderen überlegene Person dargestellt: »die ist uns über« (XV 339). Auch der kultivierte, ritterliche und bucklige Apotheker Alonzo Gieshübler, Prototyp Thomas Mannscher Sonderlinge, ist eine komische und zugleich eine positive Gegenfigur zu dem langweiligen, verknöcherten adligen Mittelmaß rund um Kessin.

Dennoch findet sich auch in Fontanes berühmtestem Roman das Kritisch-Komische mit satirischem Einschlag, besonders und gezielt bei der Darstellung des hinterpommerschen Adels, seiner Lebensweise und Mentalität. Es sind teils Originale wie die alte Ritterschaftsrätin von Padden, die »das, was die Natur, besonders durch starke Backenknochenbildung, nach der wendisch-heidnischen Seite hin für sie gethan hatte, durch christlich-germanische Glaubensstrenge wieder in Ausgleich zu bringen« sucht (193 f.). Teils sind es eher Karikaturen wie des von Borcke, der »dem Drachen der Revolution das giftige Haupt« zertreten möchte (136), oder der von Grasenabb, die ungeachtet ihrer frommen Reden – »Eingreifen, lieber Pastor, Zucht. Das Fleisch ist schwach, gewiß aber ...« – ausgiebig nach dem Roastbeef greift (179). Hier wie auch bei anderen *Effi Briest*-Figuren hat die komische Modellierung neben und zusammen mit dem gesellschaftskritischen einen psychokritischen Einschlag: das Komische als Indiz von Heuchelei und Doppelmoral, kurz: von beschädigter Individualität.

*Der Stechlin*, mit den fast gleichzeitig entstandenen *Buddenbrooks* des jungen Thomas Mann an der Spitze humoristischer Erzählwerke in deutscher Sprache stehend, ist so überreich an komischen Elementen, von Beschreibungs- über szenische bis zu Sprach- und Gesprächskomik, dass hier nur ein paar Stichwörter gegeben werden können, um entdeckendes Lesen in dieser Richtung anzuregen. Da sind kleine Züge, die man leicht überliest: wie bei der Begrüßung zweier Honoratioren ein Orden dem anderen »entgegenpendelte« (XVII 199); wie Armgard von dem »Naturspiel« nicht loskommt, das ihr der »aus einem keilartigen Ausschnitt hervorragende« Adamsapfel Krippenstapels bietet (459); wie man sich bei Dr. Wrschowitz zitternd bemühen muss, Anspielungen auf Dänisches zu vermeiden, damit seine »Salonfähigkeit« erhalten bleibt (149 f.).

Da ist ein reiches Figurenrepertoire, das wiederum etliche Originale und Karikaturen enthält. Da wird, noch gnadenloser als der pommersche in *Effi Briest*, der märkische Adel karikiert: an der Tete, gleichermaßen götzenbildartig, der Edle Herr von Alten-Friesack und das kakadugesichtige Fräulein von Trigglaff, bei dem sich der »Ausdruck höchster Tiefsinnigkeit mit ganz ungewöhnlicher Umnachtung« verbindet (105). Da gibt es gleich mehrere komische Figurenpaare und -konstellationen, von dem merkwürdigen Ehepaar Katzler/v. Ippe-Büchsenstein über das Polizistenpaar Uncke/Pyterke bis zu Vater und Sohn Baruch und Isidor Hirschfeld.

Wieder entlarven sich die einzelnen Figuren durch ihre eigene Redeweise selbst: Mühlenbesitzer Gundermann auf Siebenmühlen, der fast nur aus der Redensart besteht, die er ständig im Munde führt: »Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie«; Superintendent Koseleger mit dem »Konsistorialratskinn« (214) – eine männliche Jenny Treibel im Talar. Eine ganze Reihe von Gesprächsszenen sind komödienartig inszeniert: der Besuch Woldemars und seiner Freunde bei Tante Adelheid in Kloster Wutz, der als politische Posse ablaufende Wahltag in Rheinsberg, sogar die eigentlich

traurige Kapitelfolge über Stechlins Krankheit und Sterben, die aber erzählt wird als komisch-entlarvende Besuchserie mit dem Höhepunkt einer von Dubslav selbst arrangierten Intrige: Agnes gegen Adelheid. Bewundernswert bleibt der schriftstellerische Balanceakt, mit dem es hier gelingt, humoristisch und doch menschlich-ernsthafte vom Tod zu erzählen (vgl. Kap. XIII).

### 3. Geburt der Finessen aus dem Dunst der Trivialliteratur

Fontane verstand seine Erzählkunst nicht zu Unrecht – jeder geübte und aufmerksame Leser kann das auch heute nachvollziehen – als eine Kunst der »Finessen«, also der feinen Kunstgriffe. Er hatte dabei die Seite seines Schreibens im Blick, die nicht »Psychographie« ist, womit er intuitives Aufzeichnen von ihm zugeflogenem Material aus der – äußeren wie inneren – Wirklichkeit meinte, sondern »Kritik«, womit er bewusstes künstlerisches Durchgestalten des intuitiv aufgezeichneten meinte. Diese »Mache« oder »Pularbeit« war es, die ihn die meiste Zeit und Mühe kostete. Der feinere Ausdruck dafür lautet »Verklärung«. Ob Mache oder Verklärung, Pularbeit oder Finessen – immer ist der »Durchgangsprozeß«, die »rätselvolle Modelung« gemeint, die aus einer Serie von Wirklichkeitsmaterialien ein literarisches Kunstwerk macht. Eine solche Modelung zum Kunstwerk galt ihm in dem Maße als gelungen, wie sie, moderner ausgedrückt, ästhetische Integration bewirkt, d. h. Dichte, Stimmigkeit und Geschlossenheit, und am Aufbau sekundärer Bedeutungen teilhat, die den Sinngehalt des Werks anspruchsvoll und vielschichtig machen können.

Ein Mittel, um solche Dichte und Komplexität zu erreichen, ist die Technik symbolischer Spiegelungen, Anspielungen und Verweisungen. Dabei ergibt sich jedoch, im Kontext realistischer Poetik, ein Problem der Balance: einerseits eine glaubwürdige, wirklichkeitsnahe Geschichte zu erzählen, ohne in Banalität und bloßer Verdoppelung der Wirklichkeit steckenzubleiben, andererseits eine kunstvolle Erzählung zu gestalten, ohne in Künstelei und Mystifikation zu geraten. Fontane versteht es mit seinen Symbolisierungstechniken, seinen poetischen Finessen in der Regel sehr geschickt, diese Balance zu halten, die dezente, diskrete Andeutung, versteckte Symbolik einer dick aufgetragenen vorzuziehen. Manchmal scheint der Autor diese Finessen nur darum zu überziehen, um dem Leser den Fiktions-, den Spielcharakter des Textes gegenwärtig zu halten, also um ihm bewusst zu machen, dass mit diesem keine Wirklichkeitsillusion suggeriert, sondern ein Erzähl-Spiel nach ganz bestimmten Spiel-Regeln inszeniert ist.

Allerdings finden sich in den früheren der Erzählwerke Fontanes, namentlich in *L'Adultera*, gelegentlich sogar noch in den späteren, z. B. in *Effi Briest*, auch Passagen, wo bei diesem Finessen-Spiel des Guten augenscheinlich zu viel getan wird. So endet gleich das erste Kapitel von *L'Adultera* mit einem symbolischen Paukenschlag, der mit seiner Knalleffekthascherei entweder die noch keineswegs gelösten Bindungen des Erzählers Fontane an die Sphäre der Trivialliteratur, des Familienblattes,<sup>59</sup> oder eine bewusste Doppelstrategie<sup>60</sup> kenntlich macht, sowohl ein breites als auch ein anspruchsvolles Publikum anzusprechen. Melanie, eine der drei Hauptfiguren des Ehebruchromans, wird vorgestellt: »Alle Vorzüge französischen Wesens erschienen in ihr vereinigt. Ob auch die Schwächen? Es verlautete nichts darüber.« (IV 7) Der

Erzähler gibt sich diskret unwissend, und was er sich als Schwächen französischen Wesens gedacht hat, muss sich der Leser selber denken, vermutlich damals gängige ›völkerpsychologische‹ Klischees: Franzosen sind oberflächlich und leichtsinnig, Französinnen kokett und freizügig – was für eine deutsche Ehe, dazu noch mit einem viel älteren Mann, nichts Gutes bedeuten kann.

Darum lässt der Erzähler nicht unerwähnt, dass manche Freunde des Paares »altherhand Trübes prophezeien«, auch wenn sie damit im Unrecht zu bleiben *scheinen*, wie er auffällig vorsichtig sagt. Denn es ist zwar zehn Jahre gut gegangen, aber wird es auch weiter gut gehen? So soll sich der Leser offenbar fragen. Und dann kommt der Wink mit dem Zaunpfahl, der Paukenschlag, der Knalleffekt, durch den alles klar wird und es nichts mehr zu fragen gibt. Der Erzähler beschreibt die ältere Tochter Lydia, Melanies Ebenbild, abgesehen von den Augen: »Aber während die Augen der Mutter immer lachten, waren die der Tochter ernst und schwermütig, als sähen sie in die Zukunft.« Das ist zweifellos keine Finesse, sondern eine Plumpheit, jedenfalls für anspruchsvollere Leser – damals wie heute. Und dieses Augen-Motiv wird gnadenlos weiter ausgeschlachtet. Lydia nach Rubehns Antrittsbesuch: »in ihrem großen Auge stand eine Thräne« (56). Als dieser später auch Melanie nach den Augen sieht, wendet er sich schnell wieder ab, »weil er die Thräne nicht sehen wollte, die darin glänzte« (103). Am letzten gemeinsamen Weihnachtsabend der van der Straaten präsentiert der Erzähler Melanie so: »Etwas unendlich Weiches und Wehmütiges lag in dem Ausdruck ihrer Augen« (100), und männliche Leser werden sogleich, in Gestalt eines Gesprächs zwischen Reiff und Duquede, dazu animiert, den Schönheitsreiz solcher wehmütigen weiblichen Weichheit auszukosten.

In *L'Adultera* gibt es noch eine ganze Reihe von weiteren solcher symbolischen Kunststücke. Das auffälligste, das die Geschlossenheit der Erzählung besonders markant unterstreicht, ist das ›Dingsymbol‹ des Tintoretto-Bildes, das den Titel hat, auf den der des Romans anspielt. »L'Adultera«, die neutestamentliche Ehebrecherin, deren Sünde Jesus mit der Heuchelei ihrer Ankläger konfrontiert (Joh. 8, 1–11), die aber auf dem Bild des Renaissancemalers gar nicht sündenzerknirscht erscheint – so sieht es jedenfalls die Bildbetrachterin Melanie, während der Bildkäufer van der Straaten es als eine Art Memento mori nehmen will. Der Roman endet dann mit einer weihnachtlichen Bescherungsszene, mit Julklapp im neuen Ehe-Heim und mit van der Straaten's Geschenk an seine ehemalige Frau: einem Medaillon mit dem L'Adultera-Bild:

Es war en miniature, der Tintoretto, den sie damals so lachend und übermütig betrachtete und für dessen Hauptfigur sie nur die Worte gehabt hatte: »Sieh, Ezel, sie hat geweint. Aber ist es nicht, als begriffe sie kaum ihre Schuld?«

Ach, sie fühlte jetzt, daß das alles auch für sie selbst gesprochen war, und sie nahm das ihrer Hand entfallene Bildchen wieder auf und gab es an Ruben und erröthete. (163)

Das klingt wiederum ziemlich dick aufgetragen und überarrangiert, aber die Balance ist dennoch gerade noch gewahrt. Das Erscheinen des ominösen Bildes am Anfang und am Ende des Romans ist nicht einfach eine zusätzliche Klammerbildung, eine »rundere Rundung« (175), sondern beidemale wohlmotiviert: Das eine Mal will van der Straaten seine Ehezukunftsangst mit Hilfe des Bildes und des Sprechens darüber

bewältigen, das andere Mal ein Versöhnungszeichen an Melanie übermitteln. Somit geschieht der symbolisierende Umgang mit dem Bild, psychologisch aufschlussreich, bereits auf der Ebene der Figuren und nicht erst durch den Erzähler.

Auch die Vorausdeutung in Melanies Bemerkung, dass »so was Ermuthigendes« im Ausdruck liege, den »dieser Schelm von Tintoretto« der Ehebrecherin gegeben habe (12), ist ebenso glaubwürdig wie stimmig. Melanie gibt damit etwas kund, was ihr selbst noch gar nicht bewusst ist: Ihre eigene Ehebruchsbereitschaft ›spukt darin vor. «Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ...« (13) – dazu passt genau Melanies späterer Ausspruch, man könne »auch treu sein, wenn man untreu ist« (110). Freilich, die Schlusswendung von Melanies Bildbetrachtung: »Und alles wie vorherbestimmt«, ist gänzlich unmotiviert und wirkt wie abgefärbt von der ehefatalistischen Prädestinationslehre ihres Mannes: »Es kommt, was kommen soll.« (15) Solche Sprüche, die ›Schicksal‹ suggerieren, sofern sie nicht nur das Bewusstsein einer Figur kennzeichnen, verschleiern, dass ›Schicksalsnotwendigkeit‹ in literarischen Texten immer eine vom Autor arrangierte ist. Eine Wirklichkeitskonstruktion aber, die mit dem Konzept des Fatums operiert, ist keine realistische, sondern eine mythologische. Der ästhetische Effekt der Stimmigkeit enthält ein ideologisches Moment.

Eine Finesse in Gestalt epischer Ironie besteht in der zeitlichen Parallelschaltung des Ehebruchs im Palmenhaus mit dem Besuch van der Straatens beim Minister. Als beides geschehen ist, sagt er zu seiner Frau, die nun nicht mehr seine ist: »Melanie, wir haben heut einen guten Schritt vorwärts gethan. Ich verrathe weiter nichts. Aber das glaub' ich sagen zu dürfen: von diesem Tag an datirt sich eine neue Aera des Hauses Van der Straaten.« (95) Das ist, mag man die Absicht des Erzählers hier auch überdeutlich spüren, dennoch eine schöne Pointe zum Kapitelschluss, eine echte Finesse. Weniger schön dagegen erscheint die symbolische Ballspielszene auf der Stralauer Wiese, denn der Zaunpfahl winkt hier allzu aufdringlich:

Melanie sprang auf und warf ihrem Gatten, wie zur Begrüßung, einen der großen Bälle zu. Aber sie hatte nicht richtig gezielt, der Ball ging seitwärts und Rubehn fing ihn auf. Im nächsten Augenblicke begrüßte man sich und die junge Frau sagte: »Sie sind geschickt. Sie wissen den Ball im Fluge zu fassen.«

»Ich wollt', es wäre das Glück.«

»Vielleicht ist es das Glück.«

Van der Straaten, der es hörte, verbat sich alle derartig intrikaten Wortspielereien, widerigenfalls er an die Braut telegraphiren oder vielleicht auch Reiff in confidentieller Mission abschicken werde. Worauf Rubehn ihn zum hundertsten Male beschwor, endlich von der »ewigen Braut« ablassen zu wollen, die wenigstens vorläufig noch im Bereich der Träume sei. Van der Straaten aber machte sein kluges Gesicht und versicherte, »daß er es besser wisse«. (62)

Der Ball, den Melanie ihrem Mann zuwirft, geht »seitwärts« – die Assoziation zu ›Seitensprung‹ liegt nahe – und wird von Rubehn aufgefangen: eine allzu deutliche Vorausdeutung, möchte man meinen, ein simples, triviales Motiv. Aber solche Arrangements sind überall in der Kunst zu finden, z. B. in der Radfahrerszene in Truffauts Film *Jules et Jim*. Das triviale Muster kann durch künstlerische Mittel sublimiert werden. Im Übrigen ist, da das Leben selbst oft genug trivial ist, Melanies Ballwurf

ein klassisches Beispiel für Fehlleistungen der Art, wie Sigmund Freud sie in seinem Buch *Psychopathologie des Alltagslebens* analysiert hat, und zwar mit den Hauptformen des Vergessens, Sich-Versprechens und Fehlgreifens. Das kokette Geplänkel zwischen Melanie und Rubehn beweist, wie gut motiviert Melanies Fehlwurf ist: als vielleicht gerade noch unbewusster, vielleicht schon halb bewusster Triebimpuls. Allein van der Straaten merkt gar nichts, gerade als er den Sittenwächter spielt und versichert, dass er es besser wisse. Auf diese Weise holt Fontane allerhand aus der kleinen, an sich trivialen Szene heraus, und er hat vollkommen Recht, so etwas zu seinen Finessen zu zählen.

Eine andere Technik, symbolischen Beziehungsreichtum zu schaffen, ist die Isotopie, das Ausspannen eines Netzes gleichartiger semantischer Elemente über einen ganzen Text. Ein gutes Beispiel in *L'Adultera* ist das Wort ›fallen‹ mit seinem Umfeld, das schon in der Alltagssprache symbolisch aufgeladen ist, vom ›Sündenfall‹ bis zum ›gefallenen Mädchen‹. Einen zentralen Knotenpunkt dieses Netzes bildet van der Straatens anzüglicher »Exkurs über das ›Fallen‹« (AFA III 553): Alles in der Welt falle, »die Sterne, die Engel und nur die Frauen nicht« (GBA IV 70). Hat man dieses Leitmotiv des Fallens erst einmal im Ohr, so wird man dafür so hellhörig, dass man womöglich das Gras wachsen hört. Es fängt ganz harmlos an: mit Melanies sehnsüchtigem Blick aus dem Fenster hinaus, wo die Schneeflocken tanzen, die Leichtigkeit naturhaften Seins verkörpernd. So denkt Melanie es sich schön, ebenso »zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen« (10) – ein Bild und eine scheinbar »kindische Sehnsucht«, an die sie sich noch ein Jahr danach genau erinnert (119).

Später kommt dann van der Straatens ironischer Spruch über das Nicht-Fallen der Frauen. Und schließlich kommt die Liebesszene im Palmenhaus, wo die »Rüstung« von Melanies Geist sich lockert, löst und *fällt* (94). Fontane greift dabei gewiss auf einen Fundus trivialer anzüglicher Männerrede und -poesie zurück, aus dem auch ein von Wilhelm Lehmann zitiertes Couplet stammt: »Erst fielen die seidene Kleider / und dann – fiel sie –.«<sup>61</sup> Und wer bei dem Stichwort ›fallen‹ bis dahin immer noch nicht die Nachtigall trapsen hört, der wird mit der Nase darauf gestoßen, als wieder Winter ist und Melanie das bucklige Riekchen vor Glatteis warnt.

»Oh, ich falle nicht«, rief die Kleine zurück. »Kleine Leute fallen überhaupt nicht. Und am wenigsten, wenn sie vorn und hinten gut balanciren.«

Aber Melanie hörte nichts mehr von dem, was Riekchen sagte. Der Blick über das Gelände hatte sie schwindlig gemacht, und sie wäre gefallen, wenn sie nicht Van der Straaten aufgefangen und in ihr Zimmer zurückgetragen hätte. Er wollte klingeln und nach dem Arzte schicken. Aber sie bat ihn, es zu lassen. Es sei nichts, oder doch nichts Ernstes, oder doch nichts, wobei der Arzt ihr helfen könne.

Und dann sagte sie, was es sei. (100 f.)

Das Glatteis des Winters und das Glatteis, auf dem sich heimliche Ehebrecherinnen bewegen, die gegen das Fallen jeder Art gefeite Bucklige und die längst moralisch ›zu Fall gekommene‹ und aufgrund der ›natürlichen Folgen‹ auch physisch fallsüchtige schöne Frau des Hauses: hinfallen, in Ohnmacht fallen, in Sünde fallen – das alles hat Fontane an dieser Textstelle zusammengebastelt, vielleicht mit einem Augen-

zwinkern zum männlichen Leser hin, der das allzu durchsichtige Spiel dennoch mitspielen, an solchen Finessen seinen Spaß haben wird.

Wie ›Finessen‹ und andere poetische Effekte fabriziert werden, zeigt immer am besten ein Blick in die Werkstatt des Poeten, in diesem Fall also in die handschriftlichen Entwürfe und Bearbeitungsstufen der Werke Fontanes. Im zweiten Kapitel beobachtet Melanie vom Fenster aus die Anlieferung des Tintoretto-Bildes durch den kräftigen Kutscher mit seinem Vollbart und Lederschurz: »Wie schön diese Leute sind«, sagte Melanie. ›Und so stark. Und dieser wundervolle Bart! So denk' ich mir Simson.‹ ›Ich nicht‹, entgegnete Van der Straaten trocken. ›Oder Wieland den Schmid.‹ ›Schon eher.« (11) Melanie, die da für einen schönen, starken Mann schwärmt; ihr Mann, den das verständlicherweise nicht sehr anspricht und der außerdem, als jüdischer Außenseiter, zu wissen glaubt, ein Simson, also ein altjüdischer Held, könne in Preußen-Deutschland als Männerideal mit einem altgermanischen nicht konkurrieren.

Im Entwurf sieht diese kleine Szene so aus: »Der Rollwagen. Der Kutscher, großer, schöner Kerl. *Sie* bemerkt es. Er witzelt darüber. ›Du weißt, Ezel, daß ich das nicht liebe.« (199) Diese Skizze enthält überdeutlich die typische Konstellation der beiden Eheleute: die mit Blicken fremdgehende Frau, der darüber hinwegwitzelnde, das Problem also verdrängende und zugleich seine Frau bloßstellende Mann, die hilflos auf Takt und Anstand pochende und damit gleichfalls einen verborgenen Aspekt ihrer Ehesituation verdrängende Frau. In der kurzen Skizze ist also alles beisammen. Warum hat Fontane sie nicht in dieser Form ausgearbeitet, sondern in der Simson/Wieland-Variante? Vielleicht fand er die Skizze zu symbolisch, mit Recht, denn sie ist, so realistisch sie anmutet, nach Art von Mythen konstruiert, wie Lévi-Strauss diese analysiert hat: Kutscher und Ehebruch stehen zunächst nur in syntagmatischer Beziehung: Anlieferung des *L'Adultera*-Bildes. Das hat dann aber dem auf sekundäre Bedeutung erpichten Poeten nicht gereicht, und so überlagerte er die syntagmatische durch eine paradigmatische Beziehung: Melanie begeht mit dem schönen Kutscher sozusagen einen Augen-Ehebruch. Damit wird die Episode zu einer Präfiguration der Rubehn-Affäre. Das war dem Autor dann jedoch vielleicht zu viel Vorausdeutung, und darum hat er die Skizze schließlich so umakzentuiert, dass das Untreue-Thema diskret in den Hintergrund tritt und dafür zwei ebenso text- wie kultursemiotische Komplexe hinzukommen: Jüdisches/Germanisches und Wagner-Kult, die den Anschluss an andere Bedeutungsebenen des Romans herstellen.

Als weitere Stichwörter zum zweiten Kapitel notierte Fontane: »Plauderei. Der Tintoretto. Pakt. Anspielungen auf die Zukunft.« Mit »Pakt« ist offenbar der gemeinsame Vorsatz gemeint, die bedrückende Stunde des *L'Adultera*-Gesprächs, bei dem van der Straaten die Angst um seine Ehe Zukunft ausspricht, zu vergessen und sich nur »im Geiste des Friedens und zum Zeichen der Versöhnung« daran zu erinnern. Der Pakt gilt dann zwar, van der Straaten schickt ja am Ende das Erinnerungs- und Versöhnungszeichen, aber er ist zugleich auf Illusion gebaut: Denn durch bloßes Vergessenwollen, d. h. durch Verdrängen, lassen sich die Eheprobleme des Paares nicht lösen.

Das Handlungskonzept für das fünfte, das Diner-Kapitel, wird im Entwurf mit einem Satz über van der Straatens Gesprächsbeiträge festgelegt: »Er fängt ganz anständig an und wird immer schlimmer.« (AFA III 553) Auch wie sich Melanies in-

nere Abkehr von ihrem Mann nach Rubehns Auftreten an ihrem Einstellungswandel gegenüber van der Straatens Eigenheiten ablesen lässt, hat Fontane in einer Notiz präzise festgelegt:

Als Rubehn ins Haus kommt, ändert sich bald alles: Vanderstraatens [!] Witze erscheinen ihr flach oder zynisch, sein Zynismus einfach anstößig und gemein; seine Kunsturteile über Bilder fraglich, einseitig; seine absprechenden Urteile über Musik, die sie früher amüsierten, frech und unverschämte; seine Gutmütigkeit launenhaft und oberflächlich; seine Behandlung der Armen roh, herzlos, schofel. Sein Geldbewußtsein protzig, knotig. Seine Indiskretion, sein alles Aufdecken wird ihr ein Greul.

*Wichtig.* Das muß ich ausführen, wie sich nun die feindliche Stellung zu van der Straaten in ihrem Herzen *vorbereitet*. (AFA III 550)

In *L'Adultera* entfaltet sich, wie gezeigt, Fontanes Finessenkunst des modernen Gesellschaftsromans bereits beachtlich, bewegt sich teilweise jedoch noch im Dunstkreis der Trivilliteratur: von Tochter Lydias schwermütigen, zukunftsweisichtigen Augen bis zum Ballwurf der Mutter »seitwärts«. Das sind Indizien für sentimentale, triviale, kitschige, »faule Stellen« in *L'Adultera*, dem ersten und in anderer Hinsicht beachtlichen und bewundernswerten Gesellschaftsroman Fontanes.

Am meisten ins Auge springt natürlich der Wendepunkt der Handlung, die Palmenhaus-Liebesszene. An ihr sieht man, wie Recht Fontane hatte, als Erzähler solche Szenen nach Möglichkeit auszusparen, nicht nur aus poetisch-realistischer Diskretion, sondern auch, weil er wusste, dass ihm Leidenschafter- und Liebesszenen nicht lagen und darum leicht misslingen. Die Entwurf-Skizze zu dieser Szene ist noch ziemlich geschwätzig und im Trivialroman-Ton, auch wenn sie an entscheidender Stelle abbricht:

Nun waren sie alleine. Und in demselben Augenblick erfaßte sie ein Zittern. Und er umschlang sie und sagte: »Melanie, meines Herzens Herz, mein Leben, endlich. Endlich allein. [...] Ach wie sind mir diese Tage vergangen, seit wir in dem Boot fuhren und ich wünschte, daß du mich liebste.«

»Oh, laß uns gehn. Mir schwindelt, Ruben. Es ist mir, als stürbe ich.« Und sie gingen ein Stück weiter, wo es heller und luftiger war. Die ganze Liebesszene nur kurz (549 f.).

Die ausgeführte Szene ist dann um einiges üppiger ausgestattet, bis zum Kulminationspunkt: dem schon angesprochenen Leitmotiv des Fallens, aber ob dadurch weniger trivial, bleibt die Frage:

Wirklich, es war eine phantastisch aus Blattkronen gebildete Laube, fest geschlossen, und überall an den Gurten und Ribben der Wölbung hin rankten sich Orchideen, die die ganze Kuppel mit ihrem Duft erfüllten. Es athmete sich wonnig aber schwer in dieser dichten Laube; dabei war es, als ob hundert Geheimnisse sprächen, und Melanie fühlte, wie dieser berausende Duft ihre Nerven hinschwinden machte. Sie zählte jenen von äußeren Eindrücken, von Luft und Licht abhängigen Naturen zu, die der Frische bedürfen, um selbst frisch zu sein. Ueber ein Schneefeld hin, bei rascher Fahrt und scharfem Ost, – da wär' ihr der heitere Sinn, der tapfere Muth ihrer Seele wiedergekommen, aber