

»Von Krieg und Kriegsgeschrei«: Fontanes Kriegsdarstellungen im Kontext

1

Die wachsende Beliebtheit Fontanes beim Lesepublikum und der erstaunliche Aufschwung der Fontaneforschung seit 1945 haben bekanntlich das Werk des Schriftstellers nicht gleichmäßig erfaßt. Während seine Erzählwerke sich großer Popularität erfreuen und von der Germanistik zum »Realismus von Jahrhundertstrang«¹ erklärt worden sind, sind andere Teile seines umfangreichen und vielfältigen Schaffens weitgehend unbeachtet geblieben - und zwar sowohl von der Leserschaft als auch von der Forschung. Von einer »Unteilbarkeit« des Œuvre in den Augen der Öffentlichkeit und der Literaturwissenschaft kann im Falle Fontanes keine Rede sein.

Es ist verführerisch, in dieser Hinsicht den späten gegen den frühen Fontane auszuspielen, wobei dann jener - angefangen mit Thomas Mann - »everybody's darling« ist und dieser, wenn nicht der intensiven Aufmerksamkeit kaum wert oder gar eine Verlegenheit, so doch mindestens als bloße Vorstufe zu greifen - eine Sicht, die noch Reuters große Biographie prägt:

Die Geschichte der Literatur kennt nicht eben viele Dichter, [...] bei denen eine lange und überaus produktive schriftstellerische Tätigkeit sich schließlich nur als *Vorbereitung* darstellte [...] zur Erreichung eines Gipfels, von dem aus alles Vorangegangene - im Falle Fontane das viele Bände füllende Schaffen fast eines halben Jahrhunderts - nur noch als Stückwerk erschiene, nicht einmal immer als guter Durchschnitt, und jedenfalls nicht als weithin sichtbare Ankündigung eines erst »ganz zuletzt« zu Erringenden.²

Aber diese Schematisierung hält den Tatsachen nicht - oder jedenfalls nicht mehr - stand, denn während einerseits das Interesse an dem frühen Fontane in den letzten Jahrzehnten erheblich gestiegen ist - wozu ja Reuter selbst wesentlich beigetragen hat -, werden andererseits noch immer einzelne späte Werke fast völlig vernachlässigt, so der Geschichtenband *Von, vor und nach der Reise* von 1894 und das Scherenbergbuch von 1884 des Zeitchronisten und Autobiographen Fontane.

Der aber zweifellos am wenigsten beachtete Teil von Fontanes Werk sind seine 3 Bücher über die preußischen Kriege von 1864, 1866 und 1870/71, obwohl sie gut 10 Jahre lang das schriftstellerische Zentrum seines Lebens bildeten, mit den 3400 Seiten ihrer großformatigen Originalausgaben den umfangreichsten Textcorpus innerhalb seines Gesamtwerks ausmachen und

schon physisch eine bemerkenswerte Leistung darstellen. Nimmt man noch hinzu, daß Fontane in allen drei Fällen - 1870/71 sogar zweimal - die Kriegsschauplätze bereiste - »Große Schlachten lassen sich ohne Kenntnis des Terrains nicht beschreiben«³ - und daß seine Erlebnisbücher *Reisebriefe vom Kriegsschauplatz in Böhmen, Kriegsgefangen* und *Aus den Tagen der Okkupation* - die beiden Bände des letzteren bezeichnete er scherzhaft als »die feuilletonistischen, schellenläutenden Vorläufer des 70er Kriegsbuches«⁴ - niederschlugen, dann empfindet man seinen Unwillen über die mangelnde Anerkennung und die Erfolglosigkeit dieser Werke durchaus nicht als deplaziert oder übertrieben.⁵ Nur: Fontanes Klage wäre auch heute noch berechtigt, denn auch die Nachwelt, die den meisten anderen seiner Werke so viel Aufmerksamkeit und Anerkennung hat zukommen lassen, hat mit wenigen Ausnahmen über die Kriegsbücher fast nur Flüchtiges und Abfälliges zu sagen, wenn sie sie überhaupt der Beachtung für wert befindet.

Der Katalog der Marbacher Ausstellung *Theodor Fontane 1819-1969. Stationen seines Werks* erwähnt sie außer in der Bibliographie mit keinem Wort, und Pierre Bange liefert noch 1980 eine 40seitige »Skizze über Fontanes Entwicklung bis zu den Romanen«⁶, in der sie nicht vorkommen. Von den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* führt hier der Weg direkt zu den Romanen; der größere Teil von 10 Lebensjahren Fontanes wird ausgespart. Auch die großen Fontane-Ausgaben seit 1945 haben die Kriegsbücher nicht gerade zur Priorität erklärt. In NFA werden sie als einzige Texte nur als Reprint ohne erläuternden Anhang gedruckt; HFA beschränkt sich auf eine Auswahl der Texte; die auf sie zurückgehende Ausgabe in den Ullstein Taschenbüchern enthält nur die ersten beiden Kriegsbücher; und AFA verweist die Kriegsbücher noch hinter den Übersetzungen in die 12. und letzte Abteilung und schreibt 1982 bei Erscheinen der 3. Abteilung: »ob [...] die Kriegsbücher vorgelegt werden können, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht zu sagen.«⁷ Wo die Kriegsbücher in der Fontaneliteratur behandelt werden, ist ihre Darstellung fast immer kurz, sind die Urteile über sie fast immer negativ, werden die Werke in keinerlei zeitgenössische Zusammenhänge eingeordnet: Wandrey (1919): »mühselig kompilatorische Arbeit«, »kompilatorisch und unoriginell«, »jedes persönlichen und künstlerischen Gehaltes bar«; Attwood (1970): »nicht das [...], was wir als ›fontanisch‹ zu erwarten gewohnt sind. Sie wirken recht unselbständig, denn sie bestehen auf weiten Strecken aus fremden ›Zeugnissen‹ [...], die ziemlich kritiklos zusammengetragen sind [...] ermüdende Anhäufung von Schlachtbeschreibungen«; Schober (1980): »fast unlesbar«, aber »in einzelnen Partien erheben sie sich durchaus auf die Höhe der *Wanderungen*, und zwar tun sie das überall da, wo der Dichter Land und Leute beschreibt«, »das Urteil über das Ganze bleibt negativ«; Verchau (1983): »im wesentlichen [...] Brotschriftstellerei, bei denen der Literat und Künstler wenig originell zum Ausdruck kam«.⁸ Einzig Hermann Fricke, Char-

lotte Jolles und Reuter nehmen eine positivere Stellung ein; so schreibt letzterer 1968: »Fontanes Kriegsbücher [...] spielen in seiner Entwicklung nicht ganz die untergeordnete Rolle, die ihnen bisher fast durchweg zugewiesen wurde. Wieder haben wir uns vor dem Fehler zu hüten, eine Leistung isoliert zu betrachten.« (Reuter, S. 394)

Alle diese Urteile mögen richtig sein, aber ob sie es sind, läßt sich solange nicht prüfen, wie sie nicht auf eine solidere Basis gestellt sind, denn Jolles' vorsichtige Einschätzung von 1972 gilt noch immer: »Fontanes eigene Aussage, daß er erst beim Siebziger Kriegsbuch und dann beim Schreiben seines ersten Romans zum Schriftsteller geworden sei, ›d. h. ein Mann, der sein Metier als eine Kunst betreibt‹, bedarf dringend der Untersuchung.«⁹

Ja, mehr: Fontanes Kriegshistorik insgesamt bedarf dringend der Untersuchung. Daß sie aber bisher so stiefmütterlich behandelt worden ist, ist nicht verwunderlich, denn die Germanistik empfindet diese Werke als zu fachfremd, um zu glauben, ihnen intensive Forschung schuldig zu sein. Auch Schillers umfangreiche historische Werke haben ja immer weniger Aufmerksamkeit gefunden als seine Dichtungen.¹⁰ Aber wie zu unserem Bild von Schiller, so gehört die Historik auch zu unserem Bild von Fontane. Es könnte zudem sein, daß die ablehnende Haltung ihr gegenüber von der Materie mitbestimmt wird, denn nichts liegt uns ferner, als der detailgetreuen Schilderung von Kriegsaktionen großes Lesevergnügen abzugewinnen oder sie auch nur für wichtig zu halten. Dafür sind wir von Thomas Manns Diktum, daß der Krieg unter gebildeten Völkern eigentlich nicht mehr erlaubt sei, zu sehr überzeugt. Die apokalyptische Natur des modernen Krieges hat diesem das Poetische endgültig ausgetrieben, das Fontane schon im *Schleswig-Holsteinschen Krieg* schwinden sah:

Der Kampf wird seiner poetischen Glorie entkleidet, wenn er in gewissem Sinne zu einem Scheibenschießen wird, bei dem die Treffer nicht nur entscheiden, sondern auch noch mit arithmetischer Nüchternheit berechnet und aufgezeichnet werden. [...] Der Krieg ist längst zu einer »Wissenschaft des Tödtens« geworden und die Erfolge, beispielsweise der verbesserten Schußwaffe, müssen dementsprechend mit nüchternwissenschaftlicher Genauigkeit festgestellt werden, wie wenig diese Art von Wissenschaftlichkeit unserer Empfindung entsprechen mag. (SH 348)¹¹

Wie wenig diese Art von Wissenschaftlichkeit unserer Empfindung entsprechen mag! In Fontane sträubte sich alles gegen sie, und das war zu einem Gutteil Erbe seines Vater. Ihn reizten in der Geschichte das Wirken, Handeln, Aufbegehren, Kämpfen, Lieben oder Dulden von Menschen, das in den charakteristischen Situationen, Momenten, Episoden, Konstellationen und großen

Individuen lebt und denen er sich in seinem Werk bisher zugewandt hatte: in der Ballade, die zu seiner Spezialität geworden war und ihm als Dichter Ruhm verschafft hatte, und in der Anekdote, die in den Reisebüchern und den *Wanderungen* ihren Platz gefunden hatte. Aber es darf nicht übersehen werden, daß dieser Impuls, dem Poetischen in der Geschichte nachzuspüren, in Fontanes Kriegsbüchern ebenso lebendig ist. Den historischen Einschüben fehlt zur Ballade gelegentlich nichts als die Versifizierung, so besonders auffällig im *Schleswig-Holsteinschen Krieg* in der Geschichte von König Erichs Tod, in der das Wort »Blut« geradezu leitmotivische Funktion annimmt.

Fontanes Zwiespalt war offenkundig: Er suchte das Poetische, das seiner Vorstellung von der Geschichte entsprach und sah sich konfrontiert mit dem Massenbetrieb und Massensterben des modernen Krieges, in denen Haltung, Würde, Heldentum, Ritterlichkeit zu ertrinken drohten. Poetisch erschienen ihm die bravourösen Attacken farbenprächtiger Reiterei mit dem Säbel in der Hand, die ja tatsächlich in diesem Krieg zum letzten Mal auf westeuropäischen Boden zu beobachten waren. Daß gewisse Episoden in den Kriegsbüchern, deren breite Darstellung ihrer tatsächlichen unbedeutenden Rolle im Krieg nicht entspricht, ihrer poetischen Natur zu verdanken sind, ist nur zu deutlich - so am Anfang von *Der Krieg gegen Frankreich* »Der Rekognoszierungsritt des Grafen Zeppelin« (F 1.140-149), bei dem dieser entdeckt und vom Feind in einem einsamen Gehöft gestellt wird, aber entfliehen kann und sich, während der Feind den Wald nach ihm durchstreift, drei Stunden auf einem Baum verborgen hält, bevor er, sogar mit seinem Pferd, zu seiner Einheit zurückkehren kann; so die eigentlich überflüssige Kontroverse zwischen Bismarck und dem *Times*-Korrespondenten William Russell (F 3.297-311), die Fontane aber als »das interessanteste Ereignis der nächstfolgenden Tage« (F 3.297) vor Paris empfindet; so auch in allen 3 Kriegsbüchern (vgl. etwa S 63, D 1.378, 380, 587, 595 f.) immer wieder die heldenmütigen Einzeltaten um Gewinn oder Verlust einer Fahne, zu denen Fontane auch in diesem Sinn Stellung nimmt. Von einem Gefecht der Südarkmee kurz vor Ende des französischen Krieges sagt er etwa:

Das Gefecht am 23. [...] war sehr verlustreich für uns verlaufen; dennoch würd' es, wie so viele ähnliche Rencontres, lediglich in den militärischen Spezialgeschichten, nicht aber im Herzen des Volkes seine Stätte gefunden haben, wenn nicht der mit äußerster Erbitterung um die Fahne des 2. Bataillons 61 geführte Kampf dem gesamten Hergange einen poetischen Zauber geliehen hätte. Das jenseits des Alltäglichen Liegende, das heroisch Opfervolle, das ist es, was lebt und dauert. (F 4.746)

Dagegen hat er kurz vorher über die Schlacht von Belfort geklagt: »Es fehlt den drei Tagen vor Belfort« gerade das, was sonst wohl die Sinne berücken,

die Phantasie mit fortzureißen pflegt. Sie repräsentieren einen großen Artilleriekampf mit überall eingesprenkeltem, überall unbedeutendem, überall aus guten Positionen geführtem Infanteriegefecht.« (F 4.725)

Auch in *Der Deutsche Krieg* finden sich wiederholt solche Einschätzungen von Episoden nach ihrem poetischen Reiz. Dem Erbprinzen von Augustenburg fehlt »jene[r] poetische Zauber, der, wenn ihnen sonst nichts bleibt, das unverlierbare Erbtheil der Prätendenten zu sein pflegt« (D 1.36); und ein Gefecht von Gitschin »wird immer zu den glänzendsten, auch zu den poetischsten Episoden dieses Krieges zählen« (D 1.198). Seine Lieblingsepisode dieses Krieges aber ist der bayrisch-preußische Kampf um Kissingen und den Friedhof der Stadt, der mit seinem preußischen Offiziersgrab noch in der Erzählung *Eine Frau in meinen Jahren* von 1886 einen wichtigen symbolischen Schauplatz bildet.

Es zeigt sich hier die erste der inneren Spannungen, die Fontanes Kriegsbücher durchziehen und konstituieren. Sie enthalten sowohl sachliche Berichte mit militärischen Details und den Bewegungen riesiger militärischer Einheiten auf dem Marsch oder im Kampf - 300 000 Schlachtteilnehmer bei Sedan! - als auch menschlich ansprechende Einzelaktionen. Das Bemühen, auch die Mechanik der Truppenbewegungen durchschaubar, ja, wo möglich, ästhetisch ansprechend zu machen, prägt alle drei Kriegsdarstellungen Fontanes und ist Ausdruck der Menschlichkeit, die sie im Unterschied zu anderen auszeichnet. Gerade bei Sedan etwa gestaltet Fontane aus dem gigantischen Schlachtgeschehen der 300 000 im wahrsten Sinn des Wortes ein »Schlachtgemälde«:

Der kommandierende General des Gardecorps befand sich in diesem Augenblick auf einer Anhöhe, von der aus das ganze Schlachtfeld übersehen werden konnte. Es war ein großartiges Bild, wie es wohl kaum einem menschlichen Auge je geboten worden ist. In einem verhältnismäßig kleinen Raume kämpften an 300 000 Mann. Über diesem Ring kämpfender Massen lag eine weiße Wolke, aus der es unaufhörlich blitzte und donnerte. Fürchterlich war die Verwüstung, welche unsere Artillerie anrichtete. Einem umstellten Löwen gleich versucht der Feind bald hier, bald dort einen Vorstoß zu machen; aber überall brachen sich seine dezimierten Kolonnen gegen unsere Truppen, die sich ihm auf allen Wegen entgegenstellten und ihn in den Kessel zurücktrieben, in welchem Tod und Verwüstung unbarmherzig wüteten. Die Gardeartillerie unter Führung des Prinzen Hohenlohe, der, von Batterie zu Batterie eilend, einer jeden ihr fortwährend wechselndes Zielobjekt bezeichnete, wirkte Erstaunliches. Die Granaten flogen mit der Präzision einer von einem guten Schützen abgesandten Büchsenkugel. Vereinzelt Tirailleurschwärme wurden durch alle auf Distanzen von 2500-3000 Schritt erreicht und zum

Umkehren gezwungen; größere Massen zerstoßen vor ihnen wie hilflose Herden, von Wölfen angegriffen. (F 2.203 f.)

Mit den in den Text eingestreuten Gedichten enthalten die Bücher oben-
drein Beispiele, wie der Krieg sich unmittelbar in Poesie umgesetzt hat –
wenn auch aus heutiger Sicht nicht stets in gute. Mit diesen Hinweisen hat
schon eine Diskussion bestimmter Züge von Fontanes Kriegsdarstellungen
begonnen, aber es erscheint sinnvoll, dafür zunächst den Rahmen abzu-
stecken. Die Beschäftigung mit Fontanes Kriegshistorik, die von deren iso-
lierter Betrachtung en passant wegführen müßte, könnte 4 Bereiche betreffen:
(1.) Die philologische Aufarbeitung der Bücher, (2.) ihre Stellung in der
schriftstellerischen und biographischen Entwicklung Fontanes, (3.) ihre kom-
positorische, inhaltliche und sprachliche Gestalt und (4.) ihre systematische
und historische Einordnung in die Kriegsdarstellung des 19. Jahrhunderts. Zu
allen 4 Bereichen seien Hinweise gegeben.

2

(1.) *Die philologische Grundlage*, auf die sich fundierte Urteile über Fontanes
Kriegshistorik gründen ließen, hat die Forschung bisher nur zum geringen
Teil erstellt. Zunächst werden alle 3 Kriegsdarstellungen meist in einen Topf
geworfen; Pauschalurteile über sie werden abgegeben, als könne man für
selbstverständlich halten, daß diese Werke, deren Entstehung sich doch über
gut 10 Jahre hinzieht, alle nach demselben Schema gearbeitet seien. Dabei
sind sie schon vom Umfang her außerordentlich unterschiedlich. *Der Krieg
gegen Frankreich* hat gut die 5fache Seitenzahl wie *Der Schleswig-Hol-
steinsche Krieg*; 1937 Seiten stehen 374 gegenüber. *Der Deutsche Krieg*
besteht im Gegensatz zu den beiden anderen aus der Darstellung zweier vonein-
ander unabhängiger Feldzüge, und er ist auch auf 2 Einzelbände hin angelegt
nämlich den böhmischen Feldzug gegen Österreich und den mitteldeutschen
gegen die deutschen Staaten. Die Werke sind ihrer Anlage nach schon deshalb
verschieden voneinander, weil der 1. Band dramaturgisch wirkungsvoll auf
die Entscheidungsschlacht bei Königgrätz zuläuft, wo sich die drei preußi-
schen Armeen, deren Vormarsch der Leser bisher getrennt verfolgt hat, tref-
fen und wo in einem spektakulären blutigen Zusammenstoß der beiden feind-
lichen Heere, bei dem jeder Meter Boden umkämpft ist, der Krieg entschieden
wird; während der 2. Band die einzelnen kurzen Feldzüge gegen Hannover
und die süddeutschen Staaten nebeneinanderstellt.

Wie der 1. Band von *Der Deutsche Krieg* bietet auch *Der Schleswig-
Holsteinsche Krieg* mit dem zentralen Ereignis des Sturms auf die Düppeler
Schanzen und der dann folgenden nächtlichen Eroberung der Insel Alsen aus

sich heraus einen dramatischen Verlauf, der es dem Autor erleichtert, das Interesse des Lesers bis zuletzt zu halten, wenn nicht zu steigern. Dem gegenüber bot *Der Krieg gegen Frankreich* ungleich größere Aufbau Probleme, denn er erreicht mit den verlustreichen, kaumpfintensiven Schlachten von Vionville, Mars-la-Tour und Gravelotte und der Einschließung von Sedan, die mit der Gefangennahme und Abdankung Napoleons endete - bei Fontane im 2. der 4 Halbbände des Werkes -, schon früh seinen Höhepunkt, obwohl der Krieg sich danach unter der Republik etwa mit der recht ereignislosen Belagerung von Paris, die Fontanes 3. Halbband füllt, den Kämpfen bei Orleans, Le Mans, Amiens, Rouen und Dijon und den Unternehmungen der Freischärler Garibaldi's noch über Monate hinzieht, bevor es Ende Januar 1871 zum Waffenstillstand kommt. Fontane reagiert auf das Nachlassen hochdramatischer Ereignisse und die Statik der Belagerungsepisoden unter anderem, indem er »von genrehaften Erlebnissen, von Vorpostenszenen und Kantonnementsabenteuere, von stillen Hergängen in Kirche und Lazarett« (F 3.340) erzählt, bei denen er sich weitgehend auf ausführlich zitierte Augenzeugenberichte stützt.

Da Fontane dem *Deutschen Krieg* und dem *Krieg gegen Frankreich* ausführliche Bibliographien beigibt, fordern die Werke zum Quellenstudium heraus. Weder scheinen aber bisher Versuche gemacht worden zu sein, die Zitatpartien oder auch nur die Gedichte, die Fontane ja nur zum Teil näher bezeichnet, zu identifizieren, noch scheint überhaupt seine Abhängigkeit von den Quellen untersucht worden zu sein, so daß das immer wiederholte Urteil »kompilatorisch« schon gerechtfertigt wäre. Nur Fricke hat in den 50er Jahren solche Forschungsansätze verfolgt.¹² Schon der Anteil der im Text zitierten Quellen ist, worauf Jolles hinweist, bei den Kriegsbüchern ganz unterschiedlich. Während er bei den ersten beiden mit etwa 10% bzw. etwa 12% recht niedrig ist, beträgt er in *Der Krieg gegen Frankreich* durchschnittlich 30% und steigt im 3. Halbband sogar auf etwa 50%.

Es könnte sich lohnen, genauere Untersuchungen über solche Einschübe vorzunehmen, weil es den Anschein hat, als habe Fontane die Stimmungsbilder von Augenzeugen gelegentlich bearbeitet. Jedenfalls werden vor allem in *Der Krieg gegen Frankreich* immer wieder in Anführungsstriche gesetzte Passagen mit Formulierungen wie den folgenden eingeleitet: »Wir lassen in allem Folgenden (*auszugsweise und ohne den Wortlaut festzuhalten*) den General selber sprechen« (F 2.256); »Zahllose Briefe [...] Geben wir *einiges* daraus« (F 3.577); Wir geben in Nachstehendem *unter Zugrundelegung eines Berichts des Hauptmanns* [...] eine Schilderung« (F 4.53); »so schreibt *im wesentlichen* Generalleutnant von Wittich in seinem Tagebuch (F 4.158); »So weit, *mit einigen unbedeutenden Abweichungen*, der Bericht« (F 4.331); »Wir gehen nunmehr zu den Einzelheiten über [...] *im wesentlichen* den Aufzeich-

nungen des Obersten« (F 4.367); »So Thiebaults Bericht, *wesentlich gekürzt*« (F 4.746; alle Hervorhebungen hinzugefügt).

Stecken hinter diesen Veränderungen künstlerische oder weltanschauliche Intentionen? Auch eigene, aus anderen Werken übernommene Texte hat Fontane redigiert. Daß seine Schilderungen des Isergebiets in *Der Deutsche Krieg* (D 1.97-101), die er lediglich als »Auszüge aus einem Briefe« bezeichnet, seinen eigenen *Reisebriefen von Kriegsschauplatz in Böhmen* entnommen sind, ist bekannt. Aber vor allem in *Der Krieg gegen Frankreich* gibt es immer wieder Passagen, in denen der Autor sich selbst zitiert, ohne die Übernahme als solche kenntlich zu machen. In dieser Hinsicht ist vor allem *Aus den Tagen der Okkupation*, das ja auch mehrmals Skizzen zu den Schlachtbeschreibungen enthält, als »Studie zu dem umfangreichen Werke«, wie Fontane selbst das Buch bezeichnet,¹³ fruchtbar. Jolles hat in ihrem Nachwort zum XIX. Band von NFA (S. 812) generell auf solche Übernahmen hingewiesen, aber hier wären noch genauere Studien nötig, denn etwa 30 Seiten Text in mindestens 6 Episoden von *Der Krieg gegen Frankreich* stammen aus *Aus den Tagen der Okkupation*, ohne daß der Autor ein einziges Mal auf die Quelle hinweist. Weiterhin gibt es eine kurze Episode, die in den Zusammenhang des Erlebnisbuches gehört, ohne dort aufgenommen worden zu sein, nämlich die Beschreibung des friedlichen Kirchhofs von Colombey »Am 3. Mai 1871«. Da Fontane vermutlich entgegen seiner ursprünglichen Absicht in *Aus den Tagen der Okkupation* auf die Schlacht von Colombey nicht hinweist, wäre der Besuch der Gräber deplaziert gewesen. Übrigens gibt es in *Der Krieg gegen Frankreich* auch ein Kapitel, das eigentlich in den Zusammenhang von *Kriegsgefangen* gehört, und zwar »Das Schlachtfeld von Wörth am 28. September 1870« (F 1.261-266). *Kriegsgefangen* beginnt mit dem Satz »Am 2. Oktober war ich in Toul« (K 9); die vorher stattfindende Schlachtfeldbesichtigung fiel damit unter den Tisch.

Ein Blick auf die beiden längsten der *Aus den Tagen der Okkupation* übernommenen Stellen mag zeigen, wie stark Fontanes redaktionelle Überarbeitung ist. Im Kapitel »Wilhelmshöhe« (F 2.345-368) übernimmt der Autor die problemlose Schilderung von Louis Napoleons Tageslauf während seiner 6monatigen Gefangenschaft in Kassel wörtlich, nicht aber seine zusammenfassende Beurteilung der politischen Karriere des Kaisers und der geistigen Situation Frankreichs unter seiner Herrschaft. Während er in *Aus den Tagen der Okkupation* Johannes Scherrs pöbelhaft negatives Urteil über Napoleon unter Nennung des Verfassers als Folie für seine eigene, wesentlich moderatere Analyse benutzt, stützt er sich in *Der Krieg gegen Frankreich* zur Entwicklung seiner Gedanken auf 2 abfällige Zeitungsberichte, fügt Hinweise auf gerechtere Einschätzungen hinzu und zitiert zur Stützung seiner Sicht über 6 Seiten aus einem Aufsatz von Ludwig Bamberger. Von Scherrs Text werden nun ohne Verfasseramen kritisch nur noch ein paar besonders wegwerfende

Ausdrücke genannt. Ganz weg läßt Fontane jetzt zudem einen Auszug aus Napoleons Broschüre über die preußische Wehrverfassung, in der die Armee als Schule der Nation gepriesen wird:

Die Armee in Preußen ist eine Schule, in der ein jeder, der Reihe nach, das Kriegshandwerk lernt und in der Gefühle der Pflicht erstarken. Der junge Mann, der zu den Fahnen einberufen ist, lernt nicht nur exerzieren, man lehrt ihn auch die Treue zum Könige, die Ergebenheit für das Vaterland. Eine Armee, die nicht aus Söldnern, sondern aus der Elite der Nation besteht, und auf dem Prinzip der Autorität beruht, das mit den Rechten des Bürgers nicht im Widerspruch steht, eine *solche* Armee ist der Schutz für die Festigkeit eines Staates. (ATO 338)

Man könnte aus diesem Beispiel folgern, daß Fontane in *Der Krieg gegen Frankreich* nicht nur die Solidität seiner Argumente sondern auch die anti-chauvinistische Tendenz verstärkt, und tatsächlich wird dieser Eindruck in der 2. längeren Passage aus *Aus den Tagen der Okkupation* bestätigt. Es handelt sich dabei um die 3 Rouen-Kapitel, die Fontane Gelegenheit geben, das Schicksal Jeanne d'Arcs zu erzählen, die er immer als eine besonders poetische Gestalt empfunden hat. Die Kapitel werden komprimiert übernommen (F 4.226-236), aber es entfällt dabei ein längerer Absatz über den Verfall des historischen Sinns in Frankreich, den Fontane an der auf Purismus beruhenden Entschlackung von über Jahrhunderte gewachsenen Gebäuden beobachtet. Ihm spricht daraus »Oberflächlichkeit«, die er auf mangelhaften Geschichtsunterricht zurückführt:

Und eben diese Oberflächlichkeit ist es, aus der dann das Changieren der politischen Empfindung, der Bankrott des jeweiligen Tages-Enthusiasmus notwendig erwachsen muß. Denn wenn es wahr ist, daß der Franzose ohne Phrase nicht bestehen kann, so wechselt er doch innerhalb derselben, und was ihm heute ein Heiligtum war, hat schon deshalb einen Anspruch darauf, morgen eine Lächerlichkeit zu sein.

Undank und Pietätlosigkeit schreiten in häßlicher Nacktheit durch die Straßen. Kein Wunder; sie stellen sich immer ein wo, wie eben in Frankreich, der *historische Sinn* verloren gegangen ist. (ATO 130)

Was aber an der Übernahme der Rouen-Kapitel am meisten überrascht, ist, daß Fontane seinen eigenen Text von *Aus den Tagen der Okkupation* nun in *Der Krieg gegen Frankreich* als einen »gleich in den ersten Tagen nach der Besitzergreifung der Stadt geschriebene[n] Brief« mystifiziert, ihn »Rouen, den 8. Dezember abends« (F. 4.225 f.) überschreibt und die Schein-Authentizität noch dadurch unterstreicht, daß er einmal dem Text eine An-

merkung beigibt, in der es heißt: »so dürfen wir aus eigener Anschauung hinzufügen« (F 4.232), und zum anderen seinen »Cicerone« (ATO 143) nun soldatisch als »mein Quartierwirt« (F 4.236) ausgibt. Da er selbst sich erst Ende April 1871 in Rouen aufhielt und an dem angegebenen Datum, gerade aus französischer Gefangenschaft entlassen, in Berlin war, kann man von einer Täuschung sprechen. So bedenklich diese einerseits erscheinen mag, so sehr deutet doch andererseits der vorgeschobene Augenzeugenbericht darauf hin, daß Fontane bereit war, der literarischen Wirkung die bloße Faktizität unterzuordnen, daß also künstlerische Absichten den Ausschlag gaben.

Aus den Tagen der Okkupation wirft auch dadurch Licht auf den *Krieg gegen Frankreich*, daß es nicht gekennzeichnete Passagen in dem Kriegsbuch identifizieren hilft. So gibt es darin eine kurze Charakteristik der gotischen Architektur der Metzer Kathedrale (F 2.472 f.). Derselbe Text ist aber in *Aus den Tagen der Okkupation* als Zitat aus Wilhelm Lübkes »Architekturgeschichte« (ATO 247) ausgewiesen und in Anführungsstriche gesetzt. Ebenso stammt seine ungezeichnete Darstellung des »preußischen König[s] auf der Höhe von Donchery (F 2.305 ff.) nach der französischen Kapitulation laut *Aus den Tagen der Okkupation* aus »einer halboffiziellen Korrespondenz«, »aus dem großen Hauptquartier (als deren Verfasser der Geheime Hofrat Schneider gilt)« (ATO 229).

3

(2) *Die Einordnung der Kriegsbücher in Fontanes biographische und schriftstellerische Entwicklung* ist der - relativ - am intensivsten diskutierte Aspekt dieser Werke. Sie sind nach allgemeiner Übereinstimmung Teil seiner nach den englischen Jahren einsetzenden intensiven Beschäftigung und Auseinandersetzung mit preußischer Geschichte, Tradition und Landschaft, mit preußischen Gestalten, Tugenden und Problemen, die die beiden Jahrzehnte Fontanes von 1860 bis 1880 ausfüllt und damit etwa sein 40. bis 60. Lebensjahr umfaßt. Fontanes Studien sind bekanntlich durch zweierlei gekennzeichnet. 1. Ihr Schwerpunkt liegt im Historischen, im Werden Preußens; 2. Sie sind geprägt von dem typisch Fontaneschen »Ja und nein«, sind voller Heimatliebe und Anerkennung, aber auch voller Vorbehalte und Kritik, sind Ausdruck eines kritischen Preußentums. Da in den 60er Jahren in einem deutlichen Stimmungsumschwung, der in Hermann Baumgarten *Der deutsche Liberalismus. Eine Selbstkritik* (1866) exemplarisch beschrieben ist, Preußens Politik der starken Hand zunehmend als Heldentum im Sinn eines einigen Deutschlands aufgefaßt wurde, bedeutet Fontanes Haltung gerade in den Kriegsbüchern im Zeitkontext ein Gegensteuern.

Aber diese allgemein anerkannte Beurteilung verdient es, aus der Sicht der Kriegsbücher auch einmal in etwas anderem Licht betrachtet zu werden, um

das Verständnis des ›mittleren Fontane‹ weiter zu fördern. Man halte sich einmal Fontanes selbständige Werke in den gut 15 Jahren seit 1860 vor Augen:

- 1861 *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 1. Band
- 1863 *Das Oderland* (*Wanderungen*, 2. Band)
- 1864 *Die Grafschaft Ruppin* (2. Auflage von *Wanderungen*, 1. Band)
- 1866 *Der Schleswig-Holsteinsche Krieg*
- 1868 *Das Oderland*, 2. Auflage
- 1869 *Der Deutsche Krieg*, 1. Band
- 1870 *Der Deutsche Krieg*, 2. Band
- 1871 *Kriegsgefangen*
- 1871 *Aus den Tagen der Okkupation*
- 1871 *Der Deutsche Krieg*, 2. Auflage
- 1872 *Ost-Havelland* (*Wanderungen*, 3. Band)
- 1872 *Aus den Tagen der Okkupation*, 2. Auflage
- 1873 *Der Krieg gegen Frankreich*, 1. Band, 1. und 2. Halbband
- 1874 *Gedichte*, 2. Auflage
- 1874 *Der Krieg gegen Frankreich*, 2. Band, 1. Halbband
- 1875 *Die Grafschaft Ruppin* (3. Auflage von *Wanderungen*, 1. Band)
- 1876 *Der Krieg gegen Frankreich*, 2. Band, 2. Halbband
- 1878 *Vor dem Sturm*

Diese Liste regt zu folgenden Überlegungen an: Fontane veröffentlichte von seinem 42. bis zu seinem 59. Lebensjahr, sieht man von der 2. erweiterten Auflage seiner Gedichtsammlung von 1851 ab, kein einziges im eigentlichen Sinn literarisches Werk. Ja, die Zeitspanne dehnt sich noch weiter aus, wenn man sie nach rückwärts verlängert:

- 1854 *Ein Sommer in London*
- 1860 *Jenseits des Tweed*
- 1860 *Aus England*
- 1860 *Balladen*

Auch hier hat der Autor in einem Jahrzehnt außer einem einzigen poetischen Werk nur Reisebücher vorgelegt, so daß sich ein Zeitraum von insgesamt 25 Jahren ergibt, in dem Fontane fast ausschließlich mit Reise-, Wander- und Erlebnisbüchern und den großen Kriegsdarstellungen an die Öffentlichkeit trat. Das ist ein Zeitraum, der etwa das gesamte literarische Schaffen Schillers umfaßt. Fontane mußte seinen Zeitgenossen vor Erscheinen von *Vor dem Sturm* als ein Schriftsteller erscheinen, der die Poesie vor langer Zeit an den Nagel gehängt hatte und nicht nur beruflich Journalist geworden war,

sondern auch als Publizist in reportageartigen, feuilletonistischen und historischen Arbeiten seine Erfüllung fand. Der »Minstrel« war hinter dem »Wandrer« und dem »Amateur-Strategen« - Ausdrücke, die er in einem Brief an Wilhelm Hertz¹⁴ auf sich selbst anwendet - versunken. Bismarck hatte völlig recht, wenn er in seiner Note vom 29. 10. 1870 an den amerikanischen Gesandten Elihu B. Washburne wegen der Gefangenschaft Fontanes diesen als »well-known historian«¹⁵ bezeichnete.

Man stelle sich nur einmal vor, wie Fontane, wenn er im Oktober 1870 nach seiner Gefangennahme tatsächlich, wie er befürchtete (»Demain matin, Mr. Le Général, en presence des autorités civiles et militaires, décidera votre sort, K 25) in Langres als Spion hingerichtet worden wäre, in den Augen der Nachwelt weiterleben würde. Mit *unserem* Fontane hätte er dann nur wenig gemein, denn - so die zweite Überlegung - während es den Lyriker Fontane wenigstens einmal gegeben hatte, konnten die Zeitgenossen von einem Novellisten und Romancier Fontane nichts wissen, weil dieser erst ein Ereignis der Zukunft war.

Der Romanschriftsteller Fontane, der sich erst mit *Effi Briest* wirklich durchsetzt, ist weitgehend ein Phänomen seiner Nachwelt, nicht seiner Mitwelt. Sie wußte ja auch 1878 beim Erscheinen von *Vor dem Sturm* nicht, daß der Verfasser daran schon seit gut 15 Jahren arbeitete, daß also die Kriegsbücher, der erste Roman und die *Wanderungen* sich überlagern. *Vor dem Sturm* ist daher folgerichtig von der Forschung immer wieder als das Verbindungsglied zwischen dem »mittleren« Sachbuchautor und dem späten Romanautor angesehen worden, wobei man dann aber gewöhnlich darauf hinweist, wie der Roman aus den *Wanderungen* herauswächst. Man könnte aber auch, statt aus späterer Sicht die *vorbereitende* Funktion der Sachbücher zu konstatieren, einmal umgekehrt den Roman ja, die »frühen« vier historisch-märkischen Prosawerke auf sie *zurückbeziehen*, weil sie noch Teil des »preußischen« Fontane der »mittleren« Jahre sind. Zu fragen ist dann, ob das Genre, das es nahelegt, die Erzählungen als sein belletristisches Prosawerk in eins zu fassen, tatsächlich über die geistige Zuordnung einiger dieser Werke entscheiden sollte; ob nicht *Grete Minde* »Nach einer altmärkischen Chronik« und *Ellernklipp* »Nach einem Harzer Kirchenbuch« als lokalhistorische Episoden, die sich von der Anekdote zur Erzählung ausgewachsen haben, in den Umkreis der *Wanderungen* gerückt und die beiden im eigentlichen Sinn historischen Prosawerken Fontanes, *Vor dem Sturm* und *Schach von Wuthenow*, als eigene Gruppe des Œuvres dieser 2 Jahrzehnte betrachtet werden können. Dieses würde sich dann in 3 Gruppen um Preußen als geistiges Zentrum von Fontanes Welt gruppieren: 1. Die *Wanderungen* schaffen mit ihrem lockeren Gewebe von geographischen, architektonischen, historischen, kulturellen, ethnologischen und biographischen Informationen ein Bild des brandenburgischen Lebens und Lebensraums. 2. *Vor dem Sturm* und *Schach von Wuthenow* ana-

lyisieren erzählerisch die kritischste Phase der preußischen Geschichte, Niedergang und Aufstieg in der Napoleonischen Zeit. 3. Die sachliche Darstellung der 3 Kriege aus den 60er Jahren stellt eine militärische Chronik Preußens auf dem Weg zum Reich dar, die zusammen mit den beiden Erzählungen eine facettenreiche Auseinandersetzung mit dem preußischen Militär bildet.

Auf diese Weise würde der enge Zusammenhang der Kriegsbücher mit anderen Werken Fontanes zu dieser Zeit einsichtiger. Erst in den Romanen seit *L'Adultera*, die sich der Gegenwart zuwenden, tritt gegenüber den historisch bestimmten Werken die *Gesellschaftsanalyse* in den Mittelpunkt und gibt Fontanes Schaffen eine neue Dimension, die heute als seine bedeutendste gilt. Man kann Bange zustimmen:

Durch einen natürlichen Prozeß war die Entwurzelung, unter der Fontane ehemals in Preußen gelitten hatte, in England ausgelöscht angesichts des stärkeren Gefühls des Exils. Dadurch konnte Preußen wieder der Anziehungspunkt seiner Nostalgie werden. Die Mark Brandenburg wurde das wirkliche Objekt, das Fontanes Wunschtraum besetzt. Es vollzog sich also eine Umkehr in der Richtung seiner Romantik. Man beobachtet das Wiederaufleben des preußischen Mythos in einer neuen, kritischeren, bewußteren, mehr von der Realität durchdrungenen Umgebung. - Aus dieser Umkehrung entstanden die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*.

Man kann Bange zustimmen, aber man muß ergänzen: Aus dieser Umkehrung entstanden die *Wanderungen* - und die Kriegsbücher und die historischen Erzählungen.

4

Fontane hat für sein Werk über den *Deutschen Krieg* den Anspruch erhoben, »daß ich mir, gerade wie in meinen *Wanderungen*, eine Behandlungsart erfunden habe die vorher einfach nicht da war.« Ob dieser Anspruch berechtigt ist, muß (3) *die kompositorische, inhaltliche und sprachliche Untersuchung der Kriegsbücher* ergeben, für die John Osborne mit seiner Analyse einiger Schlachtszenen in *Der Krieg gegen Frankreich* jüngst ein überzeugendes Beispiel geliefert hat, das die Geformtheit von Fontanes Text deutlich macht.¹⁸ Die Quellenverzeichnisse, die Fontane dem *Deutschen Krieg* und dem *Krieg gegen Frankreich* beigibt, lassen erkennen, daß es zu dieser Zeit 3 Typen von Kriegsbüchern gab: 1. die Darstellung persönlicher Erlebnisse von Kriegsteilnehmern (etwa *Mein Sommer unter den Waffen*, *Erlebnisse eines Johanniterritters auf dem Kriegsschauplatz in Böhmen* oder sogar - nach Fritz Reuter -

auf Plattdeutsch *Ut uns le Bourget tid*); 2. die Darstellung einzelner Episoden der Kriege (etwa *Das Treffen bei Kissingen*, *Die Kämpfe vor Belfort im Januar 1871* oder *Die Vertheidigung von Straßburg im Jahre 1870*) oder der Kriegsoperationen einzelner Einheiten (etwa *Die Preußische 19. Brigade, Regimente 6 und 46, im Krieg von 1866* oder *Antheil der Königlich Württembergischen 1. Feldbrigade am Kriege gegen Frankreich 1870/71*); und 3. Gesamtdarstellungen der Kriege. Unter den 61 Titeln in *Der Deutsche Krieg* machen diese letzteren 6, unter den 68 in *Der Krieg gegen Frankreich* nur 3 aus. Im 66er Buch sind darin das offizielle preußische und österreichische Werk des jeweiligen Generalstabs und eine in Brünn erschienene Darstellung aus österreichischer Sicht, im 70er Buch eine Sammlung von Aktenstücken aus dem Innenministerium und eine französische Darstellung eingeschlossen, so daß sich die Zahl auf 3 bzw. 1 verringert. Obwohl es natürlich weitere Gesamtdarstellungen gibt - über die von F. K. Winterfeld äußert sich Fontane in einem Brief an Rudolf von Decker abfällig (»Man kann natürlich auch à la Winterfeld etwas zusammenschmieren«¹⁹) -, hatte Fontane offensichtlich den Eindruck, das sich sein Unternehmen von allen anderen abhob. Worin er diese Besonderheit, ja, Überlegenheit sah, läßt sich an seinen eigenen Äußerungen über seine Kriegsbücher ablesen. Es handelt sich dabei um zwei Prinzipien:

Seine Intention kann zunächst mit einer Formulierung gekennzeichnet werden, mit der er in einem Brief an Wilhelm Schwartz im Hinblick auf die *Wanderungen* erklärt, »wie, meiner Meinung nach, diese Dinge behandelt werden müßten. Nämlich lesbar einerseits, erschöpfend andererseits«.²⁰

Die Ausführlichkeit entspricht, wie er im Zusammenhang mit dem *Schleswig-Holsteinschen Krieg* sagt, seiner Überzeugung, »nur im Detail steckt Leben und Interesse« - eine Formulierung, die er 1893 ganz ähnlich wiederholt (»Der Zauber steckt immer im Detail.«)²¹ »Wenn das Buch doch auch nach der militärischen Seite hin genügen soll«,²² schrieb der Verfasser 1867 über den *Deutschen Krieg*, dann bereitete die Arbeit an ihm unendliche Mühe, weil es entsetzlich viel Material und Beihilfen [...] namentlich Karten«²³, eben »die andauernde Beschäftigung mit vielen 1000 Details«²⁴ erforderte, von denen Fontane immer wieder einzelnes fehlte und auf verschiedenen Wegen beschafft werden mußte, wobei sich die preußischen Militärs nicht gerade durch Entgegenkommen auszeichneten.

Die Verständlichkeit entspringt seinem pädagogischen Impetus. Soweit ich sehe, ist eine Arbeit über Fontane als Erzieher noch nicht geschrieben worden, aber das Thema bietet sich an, denn nicht nur hat er ja 4 Kinder großgezogen, sondern sich auch immer wieder als Jugend- und Erwachsenenbildner betätigt. So gab er etwa 1849 in Bethanien pharmazeutischen Unterricht, war 1853 im Wangenheimischen und Flenderschen Haus als Erzieher der Töchter angestellt und hielt zur gleichen Zeit abends vor Offiziersfamilien »historische Vorträge« über »deutsche, französische, englische Geschichte« (ATO 373).

Obwohl Fontane keinen ›Eckermann‹ gefunden hat, der von seinen pädagogischen Fähigkeiten so einfühlsam und anerkannt berichtet hat, wie er selbst von denen seines Vaters, darf man annehmen, daß sich dessen lebendige »so-kratische Methode« (MK 122) auf den Sohn vererbt hat.

Aber anders als beim Vater wurde die spontane Verlebendigung des Wissensstoffes durch das Anekdotische beim Sohn durch die systematische, ordnende Arbeit des Schriftstellers und Künstlers ergänzt. Erst ihr sind, bei aller ›Causerie‹, die Reisebücher, die *Wanderungen* und die Kriegsbücher zu verdanken.

Verständlichkeit und Ausführlichkeit waren bei allen 3 Kriegsbüchern sein Ziel. Schon im *Schleswig-Holsteinschen Krieg* strebt er »eine populäre, dabei umfangreiche [...] Darstellung«²⁵ an; und »lebensvolle Darstellung und Fülle der Details«²⁶ soll den *Krieg gegen Frankreich* auszeichnen. Aber wegen der Komplexität des Kriegsgeschehens, der Fülle der Schauplätze, des Hineinspiels der Politik auf französische Seite, der beteiligten Menschenmassen und der Länge des Feldzugs werden Fontane die Grundingredienzien als künstlerisches Problem erst beim 1870er Buch ganz bewußt, weil es ihn immer auf neue herausforderte, »Klarheit in einen chaotischen Stoff [zu] bringen«.²⁷ Diese Arbeit erschien ihm so schwierig, der Formungsprozeß so mühsam, daß sein Anspruch, »das ich eigentlich erst bei dem 70er Kriegsbuche und dann bei dem Schreiben meines Romans ein *Schriftsteller* geworden bin d. h. ein Mann, der sein Metier als eine Kunst betreibt, als eine Kunst, deren *Anforderungen* er kennt«,²⁸ verständlich wird. Die Erläuterungen, die Fontane im weiteren Verlauf dieses Briefes gibt, machen deutlich, daß er damit den Bewußtseinsgrad des Künstlers meint, der nicht blind auf seine Inspiration oder Begabung vertraut, sondern aus kritischer Einsicht und formaler Beherrschung ein künstlerisch gewolltes Resultat erzielt. Er gesteht dabei, daß er diese Kontrolle über seine schriftstellerischen Mittel und ihre Wirkung in der Poesie »30 Jahre früher gehabt« habe »wie in der Prosa«, und daher ist die Bedeutung der beiden umfangreichen Werke als Prosaschule für ihn so groß. Im Gegensatz zu anderen Fontaneforschern scheint mir das Problem aber nicht, daß er dabei das Kriegsbuch *überschätzt*, sondern die *Wanderungen* als erzählerische Leistung *unterschätzt*.

Dabei ist das Zusammenrücken des Kriegsbuchs und des Romans nicht so unberechtigt, wie es heute erscheinen mag, denn es stand Fontane als Ziel vor Augen, dem *Krieg gegen Frankreich*, gerade weil »der Stoff [...] so überreich (ist)«, eine größere Anschaulichkeit als den beiden vorhergehenden Kriegsschilderungen zu geben: »Es muß sich lesen wie ein *Roman* [...] es muß fesseln, Interesse wecken wie eine Räubergeschichte.«²⁹

Damit rückt das zweite gestalterische Prinzip ins Blickfeld. Abgesehen davon, daß die obige Kennzeichnung an den Verleger auch diplomatische Gründe hat, wissen wir ja, daß Fontanes Vorstellungen des Fesselnden sich von

denen seiner Zeitgenossen erheblich unterschieden, was ein Grund für den verlegerischen Mißerfolg der meisten seiner Romane ist. Was Fontane die Unterhaltlichkeit verbürgte, läßt sich am besten mit dem von ihm häufig gebrauchten Stichwort des *Feuilletonhaften* charakterisieren. Wie in seinem ersten Roman, der gerade deshalb so enge Beziehungen zu den gleichzeitig entstehenden, aber früher veröffentlichten Werken hat, schwebte Fontane das Feuilletonistische ganz besonders auch beim 1870er Kriegsbuch als eine Art Ideal vor. Auch wenn der moderne Leser das im ersten Fall gelungener finden mag, ist es doch lehrreich, Fontanes Intentionen auch im zweiten zu folgen. An einem Beispiel, das er selbst nahelegt, läßt sich seine Absicht ablesen. Er schreibt an den Herausgeber der *Deutschen Rundschau* wegen der möglichen Vorveröffentlichung eines Kapitels aus *Der Krieg gegen Frankreich*:

Eben habe ich für mein 70er Kriegsbuch ein Kapitel beendet: »Der Überfall bei Beaumont«. Die ganze Affaire erinnert an Roßbach, und so liest sich auch das betr. Kapitel wie eine Sensations-Novelle von der milderen Observanz.

Mir ist dabei eingefallen, ob das nicht vielleicht etwas für die [Wiener] *Freie Presse* wäre? Sie können sich vorstellen - sonst wäre mir der Gedanke gar nicht gekommen -, daß von Borussismus, Sektion links schwenkt oder »mit Gott für König und Vaterland« in dem ganzen Kapitel nicht die Rede ist. Es hat einen Feuilleton-Charakter.³⁰

Sieht man sich das fragliche Kapitel (F 4.82-131) an, dann ist man überrascht, daß von seinen gut 50 Seiten fast 30 nicht Fontanes, sondern fremder Text ist, und zwar aus 5 Augenzeugenberichten von deutschen Offizieren und Soldaten und Ausschnitten aus dem Buch des - laut *Aus den Tagen der Okkupation* - Fontane persönlich bekannten französischen Ortsgeistlichen über die Schlacht. In einem der beiden Ausschnitte daraus wird die Frage diskutiert, wie der völlig überraschende Überfall der deutschen Truppen auf das Lager einer ganzen französischen Division möglich war. Diese Einschübe sorgen recht eigentlich für die Handlungsspannung des Kapitels. Es ist keine Frage, daß die Textmischung von Fontane gewollt ist, weil sie den Krieg bei aller sachlich und militärisch akkuraten Gesamtdarstellung in gelebtes Leben verwandelt und zugleich die Ereignisse als menschlich bewirkte, erfahrene, fehlbare und kritisierbare erscheinen läßt. Die Diskussion von Kontroversen, von militärischen Entscheidungen, von Persönlichkeiten, von Rechtsstandpunkten, bei denen Fontane meist auf überlegene und überlegte Weise Stellung nimmt; und auch die historischen Einschübe gehören deshalb zum Programm aller drei Kriegsbücher. Gerade darin besteht ihr feuilletonistischer Charakter, und im Feuilletonistischen ist ein grundlegendes gestalterisches Prinzip des Fontane der ›mittleren‹ Jahre erfaßt. Sie sind nicht der geradlinigen Ablauf von

militärischen Operationen - Marsch, Rekognostizierung, Schlacht, Belagerung -, und er selbst weist im Zusammenhang mit Garibaldis Freischärlerarmee darauf hin, er sei »fern davon, eine ausschließlich militärische Darstellung dieses Krieges versuchen zu wollen«, sondern beabsichtige, »unsere Leser einen Blick in die Gesamtverhältnisse« (F 4.287) tun zu lassen. Seine Darstellungen sind eine komplexe Ganzheit menschlicher Erlebnisse, Beziehungen, Entscheidungen, Leistungen, Biographien und Fehler sowie menschlicher Lebensräume, und damit auch Ausdruck einer menschlichen Haltung des Verfassers, die ihm Fairness, Gerechtigkeit, Sympathie nach allen Seiten abverlangt, was man in Preußen als nationale Laschheit, als Dänen-, Österreicher- und - besonders verwerflich - Franzosenfreundlichkeit empfand und mißbilligte. Aber eben auch durch die Haltung des Verfassers ragen seine Kriegsbücher aus der Reihe der anderen heute wohltuend heraus. Sie bezeugen Humanität in einer Zeit nationaler Chauvinismen. In allen diesen Elementen besteht im Vergleich mit anderen Kriegsdarstellungen das eigentlich Fontanesche, das hinter ihnen die starke Persönlichkeit spüren läßt, die Attwood vermißt.

Es ist aufschlußreich, daß Fontane in seiner Rezension von 2 Büchern über den 1866er Krieg³¹ beider Darstellungsart an diesem Maßstab der Durchdringung der sachlichen Materie mit Leben mißt. Bei dem einen hätte er gern »ein gewisses *historisch-novellistisches* Element - das uns nicht unter allen Umständen verpönt erscheint [...] anstelle vielleicht allzureichen militärischen Details gehabt«; bei dem anderen lobt er »die glückliche Vereinigung von sachlicher Zuverlässigkeit mit jener menschlich-liebenswürdigen Vortragsweise, die das Ausplaudern des persönlich Erlebten, der ernstesten und heitersten Zwischenfälle, des Gerührt- und Erschrockenseins nicht verschmäht«. Er fährt fort: »Diese Mischung ist für Monographien wie die vorliegende unerläßlich. Fehlt die Korrektheit, wodurch sie für einen bestimmten Truppenteil, für einen bestimmten Gefechtsmoment zum *Quellenstudium* werden, so sind sie wertlos, fehlt andererseits der Zauber der Persönlichen, so sind sie langweilig bis zum Extrem.«

Es ist offensichtlich, daß diese 1869 geschriebenen Sätze die eigene ›Ästhetik‹ der Kriegsdarstellungen und die Arbeit an dem *Deutschen Krieg* reflektieren. Fontanes künstlerischer Ehrgeiz bestand darin, den Kriegsbüchern einen Aufbau zu geben, der diese Prinzipien verwirklicht. Ob ihm das gelungen ist, ist diskussionswürdig, aber diese Werke sind bei genauerem Hinsehen nicht so unbefriedigend, wie die meisten Kritiker sie darstellen, und sie spiegeln in vielen Partien tatsächlich seine gestalterische Intention, ihnen Aufbau, Grundriß, Klarheit, Übersicht, Lebendigkeit – durchweg Fontanes eigene Ausdrücke - zu geben; sie sind im besten Sinn tatsächlich feuilletonistisch, lesbar und ausführlich.

In dem Gegeneinander von ›großem‹ Stoff und genrehafter, feuilletonistischer Behandlung besteht, wie schon Osborne angemerkt hat, eine Spannung, »which undermines the portentously historical aspirations«. ³² Fontane entwickelt die Methode, die er dann auch in *Vor dem Sturm* verwendet, weiter. Das Bedeutsame, Wichtige, Große im scheinbar Nebensächlichen nur durchscheinen zu lassen, wird, besonders in seinen letzten Romanen, zu einer nicht genug zu bewundernden Kunst. Jeweils anders gewendet erscheint das Oszillieren zwischen Polen als Spannung zwischen Vaterlandsliebe und Kritik und als Spannung zwischen der Schicksalhaftigkeit gewisser historischer Entwicklungen und Ereignisse und ihrer menschlichen Verschuldung.

Die ersten 150 Seiten von *Der Krieg gegen Frankreich* etwa leben von wirkungsvollen Kontrasten und einer überzeugenden ›feuilletonistischen‹ Mischung von Genrebild, sachlichem Bericht und Dokumentation. An seinen Verleger erwähnt Fontane gerade im Zusammenhang mit diesem Buch »die wichtige erste Zeile, die das Ganze wie ein Tragbalken tragen muß« ³³ - eine Überzeugung, die er später bekanntlich auch für die Anfangskapitel seiner Romane vertreten hat. Die erste Zeile von *Der Krieg gegen Frankreich* lautet, verblüffend genug für ein *Kriegsbuch*: »Der 1. Juli 1870 sah Europa in tiefem Frieden.« Sie ist aber kennzeichnend für eine weitere innere Spannung, nämlich die zwischen Krieg und Frieden, um derentwillen das Kampfgeschehen immer wieder durchsetzt wird etwa mit der Schilderung unberührter oder zerstörter Städte oder der so betont friedlichen Soldatenkirchhöfe. So scheinen, wie Osborne an eindrucksvollen Beispielen nachgewiesen hat, ³⁴ im Krieg selbst seine Folgen auf. Das 1., »Ems« überschriebene Kapitel gibt ein fast romanhaftes Genrebild des Friedens in dem rheinischen Bad. Wie sich die Atmosphäre in Ems ändert und aus Frieden Krieg wird, ist in einzelnen Gesprächsbrocken auf knappstem Raum meisterhaft skizziert. Der letzte Satz des Kapitels lautet: »Am 15. Früh kehrte König Wilhelm in seine Hauptstadt zurück. Was war geschehen?« (F 1.6)

Die Frage als diskretes formales Mittel, das Interesse des Lesers zu wecken und ihn gewissermaßen zum Gesprächspartner zu machen, benutzt Fontane in allen 3 *Kriegsbüchern* ausgiebig, am häufigsten wohl in dem ersten. Aber typisch ist auch, daß der Autor dieselbe Frage zu Beginn des nächsten Kapitels, das sie auf sachliche Weise und damit mit den Impressionen der 1. Szene kontrastierend beantwortet, noch einmal stellt, denn immer wieder leitet Fontane am Faden solcher Wiederholungen von einem Kapitel zum nächsten über. Wie wichtig ihm insgesamt »die kleinen Wörter und Wendungen, die aus einem Absatz in den andern, aus einem Kapitel in das andre hinüberleiten«, waren, hat er wiederholt betont: »In *diesen* Dingen steckt die Kunst, wodurch man sich vom ersten besten Schmierarius unterscheidet [...].« ³⁵

In den nun folgenden Kapiteln wird in verschiedener Hinsicht jeweils die deutsche und französische Lage, wiederum kontrastierend, gegenübergestellt,

wobei Redeausschnitte aus den Parlamentsverhandlungen in Paris und Berlin eingeschoben werden. Diesen sachlichen Kapiteln folgen dann mit der Schilderung der Abreise beider Herrscher ins Feld wieder Genrebilder, die in sich ebenfalls wieder einen Kontrast bilden und den Ton für den Erfolg bzw. Mißerfolg des Krieges setzen: Louis Napoleons heimliche Abreise aus Paris, die mit dem lapidaren Satz endet: »Kein Auge wurde feucht. Er hat seine Hauptstadt nicht wieder gesehen« (F 1.128), und König Wilhelms umjubelte Fahrt durch Berlin zum Bahnhof.

Nun beginnen die Kriegshandlungen, in deren Mittelpunkt notwendig Schlachtenschilderungen stehen müssen, weil die Schlacht der zentrale Inhalt des Krieges ist. Attwoods Bemerkung von der »ermüdenden Anhäufung von Schlachtbeschreibungen« beruht deshalb einfach auf einem Mißverständnis über die Natur des Krieges. Das klassische Werk über die Kriegskunst im 19. Jahrhundert, Carl von Clausewitz' *Vom Kriege* (1832)³⁶ betrachtet den Krieg - militärisch - als »ein[en] erweiterte[n] Zweikampf« (S. 17). Sein militärischer Zweck ist »die Vernichtung der feindlichen Streitkräfte« (S. 216). Die »Hauptschlacht«, so Clausewitz, ist

daher als der konzentrierte Krieg, als der Schwerpunkt des ganzen Krieges oder Feldzuges anzusehen. Wie sich die Strahlen der Sonne im Brennpunkt des Hohlspiegels zu ihrem vollkommenen Bilde und zur höchsten Glut vereinigen, so vereinigen sich Kräfte und Umstände des Krieges in der Hauptschlacht zu einer zusammengedrängten höchsten Wirkung. (S. 241)

So stellt Fontane in *Der Deutsche Krieg* die Schlacht von Königgrätz da. Aber solche Schlachten hatten mit ihren Hunderttausenden von Teilnehmern zu Fontanes Zeit für den Laien - und manchmal auch für den Fachmann, ja, selbst für die schlachtenlenkenden Generale - eine solche Unüberschaubarkeit, daß Fontane es für seine wesentliche Aufgabe hält, diese Masseninszenierungen, auf denen doch in den Augen der Öffentlichkeit Ruhm und Glorie der Nation beruhten, für den Leser durchschaubarer zu machen und ihnen Leben einzuhauchen.

Fontanes Ziel ist es, die Schlachten und Gefechte nachvollziehbar oder gar nacherlebbar zu machen, indem er sie gewissermaßen sezziert. Er zerlegt sie in die verschiedenen Aktionen der einzelnen Truppenteile und die verschiedenen Gefechtsphasen, die er oft Stunde für Stunde registriert, was wegen des gleichzeitig Geschehenden, aber nur nacheinander Erzählbaren notwendig ist. Ohnehin liegt, wie ihm sehr wohl bewußt war, ein Problem aller 3 Kriegsbücher, sowohl in Hinsicht auf die einzelnen Schlachten als auch auf den Gesamtablauf des Krieges darin, daß der chronologische Ablauf des Geschehens nicht wiederzugeben war, weil es, wie er über den *Deutschen Krieg* 1867 an

General Franz von Zychlinski schreibt, »immer wieder nötig wird den Gang der Erzählung - meist an der interessantesten Stelle - zu unterbrechen, um sich nach detachirten Compagnien und abgekommenen Halbzügen umzusehn«,³⁷ oder weil es zu viele gleichzeitige Kriegsschauplätze gab. Den einzelnen Gefechtsabschnitten werden oft um der Klarheit willen eigene Unterkapitel zugewiesen, und der Ablauf wird in seinem jeweiligen Moment durch temporale Adverbien wie »eben jetzt«, »in diesem Augenblick« usw. als unmittelbare Gegenwart vermittelt.

Zum Verständnis all dieser Aktionen aber ist ein lebendiger Eindruck vom Schlachttterrain nötig, das Fontane denn auch aufs präziseste umreißt. Seine Reisen zu den Kriegsschauplätzen dienten seiner eigenen genauen Vorstellung von ihnen:

Keine Beschreibung, keine Reliefkarte können einem *das* geben, was einem ein einziger Augenblick hier [auf dem Schlachtfeld von Le Bourget] an Verständnis aufzutut. [...] Wer hier eine Minute gestanden hat, weiß, was dieser Kegel während der Belagerung für Freund und Feind bedeutete. (ATO 79)

Fontane vergegenwärtigt das Schlachttterrain entweder in seiner landschaftlichen Erscheinung oder in seiner Struktur durch den Vergleich mit geometrischen Figuren oder einfachen Gegenständen:

Le Bourget zerfällt nämlich wie ein Blatt Papier, das man erst der Länge und dann der Quere nach halbiert, in vier gleich große Teile, die hier [...] einerseits durch die vertikal verlaufende Route Imperiale, andererseits durch den horizontal laufenden Moleretbach gebildet werden. Also: vier Viertel und ebensoviel Bataillons. (F 3.389 f.)

Die Beschreibung des »Sedan-Panoramas« als »Tortenform« (F 2.153 f.) innerhalb deren sich ein Dreieck aus zwei Orten und einer Flußschleife und eine Kegelpyramide befinden, vereinigt beides.

Überhaupt kann Sedan als Musterbeispiel für Fontanes Schlachtbehandlung dienen, die Dramatik und historischen Distanz zu vereinigen sucht. Die über gut 120 Seiten ausgedehnte Schlachtschilderung, an die sich dann noch die nächtlichen Kapitulationsverhandlungen anschließen, enthalten alle erläuterten Ingredienzien. Das fast stundenweise und mit Zwischenresultaten berichtete Kampfgeschehen vom frühen Morgen bis zum späten Abend bildet nach zwei kurzen einleitenden Kapiteln, in denen das Terrain und der französische Seite für die verlorene Schlacht verantwortliche General vorgestellt werden, den Rahmen des Riesenkapitels. Dabei wechselt die Perspektive zwischen deutscher und französischer Sicht. Aber in den Ablauf dieser ereig-

nisreichen und entscheidungsschweren 12 Stunden wird immer wieder Material einbezogen, das die Schlacht zum menschlichen Drama macht und auch die Schwierigkeiten ihrer Darstellung vermittelt. Französischerseits schaffen der zweimalige Wechsel des obersten Kommandos während der Schlacht, zuerst durch die Verwundung MacMahons und dann durch die unkluge Ablösung Ducrots durch General von Wimpfen, die persönliche Tragödie des Kaisers und die zunehmende Panik im umzingelten Sedan aus der Sicht eines Offiziers und deutscherseits die Augenzeugenberichte von einzelnen Kampfphasen Handlungsspannung. Fontanes Diskussion unübersichtlicher oder ungeklärter Gefechtsphasen, der Kontroverse um die Brandschatzung des Dorfes Bazeilles, angeblich durch bayrische Truppen, und der kurze Bericht über seinen späteren Besuch des Schlachtfeldes rücken das Geschehen zugleich in eine distanzierende historische Perspektive.

5

2 Jahre, nachdem der 2. Band von *Der Krieg gegen Frankreich* mit dieser Schlachtschilderung veröffentlicht worden war, erschien über dasselbe Thema ein »Heldengedicht in drei Gesängen« mit dem Titel *Sedan*, das 2. von Ernst von Wildenbruchs Schlachtenepen über den 1870er Krieg. Das 1., *Vionville*, ebenfalls als »Heldengedicht in drei Gesängen« bezeichnet, rezensierte Fontane 1874 kühl in der *Vossischen Zeitung*:

Im ganzen haben wir für diesen Zweig der Dichtung keine lebhaftere Zustimmung in unserem Herzen; wir sind, bis auf weiteres, der Ansicht daß man Kollosalschlachten nicht in ihrem Gesamtverlaufe oder auch nur in ihren Hauptzügen besingen kann, daß man vielmehr immer besser tun wird, Einzelmomente herauszugreifen und in der *lyrischen* Behandlung dieses großartige Gesamt ereignis ahnen zu lassen.

Da auch das Schlachtenepos sich mit dem zentralen Ereignis des Krieges beschäftigt, regt die Zeitgenossenschaft zwischen Fontanes Kriegsbüchern und Wildenbruchs Heldengedichten zu Überlegungen über (4) *die Spannweite der Kriegsliteratur in 19. Jahrhundert* an. Die prosaische-schildernde Kriegsdarstellung Fontanes und die Fiktionalisierung der Schlacht in der poetisch-feiernden Form des Epos bilden dabei Gegentypen. Ihr Gegenstand ist derselbe: die historische, tatsächlich geschlagene Schlacht. Aber während Fontane sie nachzeichnet, durchschaubar macht und kritisch beleuchtet, ihr also ihren Wirklichkeitsstatus beläßt, nimmt sie im Schlachtenepos ästhetische Eigenexistenz im Raum der Dichtung und des Verses an. Das historische Geschehen durchsetzt sich mit fiktiven Handlungen und Personen, mit erfundenen Sze-

nen und Dialogen, mit lebhaften Ausmalungen der Psyche der Feldherrn und ihrer geheimen Gedanken und wird zum Ausdruck einer ideellen Deutung. Aber hier liegt das geistige Versagen dieses Genres, denn es kommt nirgendwo über Heldenverehrung und Patriotismus hinaus, in deren Dienst dann der Krieg gern zum metaphysischen Kampf zwischen Gut und Böse, Gesundheit und Dekadenz stilisiert wird. So ergibt sich in den Texten ein Widerspruch zwischen dem poetischen Aufwand, dem begeisterten Ton der Erhabenheit und der ideellen Leere, die sich dahinter verbirgt. Das Pathos ist hohl, und vom Erhabenen zum Lächerlichen ist hier aus heutiger Sicht manchmal nur ein recht kleiner Schritt.

Das heute ausgestorbene Genre des Schlachtenepos, das es in Deutschland das ganze 19. Jahrhundert hindurch gab, das aber kein Werk von bleibender Bedeutung hervorgebracht hat, war eigentlich schon zu seiner Zeit obsolet, denn ich einer Epoche, in der der Roman theoretisch zur »modernen *bürgerlichen* Epopöe« einer »zur *Prosa* gewordene[n] Wirklichkeit«³⁹ erklärt und praktisch zur beherrschenden literarischen Gattung wurde und in der die Epik selbst sich etwa mit Johann Heinrich Voss' *Luise* und Goethes *Hermann und Dorothea* auf die bürgerliche Lebenswelt eingestellt hatte, bildete dieses hochkünstlerische, aber auch künstliche Genre einen Fremdkörper. Es ist offenbar eine Folgeerscheinung des aufkommenden Nationalismus und der damit verbundenen veränderten Einstellung der Menschen zum Krieg. Er beschäftigte die Einbildungskraft der Europäer im 19. Jahrhundert auf andere Weise als in den vorhergehenden Jahrhunderten, denn bis zur französischen Revolution wurde die Politik in Kontinentaleuropa bekanntlich in den fürstlichen Kabinetten von einem kleinen Kreis von höfischen Funktionsträgern gemacht. Die Bevölkerung war von ihr ausgeschlossen und hatte daher kaum ein Verhältnis zu ihr. Auch die Kriege waren Teil der fürstlichen Kabinettspolitik, dienten im wesentlichen dem Gewinn von Territorium und wurden von ehrbewußten, adligen Offizieren und desinteressierten Soldaten ausgefochten. Diese waren entweder Söldner oder zum Wehrdienst gepreßte Untertanen, und beiden Gruppen lag es im allgemeinen denkbar fern, sich mit Todesverachtung in die Schlacht zu stützen, da ihnen die Ziele des Krieges nicht Herzensangelegenheit waren. Da sie zudem zu dem Boden, auf dem sie kämpften, kein Verhältnis hatten, litt die Bevölkerung unter der Soldateska unsäglich. Poetisches Sujet wurde daher im 17. Jahrhundert nicht der Kampf, sondern das Schicksal der Menschen, auf die der Krieg, wenn er eine Landschaft verwüstete, herniederkam. Andreas Gryphius' Sonette und Grimmelshausens *Simplizissimus* sind eindrucksvolle frühe Beispiele solcher Kriegsdarstellung, der es um dessen zerstörerische Gewalt über die geschändete Menschheit ging.

Mit Friedrich dem Großen von Preußen und seinen schlesischen Kriegen ändert sich dieses traditionelle Bild des Krieges. Zwar bleiben Kriegsziele und

Soldateska im wesentlichen Punkten noch die gleichen wie vorher, aber eine höchst unkonventionelle, bewegliche Kriegsführung, die Identifikation des Königs, der sein eigener Feldherr ist, mit seiner Armee, seine tapferen hingebungsvollen Generale Zieten, Seydlitz, Schwerin usw. und sein unermüdlicher und existenzbedrohender David-und-Goliath-Kampf gegen 3 europäische Großmächte tauchen ihn als Feldherrn bald in eine Aura der poetischen Verklärung, der die vielen *Friedricus-Rex*-Anekdoten einen menschlichen Zug geben. Kein Zeitgenosse bewegte die Deutschen so wie er, keiner wurde schon zu Lebzeiten als Kriegsheld so zur Legende. Über ihn und seine Armee wurden daher nun auch, so von Ewald von Kleist oder Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Kriegslieder geschrieben.

Grundsätzlicher ändert sich der Krieg mit der französischen Revolution, die auf die Bedrohung durch die europäischen Mächte mit der »levée en masse« antwortet. Nun kämpft der Soldat nicht mehr für die Sache des Fürsten, sondern für seine eigene; er verteidigt *seinen* Staat, »la nation«. Der Krieg wird zur nationalen Angelegenheit der Bürger. Es ist Napoleons Schuld - oder Verdienst -, daß diese nationale Identifikation des Volkes mit dem Krieg sich mit dem Befreiungskrieg auch in Deutschland entwickelt. Der französische Kaiser überzog Europa 20 Jahre lang in einem Ausmaß mit Krieg, wie man das bisher nicht gekannt hatte und zwang dabei immer wieder Deutsche gegen Deutsche zu kämpfen, was das Bewußtsein der nationalen Zerrissenheit förderte. Wie Friedrich der Große in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts so wurde nun Napoleon zum mythischen Kriegshelden. Wie man von den Schlachten Friedrichs - Prag, Kolin, Roßbach, Leuthen, Kunersdorf - mit verklärten Augen sprach, so beschäftigten nun die Schlachten Napoleons - Austerlitz, Jena und Auerstedt, Preußisch-Eylau, Aspern, Wagram, Borodino, Leipzig und Waterloo - die Fantasie und gingen zum Teil auch in den Roman des 19. Jahrhunderts ein. Die Schilderung von Waterloo, der nach Clausewitz »berühmtesten aller Schlachten« (S. 234), in Stendhals *La Chartreuse de Parme* und die von Borodino in Leo Tolstois *Krieg und Frieden* sind berühmt. Eine Episode aus dieser Schlacht spielt ja indirekt auch in *Vor dem Sturm* eine Rolle. Aber die Assoziationen, die die späteren Schlachten Napoleons wecken, deuten darauf hin, wie sich langsam das Bild verschob, denn die Feldherrn, denen es gelang, den Kaiser zu schlagen, stiegen ebenfalls zum Heldenstatus auf - Blücher, Nelson, Wellington -, ja, mit ihnen standen der bösen, besessenen Macht nun die strahlenden Helden gegenüber, die die Welt von einem Fluch befreit hatten. In Webers *Völkerschlacht* (s. u.) wird der Empereur im 8. Gesang regelrecht als von Satan beherrscht dargestellt.

Die 25 Jahre nach der französischen Revolution, ein goldenes Zeitalter des Militärs, bestanden auf dem europäischen Kontinent nicht nur aus einer fast ununterbrochenen Folge von Krieg, sondern bildeten auch die Voraussetzung

für die Entwicklung der literarischen Beschäftigung mit ihm. Daß Preußen dabei das Zentrum sowohl der wissenschaftlichen Analyse des Phänomens Krieg als auch des Schlachtenepos und des Sachbuchs über den Krieg wurde, entspricht durchaus dem Charakter dieses schon nach damaligen Begriffen exemplarischen Militärstaats. Schon nach Voltaires Urteil hatte ja in Preußen das *Militär* einen *Staat*, nicht, wie sonst üblich, umgekehrt. Die Taten Friedrichs des Großen und Napoleons und seiner Gegner sind das Thema der hochpoetischen Schlachtenepik, die aus dieser Konstellation hervorging und alte Epen-traditionen wiederzubeleben versuchte. 1827 erschien Carl Gottlieb Ernst Webers monumentales Epos in 26 Gesängen *Die Völkerschlacht*, das mit seinen 500 Seiten und seiner Stanzenform an italienische Renaissance-epen (Ariosto, Tasso) anzuknüpfen scheint. Ob der schlesische Theologe Weber mit seiner ambitiösen Dichtung, von der der preußische König 12 Exemplare subskribierte, irgendeine Wirkung erzielte oder Christian Friedrich Scherenberg beeinflusste, ist mir nicht bekannt. Scherenberg erwarb mit seinen 5 kurzen Epen, von denen 3 Ereignisse der Zeit Napoleons - *Ligny*, *Waterloo*, *Abukir* - und 2 solche aus dem 7jährigen Krieg - *Leuthen*, *Hohenfriedberg* - behandeln, ausgerechnet um 1848 einen kurzen Ruhm. Sie galten offenbar eine Zeitlang als die einzigen Dichtungen, die man Offizieren schenken konnte, ohne sich schämen zu müssen oder sie zu beleidigen; und der König ließ, wie aus Fontanes Scherenbergbuch bekannt ist, bei der Vorlesung des einen von ihnen das Essen eine halbe Stunde warten. Fedor von Oeppens 1855 erschienenes »vaterländisches Gedicht« *Preußens Erhebung* widmet sich ebenfalls der Überwindung Napoleons, ohne sich aber auf die Schlachten zu beschränken. Es kommt über die versifizierte Historie allerdings nicht hinaus.

Der Anklang dieser Schlachtendichtungen ist nicht schwer zu erklären. Sie hatten eine eskapistische Funktion, denn sie lenkten von der unruhigen und unleidlichen Gegenwart ab, indem sie Heldentaten der eigenen und nahen Vergangenheit besangen; und sie waren in der Zeit ohne große europäische kriegerische Konflikte von 1815 bis in die 50er Jahre ein literarisches Surrogat. Die darin besungenen Heldentaten waren aus konservativer Sicht nostalgische Erinnerung an die Einheit von Fürst und Volk und politische Hoffnungen, die getrogen hatten. Erst der deutsch-französische Krieg, der von nationaler Begeisterung getragen wurde, bot wieder einen zeitgenössischen Schlachtenstoff, der der vaterländischen Barden würdig war, und der illegitime Hohenzollernsproß von Wildenbruch griff zur Feder.

Da das Schlachtenepos die jeweilige Höhe der nationalen Wogen spiegelt, läßt sich auch von Scherenberg zu Wildenbruch eine Steigerung von vaterländischen Gefühlen zu chauvinistischem Deutschtum feststellen, ja, Scherenbergs Friedrich-Epen lassen das Nationale geradezu hinter einem humoristischen Ton zurücktreten, der der geschickten Kriegsführung des preußischen Königs etwas Schelmisches gibt. Was Scherenbergs Werk so schwer genieß-

bar macht und schon von seinen Zeitgenossen, darunter Fontane, bemängelt wurde, ist nicht der durchaus moderate Nationalismus, sondern der unwiderstehliche Drang des Autors zur manirierten Metaphorik, die ihm offenbar den künstlerischen Wert seiner Werke ausmachte.

Ein Nachklang des Schlachtenepos' bilden an der Jahrhundertwende Carl Bleibtreus farbige, aber sinnlose und daher bei aller Handlung ermüdende Prosadichtungen, für die die Zeit Napoleons und die der Reichsgründung nun gleichermaßen historischer Stoff sind. Sie lösen das Schlachtgeschehen romanhaft in Aktion und Dialog auf, bieten eine Fülle von Episoden, bezeichnen unsinnig viele Soldaten, auch einfache Chargen, mit Namen - »Geschützfürhrer Prange [...] Leutnant Glaesemer [...] Leutnant Heller [...] Sergeant Beschke [...] Feldwebel Gerber [...] Unteroffizier Schlinzigk«, um eine Probe aus *Vionville-Mars-la-Tour* zu geben - und entwerfen im Verlauf der Handlung psychologisch bestimmte Feldherrnporträts.

Fontane hat sich nicht nur gegen Wildenbruchs Schlachtenepik zurückhaltend geäußert, sondern 1880 in seiner Rezension von Konrad Brandenburgs (Pseudonym?) Epos *Der Krieg gegen Frankreich* das ganze Genre auch für unzeitgemäß erklärt: »In allen Zeiten geschah dergleichen; jetzt ist es ungewöhnlich, und nur in sehr vereinzeltten Fällen wird ein Tageshergang oder ein modernes historisches Ereignis in *Versen* erzählt.«⁴⁰

Fontane war »diesem Zweig der Dichtung« schon weit früher begegnet, aber gerade zu dieser Zeit im Begriff, seinem prominentesten Repräsentanten, Scherenberg, ein biographisches Denkmal zu setzen, in dem er seine Vorbehalte prononcierter wiederholte:

Es gibt nichts, was sich jeder poetischen Einkleidung so sehr weigert, wie die militärisch wahre Schilderung einer Schlacht, und zwar einer *bestimmten* Schlacht, denn daß man in bloß allgemeinen Umrissen die großen und bei allen Schlachten gleichen Hauptmomente durch die poetische Form anschaulich machen und vergegenwärtigen kann, *das* hat schon Schiller bewiesen. Aber den spröden Stoff der Terrainbeschreibung, dazu die taktischen Verhältnisse und die leider unumgängliche Nomenklatur vollständig unpoetischer Benennungen mit der großartigsten Naturanschauung, mit dem Konflikt der höchsten menschlichen Leidenschaften, dem Zusammenstoß der Massen und der Großtat des einzelnen zu verschmelzen, keinem dieser Elemente das Übergewicht, allen das gleiche Recht zu geben, - *das hat* unseres Wissens noch niemand oder wenn *doch* vielleicht, so jedenfalls vergebens versucht. (CFS 45)

Dies ist nicht nur eine Ablehnung des Schlachtenepos' sondern auch eine Erklärung eigener Absichten. Tatsächlich war das Epos mit seinem Zwang zur

Strophe hilflos gegenüber dem komplexen Geschehen der modernen Schlacht und verwandelte die Kampfergebnisse in ein wildes Spiel der Elemente, das auf vagem Grund und Boden stattfand. Es schildert daher im Grunde nicht individuelle Schlachten, sondern immer nur einen Prototyp. Der Kampf findet weitgehend auf der metaphorischen Ebene statt, die ein unkontrollierbares Naturgeschehen nahelegt, dem der Mensch wehrlos ausgeliefert ist – ein Zug, der schon bei Weber ausgeprägt ist: »Und gleich wie wenn sich eine Wolk entfaltet [...]«, »Wie Donnerhall in Bergesschluchten krachte [...]«, »Wie wenn das Thal in herbstlich heitern Tagen / Ein Nebelsee des Morgens früh erfüllt [...]«, »Wie wenn mit Macht auf schnelldurchschifftem Meere / Ein hohler Wind die vollen Segel schwellt [...]«. Ganze Strophen begreifen so das Kampfgeschehen als Naturkatastrophe:

Der Kampf glich ganz der Elemente Toben
Vor Zeiten in des Chaos Ocean,
Und auch Gewittern, die sich rings erhoben,
Begleitet sie verheerend ein Orkan.
So war's als jetzt die Heere Rache schnoben,
Bekämpfend theils den Himmel, theils den Wahn.
Die Kugeln, rings entfeuert den Geschossen
Verglich man eines Hagelwetters Schloßen.

Wie wenn Vesuv und Ätna sich entzündten:
Ihr Donner hallt entsetzlich in das Ohr;
Verheerend steigt aus ihrer Crater Schlünden
Des Feuers Gluth, des Dampfes Macht empor.
Ein Lavastrom entspring aus ihren Gründen,
Geschleudert fliegt der Steine Wucht hervor;
Und Rebenhügel, goldne Blumenauen
Sind bald ein Bild des Jammers anzuschauen.⁴¹

Der Stellvertretungscharakter, der solchen metaphorischen Darstellungen innewohnt, weil das Epos die realistische Schlachtbeschreibung nicht leisten kann, zeigt sich auch in der Verbildlichung des Heeres im Wappentier des Landes oder des Feldherrn. Toposartig erhebt sich immer wieder der kaiserliche französische Adler vom Horst, breitet seine stählernen Schwingen aus und stößt auf einen Löwen nieder, der dann je nach Bedarf Preußen, Österreich oder England ist. Daß Fontane in seinem Bemühen, die Schlacht durchschaubar zu machen und die Wahrheit des Krieges zu ermitteln, dieser Poetisierung ablehnend gegenüberstand, obwohl er ihr gelegentlich selbst zum Opfer fällt, ist nur zu begreiflich. Während er den Krieg in menschlichen Kategorien zu begreifen bemüht war, verwandelte das Epos ihn in einen Kampf auf meta-

physischer Ebene. Was in Homers *Ilias* als ein wirkliches Lenken und Eingreifen der Götter im trojanischen Krieg begann, ist allerdings nun meist auf die bloß metaphorische Ebene verlagert. Weber bemüht so unendlich viel antik-mythische Gestalten und Schauplätze, daß sich sein Epos streckenweise wie ein Handbuch der antiken Mythologie liest. Herkules' Kraft, Fortunas Willkür, Athenes Gunst, Gorgonas Haupt, Orkus' Nacht usw. führen die Handlung um die »Lindenstadt« ständig ins Antike hinüber. Und was bei Weber die Antike, ist bei Wildenbruch die germanische Mythologie. Er bemüht das ganze seit der Romantik totgeredete und -gedichtete Arsenal germanischer und deutscher Kultfiguren, die Sedan als Fortsetzung der Hermannsschlacht erscheinen lassen und den Hohenzollern den Glanz einer mythischen Vergangenheit geben:

Und wer ist der? Der sprengt zu Königs Linken,
Sein Schwertgenöß, er selbst ein flammend Schwert?
Dem leuchtend so die blauen Augen blinken?
Der Hohenzoller ist's, der Held von Wörth!
So ritt er aus in seinen goldnen Locken,
Siegfried, Siegmund und Siegelindens Sohn.
Noch blüht der Baum, noch ist sein Mark nicht trocken,
Der dich umrauscht, du Hohenzollerthron!

So wird der damals 40jährige preußische Kronprinz beschrieben, bei dem von »blonden Locken« keine Rede sein konnte. Daß dabei auch die populärste deutsche Kultfigur des 19. Jahrhunderts, Kaiser Barbarossa, im Hintergrund herumspukt, versteht sich von selbst. In *Vionville* hat der preußische General Alvensleben, von Zweifeln über die erforderlichen menschlichen Opfer geplagt, in der Nacht vor der Schlacht gar im Schlaf eine Vision:

Da sah den Sohn in seinen dunklen Sorgen
Germania und spendete ihm Licht;
Gleichwie der Sonne Hoffnungsstrahl im Morgen
Erhob sich ihm der Mutter Angesicht.
Und weit die Hand von Ost nach Westen reckend
Rührt' sie das Herz ihm an und tat es auf,
Die finstern Zweifel in die Tiefe schreckend,
Rief sie den heil' gen Opfermut herauf.⁴²

Wildenbruchs Epen erscheinen fast gleichzeitig mit Fontanes Buch über den deutsch-französischen Krieg. So wertlos sie heute als literarische Werke sind, so erhellend sind sie für die Atmosphäre der Zeit, in der viele Fontanes Kriegsbücher nur als »Verrat am Vaterland« begreifen konnten. Daß das Um-

gekehrte richtig ist, daß der Wildenbruchsche Chauvinismus gesinnungslos und Fontanes Haltung menschlich nobel ist, haben zumeist erst die später Lebenden gesehen.

Anmerkungen

¹Hans-Heinrich Reuter, »Fontanes Realismus«, in: *Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam*. Berlin 1972, S. 52.

²Reuter, S. 35.

³NFA XV.438.

⁴An Adolf von Decker, 5. 12. 1871 (DuD 1.88).

⁵Vgl. an Mathilde von Rohr, 30. 11. 1876 (HB 2.549 f.).

⁶Pierre Bange, »Zwischen Mythos und Kritik«, in: *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*, hg. von Hugo Aust. München 1980, S. 17-55.

⁷AFS III/2.306.

⁸Die zitierten Werke in der Reihenfolge: *Wandrey*, S. 332, 334, 335; Kenneth Attwood, *Fontane und das Preußentum*. Berlin 1970, S. 149; Kurt Schober, *Theodor Fontane. In Freiheit dienen*. Herford 1980, S. 118, 125; Ekkehard Verchau, *Theodor Fontane. Individuum und Gesellschaft*. Frankfurt/M. u. a. 1983, S. 90 (= Ullstein Taschenbuch, Fontane Bibliothek 4604).

⁹Charlotte Jolles, *Theodor Fontane*. Stuttgart 1972, S. 29 (= Sammlung Metzler 114).

¹⁰Was Schiller wurde, schwebte dem 10jährigen Fontane laut seinem Brief an Theodor Storm vom 14. 2. 1854 (HB 2.375) ebenfalls als Berufswahl vor: Professor der Geschichte.

¹¹Da nur die beiden ersten Kriegsbücher nach der Ullstein Taschenbuch-Ausgabe (= SH und D) zitiert werden können, wird für das dritte auf die folgende Ausgabe zurückgegriffen: *Der Krieg gegen Frankreich 1870-1871*, mit einem Vorwort hg. von G. A. Craig, 4 Bde. Zürich 1985 (= F).

¹²»Theodor Fontanes Kriegsgefangenschaft 1870. Quellenmäßig dargestellt«, in: *Der Bär von Berlin 5* (1955), S. 53-73. - »Theodor Fontanes Der deutsche Krieg 1866 und seine militärgeschichtlichen Helfer. Mit unbekanntenen Briefen von und an Theodor Fontane«, in: *Jb. für die Gesch. Mittel- und Ostdeutschlands 15* (1967), S. 203-224.

- ¹³Wie Anm. 3.
- ¹⁴An Wilhelm Hertz, 9. 8. 1866 (HB 2.167).
- ¹⁵Zit. nach Anm. 12, letzte Angabe.
- ¹⁶Bange, a. a. O., S. 39 f.
- ¹⁷An Hermann Kletke, 29. 8. 1870 (DuD 2.70).
- ¹⁸Vgl. John Osborne, *Meyer oder Fontane? German Literature after the Franco-Prussian War 1870/71*. Bonn 1983, S. 29-72.
- ¹⁹An Rudolf von Decker, 1. 1. 1871 (DuD 2. 96 f.).
- ²⁰An Wilhelm Schwartz, 26. 1. 1873 (HB 2.424).
- ²¹An Rudolf von Decker, 3. 8. 1866 (DuD 2.22) und an Georg Friedlaender, 30. 5. 1893 (Briefe Friedlaender, S. 221).
- ²²An Rudolf von Decker, 18. 3. 1867 (DuD 2.30).
- ²³An seine Frau, 28. 8. 1868 (D 2.Anhang S. 77).
- ²⁴An Rudolf von Decker, 10. 6. 1874 (DuD 2.106).
- ²⁵An Alexander von Pfuell, 12. 2. 1865 (DuD 2.11).
- ²⁶An Otto Baumann, 3. 9. 1872 (DuD 2.98).
- ²⁷An Rudolf von Decker, 23. 12. 1870 (DuD 2.70).
- ²⁸An seine Frau, 17. 8. 1882 (HB 3.200).
- ²⁹An Rudolf von Decker, 23. 12. 1870 (DuD 2.96). Daß übrigens in einer speziellen Hinsicht eine Verbindung zwischen den Kriegsbüchern und den Romanen Fontanes besteht, sei nur am Rande erwähnt. Jene haben offenbar eine Fülle von Namen in diesen angeregt. In S werden die Namen Schlegel (S 181) und Buddenbrock (S 211) erwähnt, in D sind es Coronini (D 1.56), Schwartzkoppen (D 1.211, von Barby (D 1.265), Alvensleben (D 1.388), Rieneck (D 2.89, Anregung für Rienäcker?), Bartenstein (D 2.202), von Perceval (D 2.271) und Doberschütz (D 2.275, Anregung für Doberschütz?). In F gibt es von Mellenthin (F 1.221, Anregung für von Sellenthin?), Wuthenau (F 1.352), von der Osten (F 1.365), Hahnke (F 2.38), Schimmelmann (F 2.560) und Zacha (F 4.580) und in K Polzin (K 103).
- ³⁰An Julius Rodenberg, 12. 12. 1872 (DuD 98 f.).
- ³¹NFA XXIV.583-585.
- ³²Osborne, a. a. O., S. 70.
- ³³An Rudolf von Decker, 1. 1. 1871 (DuD 2.97).
- ³⁴Osborne, a. a. O., S. 53, 67 f.
- ³⁵An Rudolf von Decker, 16. 3. 1869 (DuD 2.52).
- ³⁶Mit Seitenzahl im Text zit. nach der Ausgabe als Ullstein Taschenbuch 35051.
- ³⁷An General Franz von Zychinski, 22. 11. 1867 (HB 2.193).
- ³⁸NFA XXI/1.293.
- ³⁹Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3. Teil. Stuttgart 1971, S. 177 (= Reclam UB 7985-88).
- ⁴⁰NFA XXI/2.213.

⁴¹Berlin 1827, die 1. und wohl einzige Ausgabe; die Zitate in der Reihenfolge S. 151, 152, 156, 160, 101.

⁴²*Gesammelte Werke*. Berlin 1924, 15. Bd., *Vionville*, S. 324-363, *Sedan*, S. 363-416; Zitate auf S. 410, 329.