

I. Teil: Autor und Œuvre

Warum Fontane kein Barbarossa-Epos schrieb und andere Vermutungen über den mittleren Fontane

1

1894 - der Vorabdruck von *Effi Briest* begann im Oktober in der *Deutschen Rundschau* - erschien ein Sammelband mit 19 Beiträgen, von denen einer von Theodor Fontane stammt. Obwohl dieser kurze Aufsatz scheinbar mit dem mittleren Fontane fast nichts zu tun hat, sondern über 60 Jahre eine Brücke von dem 74jährigen Romancier zu dem 14jährigen Gewerbeschüler von 1834 schlägt, regen Fontanes kleiner Beitrag und der Kontext, in dem er erschien, doch zu allerlei Überlegungen zu dem Fontane zwischen 30 und 60 an. Es handelt sich um *Die Geschichte des Erstlingswerks*, herausgegeben von Karl Emil Franzos,¹ der insgesamt 23 Autoren aufgefordert hatte, die Geschichte ihres literarischen Erstlings zu erzählen. Da die Reihenfolge dem Alter der Beiträger folgt, eröffnet Fontanes Aufsatz *Mein Erstling: Das Schlachtfeld von Groß-Beeren* den Band. Er erlaubt einen kleinen Einblick in das Berliner Leben des Teenagers Fontane, das in die zeitliche Lücke zwischen *Meine Kinderjahre* und *Von Zwanzig bis Dreißig* fällt, über die er in letzterem nur kurz berichtet. Es lohnt sich, Franzos' Sammlung und Fontanes Beitrag dazu etwas weitläufiger zu reflektieren und damit der Anregung des Herausgebers selbst nachzukommen, der in seiner Einleitung hofft, »durch mein Beginnen den Dank der Litteraturhistoriker in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verdienen; da dürfte sich ja wohl die Wissenschaft mit den Dichtern, die wir Ungelehrten jetzt lesen, beschäftigen«. (Franzos, X)

Die meisten der Autoren stellen aber entgegen Franzos' Erwartung heute nur noch selten und höchstens in sehr spezialisierten Studien ein ernsthaftes Forschungsobjekt der Germanistik dar und widerlegen Fontanes pessimistisches Diktum: »in der Literaturgeschichte scheint die Sonne über Gerechte und Ungerechte; jeder kriegt seine zwei Zeilen.«² Sie bezeugen gegen Ende des 20. Jahrhunderts eher die Mittelmäßigkeit der deutschen Literatur zwischen 1850 und 1890, einer Zeit, die Hans-Heinrich Reuter nicht zu unrecht »zu den traurigsten und trostlosesten in der Geschichte der deutschen Literatur«³ rechnet und Helmuth Schanze für die Dramatik als Epoche von »Verfall, Veräußerlichung, Tiefstand, der Beachtung kaum wert«⁴ bezeichnet. Gerade aus diesem Grund darf die Fontaneforschung die kulturelle und literarische Umwelt, in der Fontane sich entwickelte, schrieb und schließlich den Anspruch erhob, Maßstäbe zu setzen, nicht aus den Augen verlieren.

Fontanes Vignette *Mein Erstling: Das Schlachtfeld von Groß-Beeren* berichtet darüber, wie ein Ausflug zum Schauplatz der Schlacht vom 23. 8. 1813, durch die Berlin vor der Wiedereinnahme durch napoleonische Truppen bewahrt wurde, den Untertertianer Theodor zu einem Schulaufsatz inspirierte, und ist ein Musterbeispiel der charmanten, dichten und souveränen, mit Atmosphäre, Humor und Ironie durchtränkten und von Lebenserfahrung erfüllten Erzählkunst des alten Fontane.

Wie richtig diese Schulerinnerungen im einzelnen sein mögen, stehe dahin, aber das so viel zitierte »heitere Darüberstehen« Fontanes, demgegenüber wir - allemal für den mittleren Fontane - zurecht so außerordentlich skeptisch geworden sind - hier drängt es sich zur Charakterisierung auf, wenn man liest, wie so viele der anderen Autoren des Bandes im Gegensatz zu Fontane ihr Dichterwerden als Dichterringen dramatisieren. Paul Heyse etwa, der »vor dem deutschen Volke, das damals in so schweren Mannesnöten rang, den Anstieg zu den Höhen des Parnasses« (Franzos, 58) begann, berichtet, wie seine Erstlingswerke »mit scheuem Flügelschlage die künftigen hohen Flügel vordeuten« (Franzos, 55). Ludwig Fuldas Erstling »erwuchs aus den ersten inneren Kämpfen der Berufswahl und behandelte die Tragödie eines Dichters« (Franzos, 290). Hermann Lingg wählte die Stanze als Epenvers, denn »mehr als jede andere Strophe war die der Renaissance, die Strophe Tassos und Ariostos, geeignet, die wuchtigen Quadern der *Völkerwanderung* [dies der Name seines Erstlingswerks] zu tragen« (Franzos, 18). »War die Begabung groß und stark genug«, fragt sich Hans Hopfen »mein Schicksal zu tragen und mit Ehren im Wettkampf vor einer großen Nation zu bestehen?« (Franzos, 158). Was Wunder, daß er in dieser Bedrängnis »mit trotzigem Lippen« (Franzos, 161) einen Meister der Kunst bittet, die ihn quälende Frage zu beantworten. »Die Kunst«, so schreibt er, »war mir ein Heiligtum, ihr ganz zu leben, galt mir der erhabenste Beruf, und mich dünkte, nur durch einen allgemein anerkannten Hohenpriester war die Weihe zu empfangen.« (Franzos, 157) Und welchen Hohenpriester erkor er sich als Richter über seine Begabung? Den deutschen Dichturfürsten der Zeit natürlich, Emanuel Geibel!

Parnaß, hohe Flügel, Heiligtum, erhabenster Beruf, Hohenpriester und Weihe, aber auch Ringen, innere Kämpfe, wuchtige Quadern, Schicksal, große Nation und bedrängende Frage! Es lohnt sich durchaus, in all diesen Äußerungen über Dichter und Dichtung aus dem Munde der Betroffenen selbst auf die hochgegriffene Metaphorik zu achten, denn das Sprechen in Bildern ist ja nicht nur ein Konstituens der Dichtung selbst, sondern alles Sprechen ist mit Bildelementen durchsetzt, über die sich in jeder Epoche bei gängigen Themen ein stillschweigendes Einverständnis herausbildet. Solche stereotype Metaphorik des privaten und vor allem des öffentlichen Sprechens und Schreibens, die einen Teil dessen bildet, was Jürgen Link als »Kollektivsymbolik«⁵

bezeichnet hat, ist ein vernachlässigtes, aber das Grundeinvernehmen einer Zeit erhellendes kultur- und sprachgeschichtliches Forschungsgebiet.

Vergleicht man Fontanes Darstellung seines angeblichen Erstlingswerks mit den anderen Beiträgen des Buches, dann ist sein ›understatement‹ mit Händen zu greifen. Ohnehin beruht sie, wie der Herausgeber eigens anmerkt, auf einem »Mißverständnis«, denn »unter dem Erstlingswerk durfte nicht etwa die erste Schreib- und Dichtübung des künftigen Schriftstellers verstanden werden, sondern eben sein erstes größeres Werk, mit dem er in die Öffentlichkeit getreten«. (Franzos, IX)

War das ein »Mißverständnis«? Man fragt sich, ob Fontane sich nicht bewußt in den Schulaufsatz des 14jährigen geflüchtet hat, um sich von dem Renommiergehabe seiner Kollegen abzusetzen, wie ja auch *Meine Kinderjahre* ein Element des demonstrativen Flüchtens in die Kindheit enthält, um sich von den damals so beliebten Erfolgsbiographien zu distanzieren. Aber vor allem: Wollte Fontane sich wirklich 1894 mit seinen ersten selbständigen Publikationen identifizieren oder gar an seine tatsächlich erste Veröffentlichung erinnern, an den sentimental Kitsch der Erzählung *Geschwisterliebe* des 19jährigen, die 1839 im *Berliner Figaro* erschien.

2

Wie war es denn mit Fontanes literarischer Karriere? Nach publizistisch unspektakulären, fast ausschließlich lyrischen, in Zeitungen und Zeitschriften erscheinenden Einzelveröffentlichungen bis zum 30. Lebensjahr, die ihm ein gewisses Ansehen im Freundeskreis und mit ein paar Balladen auch in der Öffentlichkeit gaben, versuchte Fontane nach dem Revolutionsjahr 1848 zweimal, sich als freier Schriftsteller zu etablieren. Beide Male trat er während oder kurz nach dem entsprechenden Zeitraum von weniger als einem Jahr mit der Publikation selbständiger poetischer Werke hervor. In die erste Episode von Oktober 1849 bis August 1850 fällt das Erscheinen der acht preußischen Balladenporträts *Männer und Helden* und des »Romanzenzyklus« *Von der schönen Rosamunde*. Konnte es 1894 in Fontanes Interesse liegen, das »Vaterländische« des einen oder die lyrischen Klischees des anderen ins Gedächtnis zurückzurufen? Der zweiten Episode zwischen Januar und Oktober 1850 folgte im Mai 1851 die erste Ausgabe der *Gedichte*. Es sagt etwas über Fontanes jedenfalls bis dahin mangelndes Renommee als Dichter, daß alle drei Werke bei verschiedenen Verlegern herauskamen, und es sei gleich ergänzt, daß dies auch weiterhin so blieb: Auch die drei England-Bücher erschienen in drei verschiedenen Verlagen, und noch die ersten zwölf Romane und Erzählungen hatten sieben verschiedene Verleger und vier Verlagsorte, bevor 1892 Friedrich Fontane die weiteren Werke seines Vaters

übernahm. Es hilft dem öffentlichen Profil eines Autors nicht, wenn er kein verlegerisches Profil hat.

Beide Male war der finanzielle Erfolg von Fontanes Lyrikbänden minimal und der literarische durchschnittlich. Eine Dichterkarriere war darauf nicht zu bauen. Es wäre aber reizvoll zu spekulieren, was für weitere Werke Fontane zu verdanken gewesen wären, wenn es *Von der schönen Rosamunde* 1851 zum sofortigen Publikumserfolg gebracht hätte.

Oder noch drastischer: Man stelle sich vor, schon *Rosamunde* und *Männer und Helden* wären als Produkte eines finanziell unabhängigen Fontane erschienen, weil der König von Bayern ihn - wie den Freund Paul Heyse - im Alter von 24 Jahren, also 1843, mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Talern an seinen Hof gezogen hätte; oder weil Friedrich Wilhelm IV. von Preußen ihm - wie Emanuel Geibel - im Alter von 27 Jahren, also 1846, ein lebenslanges Jahresgehalt von 300 Talern »zur ungehemmten Fortsetzung seiner poetischen Laufbahn«⁶ ausgesetzt und sein Gedichtband es wie der Geibels von 1840 schon in den 50er Jahren zur 60. Auflage gebracht hätte. Was wäre aus Fontane geworden? Hätte es den Romancier Fontane dann je gegeben?

Es charakterisiert oder vielleicht auch: es richtet das seine eigenen ideologischen Interessen verfolgende fürstliche Mäzenatentum des 19. Jahrhunderts, daß es Geibel und Heyse waren, die es sich in der Gnadensonne der Monarchen wohlsein lassen konnten, daß aber Fontane dafür nicht in Frage kam. Aber es charakterisiert, soll man sagen: es richtet auch Fontanes eigene Fehleinschätzung, daß er zwischen 30 und 60 immer wieder glaubte, auch ein Anrecht darauf zu haben.

Statt fürstliche Gnade zu genießen, mußte sich Fontane zu Umorientierungen bequemen, die dramatische Folgen für seine literarische Karriere hatten. Erst 10 Jahre später erschien mit den *Balladen* seine nächste und letzte eigene poetische Publikation - sofern man von den weiteren und teilweise veränderten Auflagen der Gedichtsammlung von 1851 absieht. Mit Ausnahme dieser *Balladen*, deren größerer Teil ohnehin schon in den *Gedichten* von 1851 enthalten war, erschien von Fontane zwischen 1851 und 1878 kein einziges dichterisches Werk. Das sind mehr als 25 Jahre, ein Zeitraum also, der ungefähr der gesamten literarischen Schaffenszeit Schillers entspricht und gut doppelt so lang ist wie die Kleists oder Kafkas.

Mit welchem dichterischen Anspruch konnte Fontane daher 1859 - seit 5 Jahren war kein Buch von ihm erschienen, seit 8 Jahren kein poetisches - in München schon auftreten, um den bayrischen König davon zu überzeugen, ein weiteres »Nordlicht« an seinen Hof zu ziehen, wo doch die vorhandenen, allen voran Geibel und Heyse, schon den zum Teil heftigen Unwillen der Einheimischen erregt hatten. Ein wie wenig überzeugender Kandidat da auftrat, scheint allen Beteiligten nicht bewußt gewesen zu sein. Wie konnte es Fontane überraschen, daß er in München »ein absolut unbekannter Mensch«⁷ war?

Wie konnte er knapp zwei Jahre später beim Erscheinen des Balladenbandes empört sein, daß er »nicht wie ein seit zehn Jahren etablierter Poet, sondern wie ein beliebiger Nachwächter besprochen (wurde), der die Laune gehabt hat Balladen und zwar recht gute zu publiciren«?⁸ Verwechselte Fontane nicht einfach den Beifall seiner Kollegen aus dem »Tunnel über der Spree« mit dem Ruhm der Welt?

Aber wieder stelle man sich vor, Fontane wäre in München tatsächlich angestellt worden und hätte sich dazu verstanden, nach seinen preußischen Balladen nun auch, wie er an seine Mutter schrieb, »einige Vorgänge der bairischen Geschichte in Balladenform zu behandeln«,⁹ was ihm Geibel nahegelegt hatte. Man schaudert bei dem Gedanken, denn was wäre dies anderes gewesen als das balladeske Äquivalent der »Reclame-Novellen«, über die er sich später lustig machte.¹⁰

Die Fontaneforschung hat lange dazu geneigt, Fontanes Leben gewissermaßen rückwärts zu lesen, das krönende Ende seiner literarischen Karriere zum Ausgangs-, Höhe- und Orientierungspunkt zu wählen und alles Vorhergehende entelechetisch darauf zu beziehen, so als sei sich Fontane, mit einem richtungweisenden Kompaß bewaffnet, in jedem Augenblick seines Lebens »des rechten Weges wohl bewußt« gewesen. Nun ist es natürlich ein legitimes Verfahren der Hermeneutik, aus ihrer späteren Kenntnis der Totalität Zuordnungen historischer Phänomene vorzunehmen, die sich dem beschränkteren zeitgenössischen Horizont nicht erschließen konnten. Epochendefinitionen etwa sind ja eine solche Strukturierung des Zeitflusses ›post festum‹. Aber menschliches Leben wird nicht rückwärts gelebt, sondern ins Ungewisse und Ungewußte, das man Zukunft nennt.

Versucht man, Fontanes Leben nachzuzeichnen, wie es sich ohne Kenntnis der Zukunft darstellte, dann ergibt sich: Es gibt nur wenige Autoren, die so offensichtlich und unter Hadern und Erschütterungen von ihrem intendierten Lebensziel abgetrieben, nein, abgezwungen wurden wie gerade Fontane. Aber seine daraus resultierenden Schwierigkeiten, Widersprüche und Irrtümer, sein Schwanken, seine Erfolglosigkeit und seine langsam wachsende Statur eröffnen einen entschieden aufschlußreicheren und tieferen Zugang zum Verständnis der ideellen und materiellen Welt des 19. Jahrhunderts als die glatte Karriere etwa Geibels oder Heyses.

1849, also mit 30, mußte sich Fontane seine weitere literarische Entwicklung etwa folgendermaßen darstellen: Es war offensichtlich, daß seinen schmalen Bändchen mit preußischen Balladen, englischen Romanzen oder Gedichten ›das große Werk‹ folgen mußte, wenn er Anspruch auf herausragenden und womöglich dauerhaften dichterischen Ruhm erheben und eine Dichterkarriere beginnen wollte. Und so versuchte er denn, mehrere Jahre lang dieses ›große Werk‹ zu bewältigen - ohne Erfolg, wie man weiß, aber gerade das Scheitern der beiden dichterischen Großprojekte, die ihn zwischen

1848 und 1851 intensiv beschäftigten, ist in seiner Bedeutung für Fontanes Entwicklung bisher wohl noch nicht genug beachtet worden. Fontanes Ehrgeiz konzentrierte sich auf die Tragödie *Karl Stuart* und das Epos *Barbarossa*, auf historisch-dichterische Versunternehmen also.

An diesem Punkt erweist sich nun wieder der Sammelband *Die Geschichte des Erstlingswerks* als nützliche Erklärungshilfe, und zwar für die Genre- und Themenwahl Fontanes, denn wie etwa sahen die Erstlingswerke von Fontanes Kollegen aus den beiden Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte aus? Ernst Wicherts »dramatische Anfänge«, (Franzos, 87) bestanden seiner eigenen Darstellung nach aus einem *Washington*, einem *Johann Huß*, einem *Kaiser Otto III.* - auch Paul Heyse arbeitete Mitte der 50er Jahre an einem *Otto III.* -, einem *Markgraf Rüdiger von Bechelaren*, einem *Moritz von Sachsen* und einem *General York*; und sogar die junge Marie von Ebner-Eschenbach schrieb zunächst ein »Epos aus der römischen Geschichte« (Franzos, 77) und debütierte 1860 mit einem Trauerspiel *Maria Stuart in Schottland*. Hermann Lingg wollte in seinem Erstlingswerk, dem 3bändigen historischen Epos *Die Völkerwanderung*, erschienen 1866- 1868, »ein deutsches Epos« schaffen, das »de[n] Sturz einer Weltdespotie durch germanische Kraft und Freiheitslust« (Franzos, 15) darstellt, und glaubte, dieses Genre »stünde dem modernen Geiste, dem Streben und der Dichtung der Neuzeit wohl an«.

Bei allem historischen Eskapismus sollte auch Felix Dahns Erstlingswerk, die »Erzählung in Versen« von 1854, *Harald und Teano* - ein krauses Epos aus dem 4. nachchristlichen Jahrhundert mit heidnischen Orgien, Christenverfolgung und sächsischen Eroberungszügen, mit Giftmord und Verrat, Heldentum und tragischer Liebe zwischen den Kulturen - eine zeitgenössische Botschaft haben, nämlich die »rauhe, ja rohe, aber zukunftsreiche, kraftstrotzende Welt-Erkämpfungs-Freude des Germanentums« (Franzos, 123) der verfaulenden Antike und dem weltflüchtigen Christentum gegenüberzustellen.

Dieses aus der *Geschichte des Erstlingswerks* gewonnene Bild läßt sich durch Fontanes unmittelbare Umgebung ergänzen: »Kugler hat eine Saktige Tragödie, ›Kaiser Pertinax‹ [vor]gelesen, die befriedigt, aber nicht begeistert hat. Auf Scherenbergs ›Friedrich den Zweiten‹ (National-Epos in der Nib.-Strophe) sind wir alle sehr gespannt; Paul Heyse arbeitet an einem neuen Drama ›Alcibiades‹, ich erwarte Bedeutendes davon.«¹¹

Blickt man nach Süden, zu dem wenig später gegründeten Münchener Äquivalent des Berliner »Tunnels«, dem Dichterverein der »Krokodile«, dann sah es dort nicht anders aus, und daran war der bayrische König mit seiner gezielt konservativen Kulturpolitik nicht unschuldig. Schon bei der ersten Audienz, die er seiner neuen Dichterakquisition Emanuel Geibel im April 1852 gewährte, sprach er nach dessen Bericht von »Epos und Geschichte«.¹²

Epos und Geschichte und die Weltgeschichte als Kaleidoskop! Die historische Tragödie und das historische Epos, denen man heute kaum noch Auf-

merksamkeit schenkt bei der Bewertung der bleibenden Literatur in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, standen bis in deren 70er Jahre tatsächlich im Mittelpunkt der literarischen Produktion und des literarischen Diskurses. Aufschlußreich für diese literarische Atmosphäre ist eine kleine Episode aus der Autobiographie Paul Lindaus. Als er sich 1868 dem berühmten Theaterdirektor Heinrich Laube vorstellte, entwickelte sich folgendes Gespräch:

Ein Schriftsteller in Ihren Jahren, ein Kritiker, der regelmäßig das Theater besucht und Stücke bespricht, der muß doch irgendein Stück geschrieben haben. Was ist es denn? Eine Römertragödie?

Bedaure, nein.

Also ein Hohenstaufendrama? Konradin?

Auch noch nicht.

Doch nicht wohl etwas Modernes?

Allerdings.

Merkwürdig.¹³

All dies gehört *zum einen* in den engeren oder weiteren Umkreis des Historismus, der in seiner extremen Form - wie Ernst Troelsch es ausgedrückt hat - »völlig relativistischen Wiedererweckung beliebiger vergangener Bildungen mit dem belastenden und ermüdenden Eindruck historischer Aller-Welt-Kenntnis und skeptischer Unproduktivität für die Gegenwart.«¹⁴ Man floh in die Geschichte, um der stagnierenden Gegenwart zu entgehen und sich in grandiose und emotional erregende fremde Welten einzuleben, von denen man sich dennoch meist eine undefinierte, wie auch immer geartete Relevanz für die Gegenwart, jedenfalls aber große Gefühle zu Unterhaltungs- und Rührzwecken erhoffte. Genau in diesem Sinn schrieb Fontane im November 1851, wenn auch schon in ironischer Distanzierung, an Lepel: »man kommt dahin, sich nach den Verbrechen finsterner Jahrhunderte zurückzusehnen, es war doch was damit; - heutzutage ist alles matt wie die Limonade in Kabale und Liebe, [...].«¹⁵

Aber *zum anderen* manifestiert sich in dieser Fülle von Tragödien und Epen der langfristige, stilbildende Einfluß der deutschen Klassik und des klassischen Formenkanons, der so viel epigonale Dichtung auslöste und das Einsetzen des Realismus in Deutschland verzögerte. Da aber in dieser Zeit das umfassende metaphysische Weltbild der Goethezeit seine Geltung verloren hatte, hatten auch die traditionellen dichterischen Genres, in denen sich diese Weltsicht adäquat ausdrücken konnte, ihre Funktion verloren, wenn es nicht gelang, ihnen ein neues Sinnkonzept zugrunde zu legen.

Hätten aber nicht im traditionellen Sinn von hoher Dichtung, wie sie trotz dieser Hindernisse um die Mitte des Jahrhunderts weiterlebte, die Tragödie *Karl Stuart* und das Versepos *Barbarossa*, Fontane die Aussicht auf den

Durchbruch sowohl als Dramatiker wie auch als kühner historischer Epiker eröffnet ?

Nichts erscheint bei dem literarischen Kreis, in dem Fontane umging, und bei den Einflüssen, denen er ausgesetzt war, natürlicher als sein Wunsch, mit einer historischen Tragödie und einem historischen Epos zu reüssieren; und auch daß er Gestaltungsmöglichkeit und Originalität seines Werkes dadurch gewährleistet glaubte, daß er eine nur wenig benutzte Strophenform gefunden zu haben meinte - auch das heute nur noch ein Indiz für die Befangenheit dieser historisierenden Dichtung in epigonalen Schemen -, zeichnet ihn gegenüber seinen Kollegen Anfang der 50er Jahre keineswegs als originell aus.

3

Da von *Karl Stuart* die ersten beiden Szenen vorliegen, ist das Fragment wiederholt analysiert worden. Sein Bezug zum revolutionären Zeitgeschehen mit der Spannung von Absolutismus und Konstitutionalismus, von Fürstenwillkür und parlamentarischer Kontrolle springt in die Augen. Die politische Dimension des Barbarossa-Stoffes drängt sich bei Fontane eher noch mehr auf, da die Stauferzeit anders als das England der Stuarts nicht zu seinen historischen Leidenschaften gehörte. Hier müssen es eher Anregungen von außen als innere Bedürfnisse gewesen sein, die ihn zu der Vorlage führten. Die erhaltenen Äußerungen über das Projekt hat - wenn auch nicht ganz vollständig - dankenswerterweise Helmuth Nürnberger in *Der frühe Fontane*¹⁶ zusammengestellt, ohne indessen die Erwähnung Barbarossas in einer der politischen Korrespondenzen und einer der Kunstausstellungsberichte einzubeziehen. Er folgert: »Auch der Stoff erweckt nur noch wenig Interesse, wenn man bedenkt, wie viele Hohenstaufen-Dramen Friedrich von Raumers ›Geschichte der Hohenstaufen‹ (1823-25), die der neuerwachten Begeisterung für das deutsche Mittelalter diene, auf den Plan gerufen hat.«¹⁷

Aber führt nicht der umgekehrte Schluß für die Erkenntnis von Fontanes Einstellungen nach 1848 weiter? Gerade *weil* die Hohenstaufendichtung - Dramen, Epen, Gedichte¹⁸ - damals Deutschland überschwemmte, ist Fontanes Stoffwahl für sein literarisches Selbstverständnis während dieser Zeit aufschlußreich. Er erweist sich in Stoff und Genrewahl als befangen in konventionellen Literaturkategorien und bar jeder Originalität, denn wie keiner anderen historischen Gestalt verleiht das 19. Jahrhundert in Deutschland Friedrich Barbarossa den Status einer mythischen, nationalen Kult-, Erweckungs- und Orientierungsfigur. Da ist mehr im Spiel als »Begeisterung für das deutsche Mittelalter«, nämlich aktuelle politische Frustration und Sehnsucht, die sich wie damals so häufig ins Kulturelle und Historische flüchtete, weil sie sich nicht direkt aussprechen konnte. Barbarossas Erwachen aus dem Schlaf

im Kyffhäuser wurde bekanntlich zum Symbol der Hoffnung auf ein wiedererstehendes starkes, einiges Deutsches Reich. Eine der aufwendigen Initial-Illustrationen aus Fontanes *Der deutsche Krieg von 1866* fängt diesen populären Mythos ein: Auf ihr erwacht Barbarossa, als Österreichs Doppeladler »vom preußischen Aar« vom Präsidialthron des deutschen Bundes vertrieben wird.¹⁹

Man wüßte gern mehr über den Einfluß, den die dichterische und wissenschaftliche Hohenstaufenliteratur auf Fontanes Epenplan ausübte. Hingewiesen aber sei auf folgendes: Die Bewunderung, die Fontane gerade für den Balladendichter Graf Moritz Strachwitz hatte und der Erscheinungstermin und die Atmosphäre von dessen Ballade »Hie Welf!« legen es nahe, in diesem Gedicht - was wohl bisher nicht gesehen worden ist - die Anregung für sein eigenes Projekt zu vermuten. Strachwitz' *Neue Gedichte* wurden zu Weihnachten 1847 unmittelbar nach dem Tod des erst 25jährigen, damals populären Dichters, am 11. 12. ausgegeben, also ein Dreivierteljahr, bevor das *Barbarossa*-Epos zuerst erwähnt wird. Was Strachwitz' Gedicht balladisch-blutig und unter prophetischem Einbezug der finsternen Zukunft in den Augenblick des kaiserlichen Triumphs, durch den der sich unter den Hufen Krümmende der eigentliche Sieger wird, schildert, war nach Lepel, der das Epos am 19. 9. 1848 zuerst erwähnt, auch für Fontanes Werk zentral. Er »möchte wohl sehn, wie Du Mailand unter seinen [Barbarossas] Füßen knirschen und wimmern läßt.«²⁰

September 1848: Wie wollte Fontane den historischen Stoff für die aktuelle Zeitlage transparent machen? Wenige Wochen später spukt Barbarossa in Fontanes politischem Aufsatz *Die Teilung Preußens* herum und belegt zum einen, daß ihn die Kaisergestalt intensiv beschäftigte, und zum anderen, daß die Ereignisse und die Protagonisten des 12. Jahrhunderts für ihn tatsächlich aktuelle Relevanz hatten.

Respektlos behauptet er, es sei zu spät für »die Burggrafen von Nürnberg - die Hohenstaufen unseres Jahrhunderts [zu] werden«. Jeder Tag nach einer möglichen Kaiserkrönung der Hohenzollern »würde trotzige Lombarden bringen, ein stolzes Mailand und einen welfischen Löwen - und wo wäre der Barbarossa, die Freiheit und ihren Übermut zu zügeln!«²¹

Ein stolzes Mailand und ein welfischer Löwe - sie wären wohl in dem Epos die Feinde Barbarossas und in dieser Einkleidung 1848/49 die Feinde Preußens gewesen, so daß im aktuell politischen Sinn der Kampf zweier mächtiger Häuser um die Macht in Deutschland, der Konflikt zwischen Imperialismus und innerer Konsolidierung, zwischen Zentralgewalt und Partikularkräften und damit der Spannung zwischen Einheit und Freiheit das Syndrom einer politischen Krise geformt hätten. Für das liberale Denken der Jahrzehnte vor 1848 waren Einheit und Freiheit unteilbar, ja »eigentlich identisch«: »Liberalismus wie Nationalismus geht es um Autonomie und Selbstbestimmung, sie

wenden sich gegen den dynastisch-partikularen Obrigkeitsstaat, sie sind progressive, ›linke‹ Richtungen, sie sind die Bewegungspartei.«²²

In dem Auseinanderbrechen der Verbindung von Freiheit und Einheit im Jahr 1848 aber sieht der Historiker Wilhelm Mommsen »schon ein Zeichen des Scheiterns«²³ der Revolution, und in diesem Sinn sollte wohl Fontanes *Barbarossa* die Problematisierung einer der drängenden politischen Fragen der Zeit gestalten, aber er scheint unfähig gewesen zu sein, dem Stoff eine klare Aussage abzugewinnen, denn ob Barbarossa der starke Einiger des Reiches war, der den partikularen Widerstand nur unvollkommen bezwingen konnte, oder der Zerstörer der legitimen partikularen Freiheit, oszillierte. In dieser Spannung, bei der sich in den 50er und 60er Jahren immer mehr die Einsicht durchsetzte, daß nur mit Preußens starker Hand, also auf Kosten der Freiheit die Einheit zu erreichen war, so daß sich der Liberalismus mehr und mehr in die Rolle des Hortes der Kleinstaaterei statt der Vorhut der Einheit gezwungen sah, wäre das Epos repräsentativ gewesen für die Krise des Liberalismus nach 1848, wie sie dann Hermann Baumgarten 1866 exemplarisch in seinem Essay *Der deutsche Liberalismus*²⁴ dargestellt hat. All dies kam gerade in den Jahren in Fluß, als Fontane sein Epos durchdachte und wurde durch die Fülle der politischen Ereignisse kompliziert. So bleibt nicht überraschenderweise der Eindruck dessen, was das Epos eigentlich aussagen sollte, verwirrend. Dieses Dilemma führte offenbar im Frühjahr 1851 zur schöpferischen Krise. Am 7. 1. ist Fontane in einem langen und aufschlußreichen Brief an Lepel vom Erfolg des Epos' überzeugt: »So vernehme denn das große Wort, daß ich ein Epos, ein richtiges, wirkliches, großes Epos zu schreiben gedenke. Stoff: Barbarossa.«²⁵ Aber erstaunlicherweise erklärt er Friedrich Witte schon zwei Monate später, warum er das Epos aufgeben müsse:

Es ist mir durchaus nicht möglich, mich für den alten Rotbart zu begeistern. Alle meine Sympathien sind auf Seiten seiner Gegner Er war ein Stück Haynau und verfuhr mit Mailand, wie dieser mit Brescia. Die lombardischen Städte hatten damals so gewiß recht, wie sie noch heute recht haben. Für Barbarossa mit Wärme eintreten, hieße die gegenwärtige österreichische Politik mittelbar billigen oder gar verherrlichen.²⁶

Haynau und Brescia? General von Haynau befehligte einen Teil der österreichischen Truppen, die im Juli 1848 nach anfänglichen Mißerfolgen den Aufstand des unter Habsburger-Herrschaft stehenden Oberitalien niederschlugen. In der dann folgenden Restitution der Habsburger-Macht erwarb sich Haynau, der nicht einmal davor zurückschreckte, Frauen und Kinder auspeitschen zu lassen, in Bergamo, Brescia und Ferrara den Schandnamen »die Hyäne von Brescia«. Es ist offenkundig, daß mit dem Sympathiewechsel vom Kaiser zu seinen lombardischen Feinden der Barbarossa-Stoff unter der Hand

eine neue Bewertung durch den Autor erfahren hatte, die veranlaßt wurde nicht durch das historische Material selbst, sondern durch den unmittelbaren Bezug zur Politik. Fontanes einzige Äußerungen zu Barbarossa aus dem Jahr 1852 sind schon Nachklänge, bestätigen aber präzise den Umschwung in Fontanes Sicht. Wenn er im April 1852 in den lombardischen Stadtstaaten nun »wirkliche Republiken« sah, die »selbst den Arm eines Barbarossa [...] nicht scheuten, wenn es galt für ihr Recht und ihre Freiheit einzustehen«,²⁷ und dann im Oktober desselben Jahres bekannte: »Als ich noch jünger war, da kniet' ich bewundernd zu den Füßen der Tat, da galt mir das Schwert und der Arm, der es führte, da hing mein Auge an der Kaisergestalt Barbarossas, und mein Herz jubelte auf, wenn ich ihn einziehen sah in die Tore Mailands, den Welfentrotz unterm Hufschlag seines Pferdes«,²⁸ dann bezieht sich die Bewunderung des Kaisers auf seine Sicht von 1848 und davor.

Das *Barbarossa*-Epos macht klar, was Fontane bei aller scheinbaren Ähnlichkeit von seinen Kollegen unterschied, die zur selben Zeit erfolgreiche historische Epen und Tragödien produzierten. Ihre Werke fingen *Stimmungen* der Zeit ein, boten aber nicht, wie es Fontane anstrebte, *Analysen* der Zeit. Fontane dagegen verstand seine beiden großen dichterischen Projekte dieser Zeit als historisch verbindlich. Die direkte Darstellung der Politik in der Lyrik, die Fontane unter dem Einfluß des »Tunnels« weitgehend aufgegeben hatte, sollte in Tragödie und Epos auf indirekte Weise gerettet werden. Sie sollten als Deutungsfolien der Gegenwart dienen, aber gerade das verhinderte ihre Entstehung, denn wie wohl sollte in einer Zeit, in der Fontanes eigenes politisches Weltbild so fluktuierte, eine stabile Interpretation dichterisch gestalteter Historie zustande kommen, wenn deren Dringlichkeit für den Autor gerade in ihrer Aussagekraft für die Gegenwart bestand. Zum einen hätte das entsprechend Fontanes eigener politischer und geistiger Umorientierung gerade während dieser Jahre und der sich rapide ändernden Zeitlage eine ständig wechselnde Neuinterpretation des Stoffes erfordert. Zum anderen hätten diese Werke den Verfasser bei der repressiven Realität nach 1848 politisch in einer Weise exponiert, die er nicht mehr verantworten konnte, wenn er gleichzeitig vom preußischen König eine Pension als Dichter oder vom preußischen Staat eine Anstellung anstrebte. Das Unvermögen, diese Konflikte miteinander zu harmonisieren, verurteilte nicht den Stuart-König und die Lombarden zum Tod, sondern Fontanes Pläne. Daß ihm gerade in dieser Zeit »der Hebbelsche Ausspruch gar nicht aus dem Kopf (will): ›mit Duplikaten ist unsrer Literatur nicht geholfen‹«,²⁹ darf als Abrechnung mit sich selbst betrachtet werden. Und es überrascht nicht, daß Fontane sich, wie er am 1. 5. 1851 an Friedrich Witte schreibt, dem »Tunnel« gegenüber »total entfremdet«³⁰ zu fühlen begann.

Gerade das Scheitern seiner dichterischen Großprojekte nach 1848 also läßt, »ex negativo«, Fontane aus der Literatur dieser Zeit und seiner Umge-

bung herausragen. Nötig waren adäquate neue Ausdrucksformen, nötig war eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Das Satyrspiel nach der Tragödie des Scheiterns: Als Fontane 1864 die Berliner Kunstausstellung dieses Jahres in der *Kreuzzeitung* besprach und unter den historischen Bildern eine »Hinrichtung Konradins« fand, veranlaßte ihn das zu folgendem verallgemeinernden Urteil:

wir bekennen freimütig, daß wir gegen eine ganze Anzahl von Stoffen, die, immer wieder behandelt, dennoch immer wieder gescheitert sind, von vornherein ein starkes Mißtrauen unterhalten. Arminius, Karl der Große, die sämtlichen Hohenstaufen von Barbarossa bis Konradin, [...], erfüllen uns immer mit Bangen, wenn wir ihnen auf dem Titelblatt von Epos und Drama oder auf irgendeiner Leinwand von zwölf Fuß im Quadrat begegnen. Möglich, daß die Raben bereits Miene machen, ihren Flug um den Kyffhäuser einzustellen [...], und daß, wenn Barbarossa endlich hervorschreitet, nicht nur ein neuer Kaiser da ist, sondern eine neue Kunstära, in der dann die »Kaiser-Rotbärte« mit siegreicher Gewalt gemalt werden können, - möglich das alles; aber *noch* ist diese Zeit nicht da. Er schläft noch, der bekannte Bart wächst weiter durch den Tisch.

H. Plüddemann hat sich durch diese oder ähnliche Betrachtungen nicht stören lassen und ist frisch ans Werk gegangen.³¹

Fontane nicht; er sprach aus Erfahrung; ihn hatte seinerzeit sein eigener *Barbarossa* »mit Bangen erfüllt«. Und so sei die folgende These gewagt: Das Scheitern der beiden großen historisch-literarischen Pläne Fontanes, die in der Diskussion über Fontanes Entwicklung nach der 1848er Revolution meist nur eine marginale oder gar keine Rolle spielen, verdienen einen zentraleren Platz darin. Als Fontane sie aufgab, verzichtete er ein für allemal auf die Karriere als Dichter, der seinen Ruhm und sein Ansehen über die Kleinformen von Lyrik und Ballade hinaus auf das »große Werk« gründen kann. Es war Fontanes endgültiger Abschied von der traditionellen Versdichtung im großen Stil. Das fast völlige Fehlen dichterischer Werke im Œuvre Fontanes zwischen 1851 und 1878 ist nur konsequent.

4

Die hier aus Raumgründen verkürzend skizzierten literarischen Vorgänge verknüpfen sich in Fontanes Leben zu Beginn der 50er Jahre mit dem Beruflichen, Familiären und Politischen zu einem krisenhaften Komplex, von dem hier nur das Politische angedeutet werden kann und in dessen Verlauf Fontane nach dem Scheitern als *Dichter* im traditionellen Sinn als *Schriftsteller* ent-

steht oder, wie Peter Wruck es mit Blick auf die damit zusammenhängenden ökonomischen Implikationen ausgedrückt hat, vom Poeten zum Literaten wird, der »die Unterordnung« »seiner Textproduktion« »unter den Verwendungszweck«³² berücksichtigt, wobei das Engländerlebnis von 1852 eine wichtige Rolle spielt.³³

Nach der Phase demokratischer Radikalität, die ihren Höhepunkt erst nach dem Herbst 1848 erreichte, als die nach dem Vorgefallenen unmöglich erscheinende Reaktion einsetzte, vollzog sich zunächst Fontanes Anpassung an den Konservatismus und dann sein bewußtes und ehrliches Vertreten dieser Position. Hat der mittlere Fontane im letzten Jahrzehnt in der Forschung überhaupt verstärkte Aufmerksamkeit gefunden, so ist dabei besonders das Urteil über Fontanes politische Orientierung während dieser Jahrzehnte revidiert worden. Neben die von Reuter in seiner Fontanebiographie von 1968 vorgetragene These, daß Fontane 30 Jahre lang konservative Überzeugungen eigentlich nur geheuchelt habe und verdeckte progressive Botschaften in seine mittleren Werke zu schmuggeln bemüht geblieben sei, ist unterdessen die extrem gegenteilige Bewertung getreten. Liest man Hubertus Fischers *Gegenwanderungen* von 1986,³⁴ dann hat man gelegentlich Mühe, sich des sicher unbeabsichtigten Verdachts zu erwehren, daß es Fontanes Schuld sei, wenn manch einer aus altem märkischem Geschlecht sich im 20. Jahrhundert zu den Nazis bekannte. Jedenfalls aber wirft Fischer Fontane die Manipulation des Materials seiner *Wanderungen* zu reaktionären Zwecken vor.

Die Veränderungen, die nach dem Verzicht auf die große Dichterkarriere in den frühen 50er Jahren vor sich gehen, lassen sich in folgenden Stichworten andeuten: Die Prosa wird Fontanes bevorzugtes Ausdrucksmedium; ein Programm des Realismus wird skizziert; Fontane entwickelt ein neues Geschichtsverständnis und ein neues Verständnis von Politik. Dies stellte sich als ein sich über mehrere Jahre hinziehender Prozeß heraus, in dessen Verlauf kurze Bemerkungen wie »antipoetische Beschlüsse gefaßt« aus dem *Tagebuch der zweiten englischen Reise*³⁵ Stationen andeuten.

Zum anderen ist ersichtlich, daß dieser Prozeß, wie eine Fülle von Kommentaren in den Jahren nach 1849 bezeugt, ein schmerzlicher Verzicht war. Obwohl sich diese Entwicklungen erst nach Fontanes Rückkehr aus England 1859 zum Programm verdichteten und zu eigenständigen Werken führten, waren doch alle diese Umorientierungen schon vor dem dritten Englandaufenthalt von 1855-59, ja zu einem Gutteil schon vor dem zweiten Englandaufenthalt von 1852 angebahnt. Fontanes literarische Produktion nimmt schon zwischen 1850-1853 einen neuen Charakter an. Dabei »das Feuilleton und die Reportage«, die nun hervortreten, als »publizistische Form von Fontanes ›Zaudern‹ und Ausweichen, fast zwei Jahrzehnte lang«³⁶ zu bezeichnen, wie Reuter es tut, greift doch wohl zu kurz und beraubt den mittleren Fontane auf bedenkliche Weise seines Eigenrechts. Noch 1894 hat Fontane selbst auf Ko-

sten der grandiosen, aber leeren Dichtung ein Bekenntnis zum Feuilleton, also zum repräsentativen literarischen Medium seiner mittleren Zeit abgelegt. Wer »die glückliche Gabe« hat, ein gutes Feuilleton zu schreiben, so sagt er, löst

eine viel schönere und auch höhere Aufgabe als die, die mit gleichem Fleiß einen »Columbus«³⁷ schreiben und nichts erreichen, als eine 3malige Aufführung vor einem gähnenden Hause. Nach 3 Monaten ist dieser »Columbus« noch viel viel vergessener, als das Eintagsfeuilleton. Das Eintagsfeuilleton hat doch gewirkt, was immer was bedeutet; es hat den ganzen Gesellschaftszustand, und wär' es auch bloß um den millionensten Theil einer Haaresbreite, gefördert und verfeinert und ist nach 100 Jahren immer noch ein wundervolles Material für einen Historiker wie Taine. Der »Columbus« aber, selbst wenn ihm der Literaturforscher irgendwo begegnet, bleibt ein Schreckgespenst, an dem auch der Tapferste scheu vorübergeht. Und 99/100, vielleicht 999/1000 von aller Produktion, ist mehr oder weniger »Columbus«.³⁸

Als einzelne, unverbundene Symptome würden die breiten Neuansätze in Fontanes literarischem Werdegang nicht viel bedeuten, aber als Syndrom bilden sie das, was man heute als einen »Paradigmawechsel« bezeichnen würde.

1. Im April 1850 erscheint Fontanes letzter politischer Beitrag in der *Dresdner Zeitung*, in dessen Schluß mit seinem Hinweis auf die Niederschlagung der ungarischen Revolution durch Österreich noch das *Barbarossa*-Epos nachzuklingen scheint. Einen Monat später war in der *Deutschen Reform* das erste feuilletonistische Prosastück Fontanes zu lesen. Es war nicht mehr ein politischer Aufsatz zur aktuellsten Lage, sondern ein Reiseeindruck, *Ein Tag in einer englischen Familie*, noch vom ersten kurzen Engländeraufenthalt her. Dies und die bis Mitte Juni folgenden drei weiteren Aufsätze sind die ersten Reisefeuilletons, wie sie dann in den Fünfzigern einen großen Teil von Fontanes Produktion ausmachen, von England nach Preußen führen und Fontanes Buchproduktion bestimmen.

2. In derselben Zeitung erschien im Juli 1850 Fontanes erste literaturkritische Arbeit, nämlich der Aufsatz über *Christian Friedrich Scherenberg*, dem im August die Übersetzung eines französischen Artikels über Victor Hugo folgte. Wieder dokumentiert sich damit 1850 zum erstenmal ein neues publizistisches Interesse, und zwar das an deutscher und ausländischer Literatur, das zu einer reichen Produktion an Aufsätzen und Rezensionen führte.

3. Im Zusammenhang mit der Londoner Reise von 1852 steht dann die erste Kunstkritik Fontanes, *Eine Kunstausstellung in Gent* in der *Adlerzeitung*, deren grübelnde Frage, »ob unsre Zeit denn wirklich nur Nachahmungstalent, ja nur Nachahmungsberuf habe«³⁹ auch Fontanes künstlerische Selbstzweifel zu enthalten scheint.

4. Auch die erste Theaterkritik, *Das deutsche Theater in England*, schrieb und veröffentlichte Fontane im Frühsommer 1852 während des Englandaufenthalts. Sie enthält mit den Reflexionen über das Verhältnis von dramatischer Vorlage und schauspielerischer Verwirklichung und dem Begreifen der Kunst als »Spiegelung eines erhöhten, aber doch immer wahren Lebens«⁴⁰ - das letzte Wort der Kritik ist »Natur« - schon so Fontanesche Züge, daß sie leicht unter die *Causerien über Theater* eingereiht werden könnte.

5. Mit solchen Formulierungen belegt die erste Theaterkritik, daß auch Fontanes Annäherungen an den Realismus in die frühen 50er Jahre fallen. Schon 2 Jahre vor dem dritten Englandaufenthalt schlagen sie sich im Sommer 1853 in dem programmatischen Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* nieder, der enthüllt, daß bei Fontane - aber auch in der deutschen Literatur insgesamt - der theoretischen Grundlegung des poetischen Realismus eine adäquate Praxis lange keineswegs entspricht. Es besteht ein grotesker Widerspruch zwischen dem ersten, grundlegenden Teil des Aufsatzes und den dann im zweiten Teil vorgestellten modernen Autoren, von denen eigentlich nur Theodor Storm Fontanes realistischen Forderungen entsprach.

6. Aber obwohl Fontanes realistische Erzählkunst erst Jahrzehnte später ihren Höhepunkt erreicht, hat sein neues literarisches Credo doch unmittelbare Folgen. Statt Epen oder Dramen zu planen, experimentiert er nun zum erstenmal - nach den frühesten Versuchen von um 1840 - mit Erzählprosa. 1853 entstehen die vier 1854 in der *Argo* veröffentlichten Erzählungen, und in dasselbe oder das folgende Jahr fallen auch das Romanprojekt *Schill* und der *Plan*, wenn auch nicht, wie Nürnberger nachgewiesen hat, die erst 1858 folgende *Entstehung des Wolsey-Fragments*.⁴¹

Die beiden ambitiösesten dieser Erzählungen, *Wolsey* und *James Monmouth*, behandeln historische Stoffe, und zwar aus der englischen Geschichte. Bei ihnen ist daher auch die rückbindende Beziehung zu Fontanes bisher geübter verslicher Erzählform, der Ballade, am ausgeprägtesten, aber gerade in ihnen verwirklicht sich auch Fontanes nun einsetzendes neues Verständnis und neue Behandlung von Historie. Geschichte, preußische und britische, bildet auch den Stoff der meisten frühen Balladen Fontanes, aber es ist imaginierte - oder treffender, wenn auch kritischer: fantasierte, ja sentimentalisierte - Geschichte, die mit Orten und Daten hantiert, ohne daß diese mehr als vage Schauplätze und bloße Zeitinseln für emotionsgeladene Situationen, für dunkle Ahnungen und ungreifbare Schicksalsmächte, schwere Träume, Leidenschaften und Sensationen bilden. Anschauung lag ihnen nicht zugrunde; sie sind stimmungshafte und stereotype Schemen. Man braucht nur die *Schöne Rosamunde* oder die frühen Maria Stuart-Balladen anzusehen, um zu erkennen, wie wenig differenziert der geschichtliche Ort darin ist. Ein Schloß ist ein Schloß, manchmal ein »altes«; ein Saal ist ein Saal, manchmal ein »festgeschmückte[r]«. All dies ist von dem vagen Land »Balladien«, von dem

Ernst Kohler 1940 sprach,⁴² nicht weit entfernt. In einer Londoner Reflexion aus dem *Tagebuch der zweiten englischen Reise* hat sich die neue Auffassung geradezu programmatisch niedergeschlagen:

St. James-Palast ziemlich genau in Augenschein genommen; freilich ein alter, etwas geschmackloser Bau, aber mit jenem Interesse umkleidet, das Zeit und Geschichte verleihn, und nur sie; Amerika muß drum, nach gewisser Seite hin, langweilig sein. Eine einzige Locke der Maria Stuart, ein alter Friesunterrock der Anna Bulen ist interessanter als Buffalo und Milwaukee zusammengenommen.⁴³

Man halte dagegen, wie Fontane das historische imprägnierte Relikt 1841 verachtete, als er sich über den Erwerb einer Weste Schillers durch den Leipziger Schillerverein in seinem Gedicht »Shakespeares Strumpf« lustig machte. Derlei Humor war ihm lange vergangen.

Von nun an wird es ein zentrales Interesse Fontanes und zwei Jahrzehnte lang der Mittelpunkt seines Werkes, die sinnliche Gegenwart der Geschichte aufzuspüren, diese in ihren Manifestationen zu erfahren, und noch Fontanes Romane gewinnen dadurch einen Teil ihrer Tiefendimensionen. Es gehört zum Charakteristischen eines solchen ›frommen‹ Geschichtsverständnisses, daß es das eigentlich historisch Beglaubigte und das bloß Sagen- und Legendenhafte in mythischer Überhöhung des Vergangenen in enge Verwandtschaft bringt, und es überrascht daher nicht, daß sich auch Fontane der »stille[n] Führerschaft von Sage und Geschichte« (W 3.98) in gleicher Weise anvertrauen möchte, da er »der einen so gerne nachforsch[t] wie der anderen« (W 3.51). Ja, wenn man an die vielen Hausgespenster denkt, die Fontane in den *Wanderungen* - vor allem in *Havelland* und um der Wirkung willen vor allem am Ende von Kapiteln - herumgeistern läßt, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Reiz der stillen Führerschaft des Sagenhaften auf ihn außerordentlich groß war. Wer diese Grundbedürfnisse und -überzeugungen des mittleren Fontane nicht eingesteht und nicht einbezieht in das heutige Bild von ihm, verfehlt die Intention von *Jenseit des Tweed* und vor allem der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Zeugen eines historisch strukturierten und historisch beglaubigten Raumes und einer historisch strukturierten und dadurch jedenfalls teilweise historisch gerechtfertigten Gesellschaft werden ihm Kirche und Schloß, Inschrift und Porträt, Sage und Anekdote, Landschaft und Garten, Burgwall und Schlachtfeld.

Schlachtfeld! Und ehe man sich versieht, findet man sich wieder auf Fontanes Erstling hingewiesen, denn was ist das Ziel des Ausflugs des 14jährigen und das Thema seines Schulaufsatzes? Der Schauplatz der Schlacht von Groß-Beeren, die Fontane dann im 4. Band der *Wanderungen* auf eine anschaulich-detaillierte Weise darstellt, in der sich die Erfahrungen und die

Technik der Kriegsbücher deutlich verraten. Tatsächlich gibt es keinen deutschen Schriftsteller, der sein Leben lang ein so ausgeprägtes Interesse – oder soll man sagen: eine solche Besessenheit – für Schlachten und Schlachtfelder an der Tag gelegt hat wie Fontane. Schon als »dreizehnjähriger Terzianer« feierte er bei seinen älteren Mitschülern mit der Ausmalung der Schlachten von Crécy und Poitiers Triumphe. Das erste Gedicht, das er angeblich als 15jähriger schrieb, hatte zum »Gegenstand die Schlacht bei Hochkirch.«⁴⁴ Weitere Gedichte folgten. Sogar seine berufliche Situation bei Gründung der *Deutsch-englischen Korrespondenz* erläutert Fontane 1855 – wie sich bald herausstellen sollte, zu unrecht – in Analogie zu einer Schlacht: »meine Lage ist eine ähnliche wie die Napoleons bei Marengo, dessen Dispositionen so geschaffen waren, daß er enfin notwendig siegen mußte, auch wenn er bei Marengo unterlag und Desaix nicht erschien.«⁴⁵

Die Schlachtschilderung bildet auch ein Verbindungsglied zu Fontanes erstem Roman, und der Gedichtanfang von 1841: »Auf Leipzigs Schlachtgefil-den / ich heut gewandert bin [...],« (ZD 77) könnte mit wechselnden Schlachtfeldnamen als eins von mehreren Motti über Fontanes Leben von 30 bis 60 stehen, denn auch die Kriegsbücher sind ja wie ihre verschiedenen literarischen »Abfallprodukte« zum Gutteil erwandert. Bei der Erwähnung des Gedichts vom Leipziger Schlachtfeld in *Von Zwanzig bis Dreißig* bemerkt Fontane denn auch: »Historischen Grund und Boden zu betreten, hatte zu jeder Zeit einen besonderen Zauber für mich, und Schlachtfelder werd' ich denn auch wohl in Westeuropa nicht viel weniger als hundert gesehen haben.« (ZD 76) Fontane brachte daher auch bei seinen Besprechungen von Scherenbergs Schlachtenepen und von Schlachtenbildern in den Berliner Kunstausstellungen eine unübertroffene stoffliche Expertise mit. Es wäre ein eigenes Thema zu zeigen, wie Fontanes eigene Bemühungen, in seinen Kriegsbüchern, die literarisch sein Jahrzehnt vom 45. bis 55. Lebensjahr prägen, die großen Schlachten übersichtlich, wahrheitsgetreu und ihrem individuellen Verlauf entsprechend darzustellen, dazu führen, daß er sein früheres Eintreten für die Schlachtendichtung revidiert und im Scherenbergbuch von 1884 zu dem Resultat kommt: »Es gibt nichts, was sich jeder poetischen Einkleidung so sehr weigert wie die militärisch wahre Schilderung einer Schlacht, und zwar einer bestimmten Schlacht.« (CFS 45)

Auch dies ein Prozeß der Einsicht des Fontane zwischen 30 und 60, bei dem dieser zu einer Ablehnung eines weiteren verbrauchten, ja verfehlten literarischen Genres kommt. Ob sich aber große Schlachten nicht überhaupt der Darstellbarkeit entziehen, ist eine Frage, die in die Diskussion von Fontanes eigenen Kriegsbüchern einbezogen zu werden verdient. Man ist wohl berechtigt zu vermuten, daß in dem Schlachtengeschehen das entscheidende Interesse Fontanes an seinen Kriegsbüchern, ihre Faszination als unmittelbar erfahrbare große Historie lag. Ihre pièces de résistance sind umfangreiche

Schlachtenschilderungen. Nahezu alle diese Kriegsschauplätze hat Fontane aus der Überzeugung besucht, »keine Beschreibung, keine Reliefkarte können einem *das* geben«, was die Anschauung des Schlachtfeldes selbst an »*Einkblick in die Situation*« (ATO 79) gewährt. Die Kriegsbücher insgesamt mögen ihm »keine Herzenssache«⁴⁶ gewesen sein, aber die Schlachtendarstellungen waren es. Schon aus diesem Grund sind die Kriegsbücher enger mit lebenslangen Interessen Fontanes verbunden, als viele Interpreten es wahr haben wollen.

Der sich an der erlebten und geschauten Geschichte Englands schulende Blick Fontanes kommt dann in großem Stil der Mark Brandenburg zugute. Fontane entwickelt nun auch ein Preußenbewußtsein, das nicht mehr losgelöst von seinen politischen Überzeugungen bloß balladisches Fantasienspiel ist, sondern seine historische und seine aktuelle Preußenerfahrung treten in eine neue Beziehung und speisen sich gegenseitig.

Kenneth Attwood hat in seinem Buch *Fontane und Preußen* anhand der einschlägigen Dokumente dargestellt, wie sich Fontanes durch die Revolutionszeit gestörtes Verhältnis zu Preußen und seinem königlichen Haus schon im Londoner Sommer von 1852 revidiert, so daß er vaterländische Publikationspläne entwirft, die Attwood sogar als den »Keim der *Wanderungen*«⁴⁷ bezeichnet.

Es ist diese neue bewahrende Haltung Preußen gegenüber, die Fontanes Verständnis der aktuellen Politik zu verändern hilft. Fontanes Übergang ins konservative Lager beruht also nicht so sehr auf bewußten politischen Entscheidungen und Positionsänderungen, sondern resultiert aus einer erweiterten Weltkenntnis, einer veränderten Geschichtsbetrachtung und einem realistischen Literaturverständnis. Daß erst die Geschichtlichkeit die Einschätzung des Gegenwärtigen ermöglicht, bedingt eine Ehrfurchtshaltung gegenüber den Traditionen, Institutionen, Monumenten und alten Familien, die zu einem auch politisch konservativen Denken führen mußte.

Durch den Halt, den das Wirkliche durch seine Bindung ans Historische bekommt, können sich Fontane nun auch die Vertreter aller nicht-konservativen Gesinnungen als »der reine Treibsand« darstellen, »der durch die Strömung, wie sie gerade geht, mal hierhin und mal dorthin geworfen wird.«⁴⁸ Eine Sicht, nach der Fontane sein Leben so einrichtete, wie er es tat, und die Bücher schrieb, die er schrieb, und gleichzeitig im Verborgenen seine progressive politische Orientierung beibehielt, ist schlechterdings unglaubwürdig. Es ergibt sich aber aus dieser Betrachtung von selbst, daß Fontanes Realismus der mittleren Jahre das Sozialkritische weitgehend ausschließt. Seine Basis ist das Beobachten, das präzise Beschreiben, aber unter Rückbezug auf das sich geschichtlich Verwirklichende und unter weitgehender Hinnahme dessen, was ist. Das Poetische ist dann nicht mehr ein dichterisches Sujet in dichterischer Gestaltung, sondern es wird in den prosaischen

Gegenstand als eine Sichtweise eingelagert. In diesem Sinn bewahrt auch der mittlere Fontane dichterische Züge, »denn auch Klio«, sagt Fontane, »zählt zu den herrlichen Neunen«,⁴⁹ den Musen - auch dieser Ausspruch eines der Motti für den mittleren Fontane.

Noch ein letztes Mal bietet es sich an, zu Fontanes kleinem Aufsatz über sein Erstlingswerk zurückkehren, in dem er das Entstehen seines Schülersatzes als »meine erste Wanderung durch die Mark Brandenburg« bezeichnet. Und tatsächlich ist der kleine Aufsatz selbst nach dem feuilletonistischen Prinzip von Fontanes mittlerer Zeit gestaltet. In ihm, so könnte man Fontane zitieren, sind »in nuce« fast »alle Züge«, die der Autor in den *Wanderungen* verbinden wollte, »vereinigt: Schloß-, Park- und Landschaftsbeschreibung, Historisches, Anekdotisches, Familienkram und Spukgeschichte«,⁵⁰ und das alles »wandernd, plaudernd, reise-novellistisch«,⁵¹ als »historische Topographie«⁵² dargeboten.

Die *Wanderungen* also, die ihn ab dem 40. Lebensjahr jahrzehntelang beschäftigten, möchte Fontane 1894 als sein eigentliches Erstlingswerk in das Bewußtsein der Leser rücken. Erst sie gaben ihm wirklich ein Profil als Autor und erlaubten ihm das, was er sich seit langem wünschte: »Mal in Achtung gebietender Korpulenz vor das Publikum [zu] treten.«⁵³ Nicht erst eine nationalistische, auf Heimatkunst gestimmte Nachwelt hat die *Wanderungen*, wie Reuter meint, als Fontanes »Eigentliches gefeiert«.⁵⁴ Auch Fontane selbst gewichtete die Bereiche seines Œuvre anders und gleichmäßiger als das heute geschieht, indem er seinen mittleren Werken einen höheren Rang zusprach. In den biographischen Angaben etwa, die er 1889 für ein Buch über *Die Elite von Berlin* zusammenstellte,⁵⁵ nennt er unter »größere literarische Arbeiten« die 3 Kriegsdarstellungen, die 5 Bände der *Wanderungen*, *Kriegsgefangen*, *Aus den Tagen der Okkupation* und die 2. Auflage der *Gedichte* von 1875. Von den Romanen und Erzählungen, von denen doch immerhin schon 8 vorlagen, zuletzt *Irrungen*, *Wirrungen*, gibt er lediglich *Vor dem Sturm* an.

Es besteht heute wohl kaum die Gefahr, daß der mittlere Fontane den späten wieder überschatten könnte. Aber der Fontane von 30 bis 60 ist nun als Forschungsgegenstand etabliert und verdient weiterhin die konzentrierte Aufmerksamkeit der Forschung, denn nur durch die Fülle der Aspekte seines Schaffens, die Breite der Stoffbereiche, die Vielfalt der Gattungen, denen er Anstöße gegeben hat, die Teilnahme an den verschiedensten geistigen Strömungen, die Wandlungen seiner politischen Orientierungen, die beruflichen Schwierigkeiten, die Zahl der Zeitschriften, bei denen er mitarbeitete und - last but not least - durch seine realistische Romankunst erscheint Fontane als Jahrhundertgestalt⁵⁶ vom Range Luthers oder Goethes. Ohne die frühe und mittlere Zeit wäre Fontane ein Romancier gewesen. Sein Gesamtwerk aber stellt einen sich über 60 Jahre erstreckenden Zeitkommentar über viele Kultur- und Lebensbereiche - Krieg, Architektur, soziale Fragen, Nationen,

Volksdichtung, Gastronomie, Geschichte usw. - und ein literarisches Panorama des 19. Jahrhunderts und der sich in diesem vollziehenden sozialen, kulturellen, künstlerischen usw. Veränderungen dar. Fontane war ein Seismograph von seltener Feinfühligkeit. Es ist schon ein erstaunliches Phänomen, daß man über Fontane zugleich Zugang zum Jungen Deutschland und zum Naturalismus finden kann. Kein anderer Schriftsteller der Zeit hat so weitläufige Kontakte gepflegt oder so weitläufig rezensiert. Kein anderer war so vertraut mit den verschiedensten Lebensformen und Milieus von der Hafenkneipe bis zum prinzlichen Palais, kein anderer bewegte sich so häufig auch in verschiedenen Räumen, von der tiefsten heimischen Provinz über die Großstadt bis zur europäischen Welt. Man sollte nicht übersehen, daß der größte Teil der Wanderungen durch die weitestgehend dörfliche Mark, aber auch - mit der einzigen Ausnahme des kurzen frühen Londonbesuchs - alle Auslandsreisen Fontanes in seine Jahre von 30 bis 60 fallen. Vollendetes und Fragmentarisches, Großform und Kleinform, Vers und Prosa, Werk und Kommentar, Originalwerk und Übersetzung, Geschichtsbegeisterung und Engagement in der Gegenwart bilden erst zusammen sein ausgedehntes Œuvre, aus dem die mittlere Zeit nicht wegzudenken ist.

Was Fontane 1849 ironisch an Lepel schrieb, hat sich für ihn selbst, nicht für den Freund, der wie so viele andere in der Nachwelt von dem Licht lebt, das Fontane auf ihn wirft, in jeder Hinsicht bewahrheitet: »Nach unserem Tode werden sich die Buchhändler einst um jeden Fetzen von uns reißen. Dann sollen sie aber nicht alles bekommen; [...]«⁵⁷

Anmerkungen

¹Berlin und Leipzig 1894. Der Band wird im folgenden als Franzos mit Seitenzahl im Text zitiert.

²An Friedrich Fontane, 23. 12. 1884 (HB 3.371).

³Reuter S. 439.

⁴Helmuth Schanze, *Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Theorie und Praxis*. Frankfurt 1973, S. 2 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts).

⁵Vgl. Jürgen Link, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«, in: *Diskurs-*

theorien und Literaturwissenschaft, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt 1988, S. 284-307 (= suhrkamp tb. materialien 2091).

⁶Zit. nach: *Die Krokodile. Ein Münchner Dichterkreis*, hg. von Johann Mahr. Stuttgart 1987, S. 471 (= Reclams UB 8378).

⁷*Theodor Fontane und München. Briefe und Berichte*. München 1962, S. 35 f.

⁸Briefe Hertz, S. 22 f.

⁹3. 3. 1859 (HB 1.656).

¹⁰Vgl. an Mete Fontane, 1. 9. 1989 (Propyläen Briefe 2.150-152).

¹¹An Friedrich Witte, 3. 1. 1851 (HB 1.142).

¹²Wie Anm. 6, S. 54.

¹³Paul Lindau, *Nur Erinnerungen*. 2 Bde. Stuttgart und Berlin. 2. Bd. ⁵ u. ⁶ 1919, S. 203.

¹⁴Ernst Troelsch, *Ges. Schriften*. 4. Bd. Tübingen 1925, S. 628.

¹⁵3. 11. 1851 (HB 1.195 f.).

¹⁶Helmuth Nürnberger, *Der frühe Fontane. Politik - Poesie - Geschichte 1840 bis 1860*. Frankfurt/Berlin/Wien o. J., S. 165-170 (= Ullstein Tb. 4601).

¹⁷Ebd., S. 165.

¹⁸Die Hohenstaufen-Dichtung ist erfaßt in Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein dichtungsgeschichtlicher Längsschnitt*. Stuttgart 1970, S. 223-225 (= Kröner Tb. 300).

¹⁹Reprint in der Originalausgabe in NFA, 2. Bd., S. 41.

²⁰22. 11. 1848 (Fontane-Lepel 1.107). Strachwitz' Ballade lautet:

Fürwahr, ihr Langobarden, das war ein schwerer Tritt,
Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Bresche ritt!
Licht war das Roß des Kaisers, ein Schimmel von Geburt,
Das war mit welschem Blut gescheckt bis über den Sattelgurt.

Es saß der Hohenstaufe in Stahl von Fuß zu Kopf,
Er stemmte wider die Hüfte den schweren Schwertesknopf,
Das Haupt zurückgeworfen, die Lippe kniff sich schlimm,
Sein Bart stob all zu Berge und jedes Haar war Grimm.

Wie lagest du, o Mailand, sonst so hoch und frei,
Zertreten im blutigen Staube du Perle der Lombardei!
Der Schutt im Winde wirbelte, wo Säulen geragt unlängst,
Und über den Marmor stampfte der schwerhufige Friesenhengst.

Und Stille über den Trümmern und Stille in dem Troß,

Da zügelte der Rächer sein kaiserliches Roß.
Und tiefer ward die Stille, denn Alles stand zur Stell'
Quer auf des Siegers Wege lang ein sterbender Rebell.

Der bäumte sich gewaltig mit halbem Leib hochauf
Und sah mit unauslöschlichem tötlichem Grimm herauf;
Er wimmerte nicht: Erbarmen! Er winselte nicht: Gott helf!
Er knirschte unter dem Helme vor sein trotziges: Hie Welf!

Das packte den Vertilger, wie fest er sich geglaubt,
Ihm schlug ein schwarzer Gedanke die schweren Flügel ums Haupt:
Er sah an südlichem Meere ein dunkelrot Schafott,
Drauf kniete der letzte Staufe das letzte Mal vor Gott.

²¹NFA XIX, S. 48 f.

²²Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgertum und starker Staat*. München 1983, S. 308.

²³Wilhelm Mommsen, *Größe und Versagen des deutschen Bürgertums. Ein Beitrag zur Geschichte der Jahre 1848-1849*. Stuttgart 1949. S. 206.

²⁴Hermann Baumgarten, *Der deutsche Liberalismus. Eine Selbstkritik*, hg. und eingel. von Adolf von Birke. Frankfurt/Berlin/Wien 1974 (= Ullstein Tb. 3034).

²⁵Fontane-Lepel 1.296.

²⁶19. 3. 1851 (HB 1.162).

²⁷An Emilie Fontane, 17. 4. 1852 (HB 1.223).

²⁸NFA XVII, S. 117.

²⁹An Lepel, 8. 9. 1851 (Fontane-Lepel 1.374).

³⁰HB 1.167.

³¹NFA XXIII/1.297 f.

³²Peter Wruck, »Theodor Fontane in der Rolle des vaterländischen Schriftstellers. Bemerkungen zum schriftstellerischen Sozialverhalten«, in: *Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. 6. 1986 in Potsdam*. Berlin 1987, S. 24 (= Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek 6).

³³Vgl. zu Fontanes neuem Verständnis von Geld und Kultur: Fritz Wefelmeyer, »Bei den money-makers am Themsefluß. Theodor Fontanes Reise in die moderne Kultur im Jahr 1852«, in: *Theodor Fontane. Text und Kritik*. Sonderband, hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1989, S. 55-70.

³⁴Frankfurt/Berlin 1986 (= Ullstein Tb. 35237).

³⁵NFA XVII, S. 514.

- ³⁶Reuter S. 231.
- ³⁷Die Leser sind eingeladen, statt »Columbus« »Barbarossa« zu lesen.
- ³⁸An Moritz Necker, 24. 4. 1894 (HB 4.345).
- ³⁹NFA XVIII/1.9.
- ⁴⁰NFA XVII, S. 86.
- ⁴¹Vgl. dazu wie Anm. 16, S. 256-264.
- ⁴²*Die Balladendichtung im Berliner Tunnel über der Spree*. Berlin 1944, S. 44 (= Germanische Studien 223).
- ⁴³NFA XVII, S. 523.
- ⁴⁴An Theodor Storm, 14. 2. 1854 (HB 1.374).
- ⁴⁵An Ludwig Metzel, 19. 9. 1855 (HB 1.419).
- ⁴⁶An Wilhelm Hertz, 11. August 1866; Briefe Hertz, S. 133.
- ⁴⁷Kenneth Attwood, *Fontane und das Preußentum*. Berlin 1970, S. 102-112; Zitat auf S. 108.
- ⁴⁸An Wilhelm Hertz, 19. 11. 1861 (Briefe Hertz, S. 55)
- ⁴⁹An dens., 26. 5. 1889 (Briefe Hertz, S. 312).
- ⁵⁰An dens., 9. 5. 1872 (Briefe Hertz, S. 144).
- ⁵¹An dens., 24. 11. 1861 (Briefe Hertz, S. 60).
- ⁵²Autobiographie Fontanes für Ignanz Huber 1864 (NFA XV.431).
- ⁵³An Henriette von Merckel, 30. 4. 1858, in: *Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850-1870*. 2 Bde. Berlin und Weimar 1987, 2. Bd., S. 48.
- ⁵⁴Reuter S. 379.
- ⁵⁵23. 2. 1989, in: *Neunundachtzig bisher ungedruckte Briefe und Handschriften von Theodor Fontane*, hg. und mit Anm. vers. von Richard von Kehler. Berlin 1936, S. 85.
- ⁵⁶Das Wort soll Fontane keineswegs den welthistorischen Rang Luthers oder den kulturellen und literarischen Rang Goethes zuschreiben; es soll nur andeuten, daß Fontanes Leben und Werk das 19. Jahrhundert erschließen wie keine andere Gestalt der Literatur:
- ⁵⁷16. 11. 1849 (Fontane-Lepel 1.223).