

Peter Uwe Hohendahl / Ulrike Vedder (Hg.)

Herausforderungen des Realismus
Theodor Fontanes Gesellschaftsromane

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler,
Maximilian Bergengruen und Thomas Klinkert

Band 229

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Peter Uwe Hohendahl / Ulrike Vedder (Hg.)

Herausforderungen des Realismus

Theodor Fontanes Gesellschaftsromane

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Auf dem Umschlag:
Zander & Labisch
Fontane am Schreibtisch sitzend.
Berlin, 1894
FotoTechniken, 16,50 cm x 22,50 cm
Inv.-Nr.: XI 25057
© Stiftung Stadtmuseum Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2018. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn
Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9895-9

Inhalt

PETER UWE HOHENDAHL / ULRIKE VEDDER

Herausforderungen des Realismus

Theodor Fontanes Gesellschaftsromane. Zur Einleitung 7

GERHARD NEUMANN

Vor dem Sturm

Fontanes diaphaner Realismus 23

EVA GEULEN

Realismus ohne Entsagung

Fontanes *L'Adultera* 45

SEAN FRANZEL

»Alles ist eitel«

Flüchtigkeit und Dauer in *Schach von Wuthenow* 59

ULRIKE VEDDER

Ringe, Glocken, Tränen

Theatralität und Diskretion in Theodor Fontanes Roman

Graf Petöfy 85

ANETTE SCHWARZ

Cécile

Die Verortung einer Leerstelle 107

STEFAN WILLER

Gesellschaftsspiele

Fontanes *Irrungen, Wirrungen* 123

CLAUDIA LIEBRAND

Sommerspiel und Wintermärchen

Theater und Genres in *Stine* 143

PETER UWE HOHENDAHL	
Eindringliche Beobachtung	
Zur Konstitution des Sozialen in <i>Unwiederbringlich</i>	161
ULRIKE VEDDER	
»in den Ton ausgesprochenster Wirklichkeit verfallend«	
Poesie und Prosa in Fontanes <i>Frau Jenny Treibel</i>	187
CHRISTIAN BEGEMANN	
»Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...«	
Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes <i>Effi Briest</i> . . .	203
ELISABETH STROWICK	
<i>Die Poggenpuhls</i>	
Fontanes Realismus der Überreste	243
ERIC DOWNING	
Sprachmagie, Stimmung und Geselligkeit	
Überschreitungen des Realismus in Fontanes <i>Der Stechlin</i>	271
SAMUEL FREDERICK	
Möblierte Zwecklosigkeit	
Einrichtung und Gegenstände in <i>Mathilde Möhring</i>	297
Autorinnen und Autoren	327

Herausforderungen des Realismus Theodor Fontanes Gesellschaftsromane. Zur Einleitung

Theodor Fontanes Kanonisierung

In den vergangenen dreißig Jahren – ob es da einen Zusammenhang mit der deutschen Wiedervereinigung gibt, sei dahingestellt – hat sich Theodor Fontanes Stellung innerhalb der deutschen Literaturgeschichte verändert, ohne dass dies der wissenschaftlichen Forschung sehr aufgefallen ist. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass Fontanes Kanonisierung, wenigstens im Kontext der deutschen Nationalliteratur, heute abgeschlossen ist. In Hans Blumenbergs Notizen zu Fontane findet sich anlässlich von Fontanes Zweifeln an seiner Anerkennung als Romancier folgende Beobachtung:

Wie konnte er wissen, daß man ein Jahrhundert später von der Heimburg nichts, von ihm alles wissen und lesen würde. [...] Mit einem Sprung über die Jahrhundertschwelle hinweg würde es den großen Inauguralroman des 20. Jahrhunderts prägen, beleben, ermutigen, formal illuminieren – mochte das kommende Werk auch ein weiteres Vierteljahrhundert auf den Nobelpreis warten müssen: Thomas Manns »Buddenbrooks« waren Geist (und Fleisch!) von dem Fontanes, vor allem vom »Stechlin«.¹

Der hier erwähnte Thomas Mann war sich dieser verbindenden Schuld durchaus bewusst und hat sich zu ihr in seinem großen Essay *Der alte Fontane* (1910) bekannt. Doch es bedurfte weiterer Generationen, bis die Wissenschaft sich diesem Urteil endgültig anschloss. 1998 notierte Norbert Mecklenburg, dass der vormals brandenburgische oder preußische Autor sich zum deutschen Klassiker von hoher Aktualität entwickelt habe.² Im Vergleich ist daran zu erinnern, dass für den in Berlin aufgewachsenen Walter Benjamin während der 1920er und 30er Jahre Marcel Proust, aber nicht Fontane als Gegenstand einer literarischen Würdigung

¹ Hans Blumenberg: Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane, München 1998, S. 129f.

² Vgl. Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit, Frankfurt a.M. 1998, S. 13ff.

in Betracht kam. Das Gleiche gilt übrigens für Adornos literarische Essays nach dem Zweiten Weltkrieg. Sie beschäftigen sich u.a. mit Balzac und Dickens, jedoch nicht mit Fontane.

Die früher gelegentlich geäußerten Zweifel, ob das Œuvre dieses Autors den literarischen und kulturellen Anforderungen an einen Nationalautor voll und ganz entspräche, sind endgültig verstummt. Indiz dieser Veränderung ist nicht nur das Großprojekt einer Kritischen Gesamtausgabe,³ sondern auch die Intensität der literaturwissenschaftlichen Forschung seit den 1970er Jahren, in die mittlerweile alle Romane Fontanes eingeschlossen worden sind. Der früher deutlich markierte Unterschied zwischen den ›großen‹ Romanen, also vor allem *Effi Briest* und *Der Stechlin*, und den anderen Werken wird weit weniger hervorgehoben als noch vor vierzig Jahren. Mehr noch: Einige der Romane, die noch vor einer Generation als Nebenwerke behandelt wurden, unter ihnen *Cécile* und *Die Poggenpuhls*, gehören heute zu den zentralen Texten, deren Deutung Wesentliches über Fontanes Rang in der deutschen Literatur zu sagen hat. Das *Fontane-Handbuch* aus dem Jahr 2000 fasst diesen neuen Status prägnant zusammen, indem es einen Überblick über das Gesamtwerk vermittelt, der bereits auf einer in- und extensiven Einzelforschung aufbauen kann.⁴ Diese veränderte Situation schlägt sich in den Beiträgen zum hier vorliegenden Band nieder. Auch dort, wo sie im Lektüreamsatz neue Wege gehen, setzen sie den literarischen Rang der untersuchten Texte voraus.

Fontanes Romane als Gesellschaftsromane

Die ältere Forschung

Allerdings ist festzuhalten: Im Vergleich mit Gustave Flaubert oder Emile Zola, ja selbst mit Charles Dickens, George Eliot und Henry James fehlt Fontanes Gesellschaftsromanen bis heute die internationale Anerkennung. An dem Urteil Thomas Manns, festgehalten in seinem Essay *Die*

³ Theodor Fontane: Große Brandenburger Ausgabe, hg. von Gotthard Erler, Berlin 1997ff.

⁴ Vgl. Christian Grawe/Helmuth Nürnberger: Fontane-Handbuch, Stuttgart 2000.

Kunst des Romans, Fontane sei außerhalb Deutschlands fast unbekannt,⁵ hat sich weniger geändert, als man angesichts der Globalisierung auch der Literatur erwarten könnte. Den zentralen Vorbehalt gegen Fontane hat bekanntlich Erich Auerbach in seiner kanonischen Studie *Mimesis* auf den Punkt gebracht.⁶ Fontanes Darstellung der modernen Gesellschaft, so ist dort zu lesen, bleibe hinter den westeuropäischen Standards zurück. Ihr fehle, gemessen besonders an den französischen Romanciers, die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung mit der Problematik der modernen Gesellschaft. Fontane ist Auerbach zufolge ein liebenswürdiger, humoristischer Erzähler, dem jedoch tiefere Einblicke in die Problematik der Moderne versagt bleiben. In unserem Zusammenhang interessieren weniger die persönlichen Gründe für den Vorbehalt als ihre methodischen und theoretischen Voraussetzungen. Ausgehend vom Begriff der *Mimesis* blickt Auerbach, wenn er den Realismus des 19. Jahrhunderts ins Auge fasst, vor allem auf die Repräsentation von neuen gesellschaftlichen Phänomenen; im Vordergrund stehen also inhaltliche Gesichtspunkte, unter ihnen die nachhaltige Darstellung von neuen sozialen Klassen und die Berücksichtigung ökonomischer und sozialhistorischer Hintergründe. Angesichts von Fontanes nicht zu leugnender thematischer Vorliebe für den Adel und seinen erkennbaren Vorbehalten gegenüber der Bourgeoisie scheint es nur konsequent zu sein, seinen Gesellschaftsromanen Rigorosität abzusprechen. Auf diesem Urteil aufbauend und sich mit ihm fruchtbar auseinandersetzend, hat Peter Demetz die Konsequenz gezogen, dass Fontanes Gesellschaftsromane im europäischen Vergleich das Stadium des Frührealismus darstellen. In diesem literarischen Kontext kann Demetz folglich Fontanes ästhetische Leistung würdigen und gegen Auerbachs Kritik in Schutz nehmen: Fontanes »Roman der guten Gesellschaft« zeige seine Vorzüge weniger in der Auslotung der unteren Klassen als in der subtilen Darstellung sozialer und humaner Intersubjektivität.⁷

Die neuere deutsche Forschung ist Demetz' Frührealismus-These nicht gefolgt, hat jedoch seine Analyse der Gesellschaftsromane aufgenommen und weitergeführt. Allerdings stellte sich sogleich die Frage: Worin genau besteht das Gesellschaftliche in Fontanes Gesellschaftsromanen? Welche

⁵ Vgl. Thomas Mann: *Die Kunst des Romans*, in: ders.: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, Frankfurt a.M. 1968, Bd. 2, S. 359.

⁶ Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 3. Aufl., Bern/München 1964, S. 478-481.

⁷ Vgl. Peter Demetz: *Formen des Realismus: Theodor Fontane*, München 1964.

Elemente sind es, die in seinen Romanen als gesellschaftlich zu verstehen sind? Wie ungeklärt diese Frage in den 1970er Jahren noch war, ist an Walter Müller-Seidels Untersuchung abzulesen, die den Untertitel *Soziale Romankunst in Deutschland* trägt. In ihrer Einleitung werden theoretische Modelle und methodische Ansätze verglichen, ohne dass es zu einer Entscheidung kommt.⁸ Müller-Seidel schließt sich letztlich weder Lukács' marxistischer Soziologie noch Auerbachs sozialer Stil-Theorie an. Es bleibt bei der übergreifenden Vorstellung einer Demokratisierung des Romans unter dem Vorzeichen des Realismus, die es dem Autor erlaubt, Fontanes Romane in ihrer ganzen Breite zu untersuchen. Dieser Ansatz hält freilich noch an einer abstrakten Trennung von Individuum und Gesellschaft fest, die Fontanes Texten nur bedingt gerecht werden kann, weil sie die Eigenart von Fontanes Annäherung an das Soziale nicht hinreichend beachtet.

Konstitution des Sozialen

Der hier vorgeschlagene Begriff des Sozialen deutet darauf hin, dass die zu untersuchenden Phänomene sich nicht auf objektive gesellschaftliche Strukturen beschränken, vielmehr offen sind in verschiedene Richtungen. Mit anderen Worten, in seinen Gesellschaftsromanen erzählt Fontane nicht von Gesellschaft, sondern von in Gesellschaft eingebundenen Menschen, einschließlich ihrer kognitiven, psychologischen wie existentiellen Lage. Mithin sind die Einsichten von Freud nicht weniger relevant als diejenigen von Marx und Simmel.

Insgesamt ist in der neueren Forschung die Tendenz zu beobachten, Fontanes Romane, insbesondere seine späten Werke, an das 20. Jahrhundert heranzurücken und ihre zeitliche wie strukturelle Nähe zur ästhetischen Moderne zu betonen. In der Tat ist nicht zu leugnen, dass zwischen der Veröffentlichung von *Der Stechlin* und Thomas Manns *Buddenbrooks* nicht mehr als drei Jahre liegen. Diese veränderte Orientierung geht Hand in Hand mit einer gewandelten Einschätzung des Sozialen in Fontanes Texten, insbesondere jedoch mit dem weitgehenden Verzicht auf konventionelle soziologische Kategorien. Das Augenmerk richtet sich vielmehr einerseits auf formale Textelemente, durch deren Analyse das Soziale allererst erkennbar wird, und zum anderen auf die Besonder-

⁸ Vgl. Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland, Stuttgart 1975.

heit der Romanfiguren und ihrer komplexen intersubjektiven Verflochtenheit, in der sich das Soziale im Text konstituiert. Anders gesprochen, die Forschung hat sich von Fragen der gesellschaftlichen Repräsentation (Auerbach und Lukács) entfernt und sich stattdessen um die Konstituierung des Sozialen im Text bemüht.

Die hier versammelten Beiträge setzen diesen Trend fort. Für sie zeigt sich das Gesellschaftliche der Fontane'schen Romane nicht primär in der unmittelbaren Abbildung von sozialer Wirklichkeit, sie verfolgen vielmehr mit unterschiedlichen Lektüreamsätzen die widersprüchliche Komplexität sozialer Phänomene im Erzählvorgang. Dabei ist in der Regel die Eigenart des Textes der Ausgangspunkt, dessen Analyse und Entfaltung allererst die Einsicht in das Soziale vermittelt. Im Rahmen dieser Neuorientierung verwischen sich zugleich die Grenzen: Wo die ältere Forschung die Gesellschaft als eine feststehende Struktur begriff und sich auf die Relation zwischen dieser Struktur und ihrer ästhetischen Darstellung konzentrierte, steht nunmehr die Deutung besonderer Erzählelemente und -zusammenhänge im Mittelpunkt, die den Begriff des Sozialen erweitert. Dabei stellt sich heraus, dass gerade diejenigen Elemente, die gegen Fontanes Willen zum Realismus zu sprechen scheinen – wie die Einbeziehung des Übernatürlichen, zum Beispiel des Spuks in *Effi Briest*, oder das Zusammenwirken von Naturkräften und menschlicher Geschichte in *Der Stechlin* –, für die Erhellung des Sozialen von großer Relevanz sind.

Gesellschaft und Geschichte

Die konventionelle Trennung zwischen historischem Roman und Gesellschaftsroman erweist sich bei Fontane als weniger eindeutig, als es auf den ersten Blick erscheint, denn ein historischer Roman wie *Vor dem Sturm* entwirft zugleich ein gesellschaftliches Panorama der Zeit unmittelbar vor den Befreiungskriegen, und ein Gesellschaftsroman wie *Unwiederbringlich*, dessen Handlung (1859–1861) zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung (1891) mehr als eine Generation zurückliegt, erzählt auch die Wirkung der geschichtlichen Kräfte auf die Protagonisten der Erzählung. Das Gleiche gilt für *Schach von Wuthenow*, wo die komplexe Konstellation der Romanfiguren sich zu einem kritischen gesamtgesellschaftlichen Bild rundet, das sowohl die tiefe Krise Preußens um 1806 sichtbar macht als auch die Relevanz dieser Krise für die preußische Gegenwart von 1883 vorführt.

In jedem der angesprochenen Beispiele handelt es sich um eine fundamentale Orientierungskrise, der die Romanfiguren unterworfen sind, ob ihnen dies nun bewusst ist, wie in *Schach von Wuthenow*, oder nicht, wie in *Unwiederbringlich*. Unverkennbar wählt Fontane mit Absicht epochale Umbruchzeiten als Rahmen seiner historisch angelegten Romane. Dies wird besonders deutlich im Fall von *Unwiederbringlich*, wo der dem Roman zugrunde liegenden Anekdote diese Dimension durchaus fehlt. Nicht nur verlegt Fontane die Geschichte von einem kleinen deutschen an den dänischen Hof; er wählt für die Erzählung zudem die Jahre unmittelbar vor dem Dänisch-Deutschen Krieg von 1864, in dessen Verlauf Dänemark seine Stellung als europäische Großmacht verlor, weil es an seiner politischen Modernisierung scheiterte. Der Roman – und das macht Fontanes Erzählkunst aus – verschränkt private und öffentlich-politische Krise, indem er den schwierigen Übergang in die gesellschaftliche Moderne thematisiert, bei der sich nicht nur die sozialen und politischen Strukturen verändern, sondern auch Ort und Befinden des sozialisierten Individuums.

An eben diesem Wandel scheint Fontane primär interessiert zu sein. Die Freisetzung des Subjekts erhöht gleichzeitig seine soziale Determination und Isolierung. Daher wird die Beobachtung, wie mehrere Beiträger/innen dieses Bandes hervorgehoben haben (Franzel, Hohendahl, Schwarz, Vedder), zum Kennzeichen der sozialen Kommunikation. Dies betrifft sowohl die Wahrnehmung einer Romanfigur durch eine andere als auch die Annäherung des Erzählers an seine Charaktere. In der wechselseitigen Beobachtung sowie der Kommunikation dieser Beobachtung durch verschiedene Medien wird, wie Hohendahl hervorhebt, moderne Gesellschaft allererst generiert. Doch bleibt Fontanes Einstellung gegenüber dieser Entwicklung ambivalent. Mit Recht hat Gerhard Neumann daher darauf hingewiesen, dass *Vor dem Sturm* weniger den Aufbruch in eine neue moderne Gesellschaft erzählt als vielmehr den Abschied von der alten ständischen Ordnung. Doch nicht nur hier, sondern auch im Spätwerk, etwa in *Die Poggenpuhls* oder *Der Stechlin*, beweist Fontane seine Sympathie mit den Verlierern des historischen Prozesses. Das Überlebte – die alten Familien, ihre Erinnerungen an ererbte Macht und vormaligen Ruhm – hat daher seinen Platz in Fontanes Gesellschaftsromanen. Mehr noch, das abgelegte Ding bzw. die Makulatur kann, wie Elisabeth Strowick herausgearbeitet hat, in der Dialektik zwischen Altem und Neuem auf das Zukünftige verweisen, den Blick in die Moderne öffnen. Und auf der anderen Seite erscheint das offenkundig Neue, das Zukunftwei-

sende, oft in fragwürdiger Gestalt. Besonders deutlich ist dies, wie Sean Franzel gezeigt hat, in *Schach von Wuthenow*, wo die neuen Medien, unter ihnen die Presse, einschließlich der jungen Form der Karikatur, eine durchaus ambivalente Rolle spielen, denn sie ermöglichen die notwendige Kritik problematischer gesellschaftlicher Zustände, aber sie entfalten gleichzeitig eine vorher unbekannte destruktive Kraft, die den Helden der Geschichte in den Tod treibt.

Die Ausweitung des Sozialen

Der Selbstmord gehört bei Fontane zu den probaten Mitteln der Romanfiguren, um einen unlösbaren Lebenskonflikt zu beenden. In den späteren Romanen, unter ihnen *Stine* und *Graf Petöfy*, verändert sich freilich die Einstellung zu dieser Lösung, indem sie in einen weiteren Zusammenhang gestellt wird. In beiden Texten ist die Handlung eng mit dem Theater verflochten, als einem Gegensatz, aber auch einem Spiegel des realen Lebens: ein Spiegel, durch den dieses Leben auf der einen Seite überhöht und verklärt wird, während er auf der anderen die Illusion der Romanfiguren vorführt. In diesen »Theaterromanen« verschiebt sich, wie Claudia Liebrand unterstreicht, die dem älteren poetischen Realismus zugeschriebene Verklärung vom Text auf die Romanfiguren, während der Erzähler als Arrangeur auftritt und dadurch auf das Illusionäre dieser Verklärung aufmerksam macht. In *Graf Petöfy* geht Fontane sogar noch einen Schritt weiter, indem er, wie Ulrike Vedder nachweist, die Hauptfiguren in eine wechselseitige Spiegelung von sozialer Realität und gespielter Wirklichkeit verwickelt, aus der sie nicht mehr herausfinden. Am Ende bleibt offen, ob die Schauspielerin Franziska als Gräfin Petöfy und Witwe die Konversion zum Katholizismus spielt oder lebt. Beide Möglichkeiten jedoch artikulieren gesellschaftliches Verhalten, sind also Teil der sozialen Realität. Anders gesprochen, das Theatralische unterstreicht die Rollenhaftigkeit wie auch die Bodenlosigkeit der modernen gesellschaftlichen Welt. Ähnliche Funktionen übernimmt, wie Eva Geulen an *L'Adultera* zeigt, das unhintergehbare »Zitiertheater«, das Melanie zwar in der Mitte des Romans als leerlaufend erkennt, wenn sie festhält, es gebe »keine Lebenslagen, in denen man aus der Selbsttäuschung und dem Komödienspiele herauskäme«, dem sie aber am Ende nicht entkommt.

Eine ähnliche Beziehung macht sich im Motiv des Spiels bemerkbar, das Stefan Willer zufolge für den Roman *Irrungen, Wirungen* strukturbil-

dend ist. Denn auch hier sind Spiel und wirkliches Leben auf der einen Seite streng getrennt, indem sie ihren je eigenen Regeln folgen, und verschränken sich auf der anderen Seite, indem in der spielerischen Praxis verdeckte gesellschaftliche Konflikte sichtbar werden. Soziale Determination setzt sich in Fontanes Text gerade dort durch, wo sie im Spiel aufgehoben zu sein scheint. Die spielerische Freiheit der Romanfiguren wird letztlich wieder eingeholt durch die Regeln der Gesellschaft, die standesgemäße (eheliche) Verbindungen einfordern. In diesem Sinne weitet sich das Motiv des Spiels, so Willer, bei Fontane zu einer Poetik aus, in der es u.a. um die Poetisierung der Wirklichkeit geht, also um das zentrale Thema des bürgerlichen Realismus. Auch hier ist zu beobachten, dass sich die Auseinandersetzung mit dem Thema Spiel und Spielen von der Ebene des Erzählers zu der der Figuren verschiebt. Es sind ihre Vorstellungen und Verhaltensweisen, die meist szenisch dargestellt werden – sowohl in ihrer Suche nach Befreiung vom Druck der Wirklichkeit im Spiel als auch in ihrem spielerischen, aber theatralischen Nachahmen von sozialen Verkehrsformen. Erneut erweist sich Theatralität als Schlüssel für Fontanes Verständnis des Sozialen, nämlich als komplexes Arbeiten mit mehreren Ebenen und Spiegelungen.

Was Fontanes Gesellschaftsromane demonstrieren, ist dies: Die Relevanz des Sozialen ist nicht auf vertraute gesellschaftliche Strukturen und Institutionen einzugrenzen. Es bewegt sich und macht sich an unerwarteten Orten bemerkbar. Zu ihnen gehören die materiellen Dinge, gerade auch die unscheinbaren Dinge des täglichen Lebens. Der hartnäckige Kampf der Möhrings um den Erhalt ihres gesellschaftlichen Status wird in den Gegenständen sichtbar, mit denen sie sich umgeben, zum Beispiel in dem neu erworbenen Sofa, das den Anspruch auf Zugehörigkeit zur besseren Gesellschaft zum Ausdruck bringt, oder in der rosafarbenen Lampe und dem Feldstecher, durch die Mathilde ihre neuen Ansprüche vor der Welt ausdrückt. So werden die Dinge, wie Samuel Frederick verdeutlicht, zu sozialen Akteuren, die zum Erfolg oder Misserfolg der Romanfiguren beitragen.

Die Einbeziehung der unbelebten Dinge in das Soziale wird auf der anderen Seite durch das Ausgreifen in den metaphysischen Raum ergänzt, zum Beispiel durch den Spuk in *Effi Briest* oder in ganz anderer Weise durch die Überhöhung der Konversation zu einer nur im Augenblick präsenten idealen menschlichen Gemeinschaft in *Der Stechlin*. Scheinbar ein Fremdkörper in einer realistischen Erzählung berührt die Spukgeschichte in *Effi Briest*, so Christian Begemann mit Nachdruck, alle ihre

Elemente. Es erweist sich, dass Fontanes Gesellschaftsroman nicht umhin kommt, sich mit »dem kollektiven Imaginären als einem entscheidenden sozialen Faktor« zu beschäftigen, gerade weil es epistemologisch zu den Diskursen über Realität gehört. Das Phantastische gehört ebenso zur sozialen Wirklichkeit wie die leblosen Dinge. Begemann spricht daher mit Grund von einem wechselseitigen Einschluss. Es geht hier um einen imaginären Tiefenraum der Gesellschaft, wie Freud ihn fast gleichzeitig mit den Mitteln der Psychoanalyse erhellt hat. Dieser Befund spricht in der Tat für Fontanes Nähe zur Moderne.

Gemessen an der Praxis des älteren poetischen Realismus, scheint sich das Soziale in Fontanes Romanen zu entgrenzen, ja beinahe aufzulösen. Gerade dort, wo seine Gesellschaftsromane das Gespräch anlässlich eines Abendessens in den Mittelpunkt rücken, und damit einer traditionellen Form von adeliger Geselligkeit den Vorzug geben, weist die soziale Konvention über sich selbst hinaus und schafft, namentlich im Spätwerk, Augenblicke der Magie, in denen sich die soziale Konvention auflöst und, wie Eric Downing anmahnt, auf das Zukünftige verweist. Der Abschied von der Lebenswelt des preußischen Adels, den *Der Stechlin* auch zelebriert, verschränkt sich mit der Feier reiner Geselligkeit im Sinne von Georg Simmel, in der alle gesellschaftlichen Unterschiede im Gespräch aufgehoben sind. Downing liest diese Konstellation als Vorgriff auf eine postrealistische Literatur.

Fontanes Realismus

Zwischen dem programmatischen Beitrag zum poetischen Realismus *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* aus dem Jahr 1853 auf der einen Seite und den spätrealistischen Romanen im Übergang zur ästhetischen Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts – ob mit *Effi Briest*, *Die Poggenpuhls* oder *Der Stechlin* – auf der anderen Seite weist Fontanes Œuvre in der Literaturgeschichte des Realismus eine große zeitliche und konzeptionelle Entwicklung auf. Aber mehr noch: Seine Romane – und das macht sie für die jüngere Realismus-Forschung so ergiebig – fungieren zugleich als Reflektoren dieser ›Epoche‹, loten sie doch die epistemologischen und poetologischen Herausforderungen der ›Wirklichkeit‹ ebenso aus wie die literarischen Techniken des Realismus, dessen Grenzen und Aporien sie thematisieren.

Zwar ist ›der Realismus‹ mit der Maxime einer natur- und sozialbezogenen Empirie, ja Abbildlichkeit behaftet: »Im ersten englischen Beleg für Realismus erwähnte ein anonymer Autor 1853 definierend das Hinausgehen über die Romantik ›to the adoption of real and natural models, and to the exact imitation of nature‹ und benutzte auch das Verb ›copy‹.«⁹ Angesichts der grundlegenden sozialen, politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Umbrüche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zielt realistisches Erzählen jedoch bekanntlich nicht auf ein Abbild der immer komplexer werdenden Wirklichkeit. Vielmehr sondiert es die Möglichkeiten einer sinnstiftenden Darstellung, in deren Konsequenz auf der Ebene der Handlungen und Dialoge die Frage nach der Realität immer wieder thematisiert wird, während auf der Ebene der Erzählweise mit der Vielschichtigkeit der zeitgenössischen Wirklichkeit gearbeitet wird. Prägendes Kennzeichen auch des Fontane'schen Realismus ist mithin ein hohes Maß an Fremd- und Selbstreferentialität in der »literarischen Auseinandersetzung mit den prägenden Globalisierungs- und Modernisierungsprozessen der Epoche, auch wenn diese oftmals kontrapunktisch verfährt«.¹⁰ Dabei ist es wichtig, mit Stephan Braese und Anne-Kathrin Reulecke darauf hinzuweisen, dass Fontanes Erzählstrategien des Realismus an »einer systematischen [...] Integration der unterschiedlichsten Erscheinungen des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts in die literarische Generierung von ›Realität‹« arbeiten.¹¹

Wenn Fontane also im programmatischen Text von 1853 das Verfahren der poetischen Verklärung für »die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst« in Anschlag bringt,¹² so überführt er diesen Anspruch in eine literarische Schreibweise, »die die dargestellte Wirklichkeit als Funktion der Darstellung begreift und für die Darstellung eigene Prinzipien der Auswahl und

⁹ Wolfgang Klein: Realismus/realistisch, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 149–197, hier S. 167. Klein zitiert Anonymus: Balzac and his Writings, in: The Westminster Review, N.S., 4 (1853), S. 203.

¹⁰ Roland Berbig/Dirk Göttsche: Einleitung, in: dies. (Hg.): Metropole, Provinz und Welt: Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus, Berlin/Boston 2013, S. 1–14, hier S. 5.

¹¹ Stephan Braese/Anne-Kathrin Reulecke: Die Signatur der Epoche. Eine Einführung, in: dies. (Hg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa, Berlin 2010, S. 7–14, hier S. 8.

¹² Theodor Fontane: Unsere epische und lyrische Poesie seit 1848, in: ders.: Sämtliche Werke, Abt. III, 1, hg. von Jürgen Kolbe, München 1969, S. 236–260.

Modellierung, eigene, literarische Formen der Komposition und Stilisierung sucht«. ¹³ Dass es Romanfiguren wie etwa Stine, Familie Poggenpuhl oder Frau Jenny Treibel sind, die recht ungebrochen auf Verklärung setzen – wie Claudia Liebrand und Ulrike Vedder betonen –, markiert nicht nur ihren Abstand zum höheren Reflexionsgrad des Erzählers, sondern weist die Programmatik des Realismus auch ihrerseits als Diskurszitat aus und damit als ein pluralisierendes *und* selbstreferentielles Element der Wirklichkeit.

Wirklichkeitseffekte materieller Kultur

Betrachtet man das 19. Jahrhundert als das Säkulum der Dinge, so lässt sich eine solche materielle Perspektive mit Blick auf die zunehmende Industrialisierung und Globalisierung, aber auch Musealisierung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weiter zuspitzen. Denn Fontanes Texte antworten sowohl auf die schiere Masse der Dinge als auch auf die (Identitäts-, Begehrens-, Gedächtnis-)Problematik zwischen dem Subjekt und seinen Objekten. Die Romane nutzen sämtliche zeitgenössische Dingkategorien: Ware und Souvenir, Fetisch und Erbstück, Abfall und Sammlerobjekt, Accessoire und Haushaltsgegenstand, alt und neu, eigen und fremd, einzeln und massenhaft, mobil und immobil. So sind in Fontanes Literatur potentiell bedeutungsträchtige Dingsymbole am Werke, die die Frage ihrer jeweiligen Sinngebung mit sich tragen: der Kristallspiegelrahmen in *Cécile*, das Medaillon in *L'Adultera*, die Glocken in *Graf Petöfy*, das Schlachtengemälde in *Die Poggenpuhls*. Auch hier sind es oft die Figuren, die den Dingen im Dienste poetischer Verklärung einen symbolischen, gar prophetischen Sinn zusprechen – oder über einen solchen diskutieren –, während die Erzählinstanz die jeweilige Deutung in der Schwebe belässt. Zugleich jedoch enthalten die Texte eine Fülle ›bedeutungsloser‹ überschüssiger dinglicher Details, die weder der Spezifizierung von Figuren oder Situationen dienen noch als Werkzeug oder Symbol in Handlungen oder Binnengeschichten eingebunden sind und auch kein Eigenleben führen. Deren Bedeutung besteht mithin in nichts anderem als jener Evokation von Wirklichkeit, die Roland Barthes als »Wirklich-

¹³ Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus, München 1998, S. 242.

keitseffekt«¹⁴ bezeichnet und an Flauberts ›Realismus‹ exemplifiziert hat: Weil es die Dinge in der Welt gibt, gibt es sie im realistischen Roman, und insofern sie den Roman bestücken, bezeugen sie dessen Welthaltigkeit und Realitätsträchtigkeit.

Zudem ist mit der materiellen Kultur die Frage des Wertes bzw. der Auf-, Ab- und Umwertung verknüpft. Fontanes Romane nehmen sich dieser Frage mit ihren ökonomischen, sozialen, psychologischen und kulturellen Dimensionen an. So zeigt Samuel Frederick, in welcher Weise das Interieur in *Mathilde Möhring* – auch wenn ihm die Anstrengung anzusehen ist – als Ausweis bürgerlicher Zugehörigkeit zu gelten hat und zugleich deren Subsistenz dient, wenn die Möbel in den Dienst des zahlenden Untermieters und seiner späteren ›Eroberung‹ qua Heirat gestellt werden. Diese gezielte Kopplung ausgewählter Dinge an Mathildes Projekt des sozialen Aufstiegs zeitigt interessanterweise nicht nur Fragen nach dem Realitätsbezug der Hauptfigur (vgl. die von Frederick analysierte Spiegelszene), sondern auch Effekte der Verdinglichung anderer Figuren, wenn »die Runtschen«, Möhrings halbblinde Nachbarin und Haushaltshilfe, als Objekt sozialer und emotionaler Abgrenzung fungiert und so zum ›Abjekt‹ wird. In *Die Poggenpuhls* sind es die (vermeintlich) wertlosen Reste und schadhafte Dinge, die sowohl die Frage des sozialen Auf- und Abstiegs aufwerfen als auch eine selbstkommentierende Dimension aufweisen. Diese wird von Elisabeth Strowick als »poetologische Auslotung des Wirklichen« analysiert, wenn sie die Darstellungsweise des Romans ›ohne Handlung‹ beispielsweise auf das wiederholte Eingipsen eines Wandnagels bezieht, an dem das Schlachtengemälde des berühmten Vorfahren hängt – spricht: eine große Vergangenheit, *passé* –, oder auf das Ausschaben einer Käserinde, in der doch immer noch, wie Leopold von Poggenpuhl behauptet, »was Sinniges« zu finden sei. In Fontanes Romanen machen also die Objekte – ob intensiv gebraucht, repräsentativ dekoriert oder bloß übriggeblieben – das Soziale ebenso wie das Wirkliche kritisch diskutierbar.

Wahrnehmung der Wirklichkeit

Wenn realistische Texte darauf zielen, »die gelesene Welt [...] unmittelbar kompatibel mit der gelebten«¹⁵ erscheinen zu lassen, müssen sie darauf

¹⁴ Vgl. Roland Barthes: *L'effet de réel*, in: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

¹⁵ Rudolf Helmstetter: *Die Geburt des Realismus*, S. 259.

setzen, ihre Konstruktion und Medialität vergessen zu machen. Gewärtigen sie jedoch – so wie Fontanes Romane das tun – den »Widerstand der [...] Wirklichkeit gegen ihre Deskription«,¹⁶ dann gilt die realistische Erzählkunst nicht der Wirklichkeit »an sich«, sondern ihrer Wahrnehmung, Erkenntnis und Erzählbarkeit. Die Frage des Zugangs zur Wirklichkeit thematisiert Fontanes Literatur zunächst auf inhaltlicher Ebene, so etwa in Form kollidierender Beobachtungen und Deutungen des Geschehens durch die Figuren. Sean Franzel zeigt die Systematik solcher Kollisionen in *Schach von Wuthenow*, die – trotz oder gerade wegen der Bezugnahme des Textes auf realgeschichtliche Daten und Ereignisse – zugleich Raum für die Interpretation historischer Wirklichkeit eröffnen, etwa durch die beiden Briefe am Schluss, aber auch durch die konfligierende Bilderproduktion. Denn es sind häufig Bildbetrachtungen, die den Vorgang der Repräsentation, ihrer Wahrnehmung und ihrer Deutung wiederum der Beobachtung durch die jeweilige Erzählinstanz und Leserschaft anheimstellen. Ob große Kunst in Kopie (vgl. Eva Geulen zu *L'Adultera*), eine Äbtissinnengalerie nebst Hundegrabmal (vgl. Anette Schwarz zu *Cécile*), bössartige Karikaturen (vgl. Sean Franzel zu *Schach von Wuthenow*) oder ein Bilderalbum weiblicher Freizügigkeit (vgl. Ulrike Vedder zu *Graf Petöfy*): Stets gelten die Bildbetrachtungen und -gespräche einem nachhaltig irritierenden Objekt, das auf der Ebene des Erzählens den von Blumenberg hervorgehobenen »Widerstand der Wirklichkeit« pointiert. Zugleich wird damit die Ebene des Imaginären ins Spiel gebracht, wie sie Gerhart von Graevenitz jüngst in seiner Analyse der Rolle Fontanes und der »forcierten Visualität seines Stils« für die Anfänge der Moderne im Sinne einer technisierten, globalisierten und medialisierten Wirklichkeit entfaltet hat: »Zusammen mit anderen Simulations- und Konstruktions-techniken, zu denen der Erzählstil des europäischen Realismus gehört, haben die Bilder [...] das vorangetrieben, was man die Globalisierung des Imaginären nennen kann.«¹⁷

In seinem Beitrag zu *Vor dem Sturm* prägt Gerhard Neumann den Begriff des »diaphanen« Realismus, um eine Art von Realitätserfahrung in Fontanes Roman zu bezeichnen, der eine besondere Beleuchtung, ja Erleuchtung eignet – die also mit einer »Aura von Sinn« versehen ist, ohne

¹⁶ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans [1964], in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, ausgew. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 47–73, hier S. 69.

¹⁷ Gerhart von Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre, Konstanz 2014, S. 341 und 19.

dass jedoch eine sinnstiftende Instanz in Erscheinung träte, so Neumann. Die Darstellung einer solchen ›beleuchteten Szene‹ erfolgt stets durch die Wahrnehmung einer Figur hindurch, deren Positionierung und Begrenztheit miterzählt werden. Damit wird die begegnende Realität einerseits authentifiziert, andererseits perspektiviert. Dass also die Erzählinstanz Autorität abgibt und die Welt nicht mit Sicherheit erkennbar ist, hebt auch Peter Hohendahl anhand von *Unwiederbringlich* für Fontanes Realismus hervor, der die dargestellte Welt destabilisiere. Zugespißt ließe sich formulieren: »Wirklichkeit wird pluralisiert, Wahrheit temporalisiert.«¹⁸ Hier liegen aufs Neue das Spielen und das Theaterspielen nahe, wie es Stefan Willer für *Irrungen, Wirrungen* und Claudia Liebrand für *Stine* als je spezifischen »Modus der Weltwahrnehmung« (Liebrand) herausstellen, der über das Szenische auf die Nichtselbstverständlichkeit der Wirklichkeit *und* einer realistischen Weltaneignung aufmerksam macht. Provoziert wird damit zugleich ein Nachdenken über die Frage, wie »Welt« nicht nur erfahren und dargestellt werden kann, sondern überhaupt zu durchleben ist.

Aporien des Realismus

Dass diese Frage von etlichen Romanfiguren nicht überlebt wird, lenkt den Blick auf die Herausforderungen realistischen Schreibens durch Tod und Sterben. In Fontanes Gesellschaftsromanen wird das Sterben sorgfältig motiviert; die jeweilige Handlung wird nicht durch plötzliche Unglücksfälle oder tödliche Verbrechen bestimmt. Todbringend sind vielmehr langwierige Leiden (Effi Briest, Hugo in *Mathilde Möhring*) oder das Alter (Frau Nimptsch in *Irrungen, Wirrungen*, Dubslav in *Der Stechlin*). Vor allem aber ist es der Suizid, dessen Motivation und Vorgeschichte oft weitläufig erörtert werden, ob in Form eines monologischen Sich-Heransprechens an den Freitod (Waldemar in *Stine*) oder in nachträglichen Briefen über die Toten (Christine in *Unwiederbringlich*, die Titelfiguren in *Cécile* und *Schach von Wuthenow*). Gleichzeitig jedoch sind alle diese Sterbeszenen durch systematische Auslassungen gekennzeichnet, die nicht etwa erzählerischer Diskretion geschuldet sind, sondern für eine erzählerische Reflexion des eigenen Tuns stehen. Die Auslassungen betreffen zunächst den Sterbemoment selbst – dies gilt generell; vielleicht besonders auffällig in *Graf Petöfy*, wo der gesamte Suizid unkommentiert bleibt

¹⁸ Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus, S. 238.

und auch Petöfys Abschiedsbrief nicht zu lesen gegeben wird – und verhindern darüber hinaus eine kohärente, gar sinnstiftende Deutung des jeweiligen Todes, etwa durch den Perspektivismus einander widersprechender Briefkommentare. Dies ermöglicht es, »die unvermeidbare Inkohärenz und Lückenhaftigkeit jeglichen Erzählens«,¹⁹ die für die realistische Programmatik ein Problem darstellen, pointiert erkennbar zu machen und die erzählerische Kohärenzstiftung im Zeichen von Kontingenz insgesamt zu reflektieren (vgl. auch Hohendahl zu *Unwiederbringlich*).

In welcher systematischer Weise dies geschieht, stellt Anette Schwarz heraus, die die demonstrativen Leerstellen in *Cécile* (von leeren Rahmen und mangelnden Tapeten über fehlende Bildung und weibliches Schweigen bis hin zu mangelhafter Substanz der männlichen Protagonisten) auf die Leere der Hauptfigur und ihr »Hinschwinden«, so Schwarz, bezieht. Dass Cécile im Freitod die Konsequenz aus dieser Systematik zieht und im Versuch schlussendlicher Autonomie – wie fatal auch immer – zumindest die Bestimmung über ihre letzte Stätte trifft, lenkt den Blick auf die aporetischen Herausforderungen realistischen Erzählens durch Kontingenz ebenso wie auf die Geschlechtercodierungen ihrer Lösungsversuche. Ähnliches gilt für das hochambivalente Modell der Entsagung, dem Franziska am Ende von *Graf Petöfy* folgt. Zwar fungiert die Entsagung, wie Moritz Baßler jüngst gezeigt hat, auf der Ebene der Erzähllogik als eine Lösung des Problems, am Romanschluss aus der permanenten Kippbewegung – »eine im Kern aporetische Figur« – zwischen Realismusbehauptung einerseits und poetisch verklärender Sinnggebung andererseits einen Ausgang zu finden, der zugleich »als defizitärer markiert bleibt«.²⁰ Doch in Hinsicht auf Glaubwürdigkeit und Geschlechterhierarchie kann diese ›Lösung‹ nicht überzeugen, vielmehr treibt sie die Aporien des Realismus hervor. Dass Melanie in *L'Adultera* dem Modell der Entsagung hingegen nicht folgt, ist allerdings, wie Eva Geulen nachdrücklich betont, auch keine Lösung. Denn mit dem Verzicht auf die Darstellung der Aporien, so Geulen über das »Dilemma der Erzählanlage« dieses Romans, droht Kitsch, wie der nicht zufällig auf den Weihnachtsabend terminierte Schluss des Textes zeigt, an dem Melanie hinter ihre zuvor

¹⁹ Claus-Michael Ort: Was ist Realismus?, in: Christian Begemann (Hg.): Realismus. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt 2007, S. 11–26, hier S. 24.

²⁰ Moritz Baßler: Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne, in: ders. (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne, Berlin/Boston 2013, S. 3–21, hier S. 7 und 9.

erworbenen Einsichten zurückfällt, ohne dass der Erzähler es sie merken lässt.

Dass Fontanes Realismus sich seiner Grenzen und Dilemmata bewusst ist, artikuliert sich, wie Christian Begemann an *Effi Briest* und Eric Downing an *Der Stechlin* zeigen, in den »Überschreitungen des Realismus« (so der Titel von Downings Beitrag), die das Magische und Gespenstische ins Spiel bringen. Es sind keine anachronistischen, sondern dezidiert zeitgenössische Bezugnahmen auf ›sur-reale‹ Welten, wie sie im sozialen Imaginären am Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur als ›Überlebens‹ unabgegotener Vorstellungen, sondern in Vorwegnahme etwa auf Einsichten der Freud'schen Psychoanalyse und der Simmel'schen Kulturkritik – als Bewältigungsstrategie *und* als Erkenntnismethode einer technisierten, globalisierten, verwissenschaftlichen Moderne – Geltung erlangen. Fontanes (post-?)realistische Auseinandersetzung mit seiner mehrzeitigen Gegenwart und deren Ausweglosigkeiten zeitigt großartige Literatur: »[A]n der Demonstration der Unmöglichkeit des Romans wird ein Roman möglich.«²¹

Dank

Dieser Band geht auf zwei Konferenzen zurück, die im Herbst 2015 am German Department der Cornell University und im Herbst 2016 am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin stattgefunden haben. Allen Beteiligten gilt unser herzlicher Dank. Für ihre Unterstützung bei der Manuskripterstellung sei Annika Klanke, Marco Lorenz und Christine Ringer besonders gedankt.

Ithaca/NY und Berlin, im Juli 2017

²¹ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, S. 66f.