

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

41

MICHAEL DE ZAN

Fontanes Fauna

Die Poetik der Tiere in den Gesellschaftsromanen
Theodor Fontanes

Fontanes Fauna

Die Poetik der Tiere in den Gesellschaftsromanen
Theodor Fontanes

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Michael de Zan
aus Wiesbaden
2020

Erstgutachterin: Prof. Dr. Inka Mülder-Bach
Zweitgutachter: Prof. Dr. Christian Begemann
Datum der mündlichen Prüfung: 12.02.2020

Michael de Zan

Fontanes Fauna. Die Poetik der Tiere in den
Gesellschaftsromanen Theodor Fontanes

Dissertationen der LMU München

Band 41

Fontanes Fauna

Die Poetik der Tiere in den Gesellschaftsromanen Theodor Fontanes

von
Michael de Zan



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Michael de Zan 2020
Erstveröffentlichung 2020
Zugleich Dissertation der LMU München 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-268726>

978-3-95925-164-8 (Druckausgabe)
978-3-95925-165-5 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	VII
Zusammenfassung	IX
Hinweise zur Benutzung	XVII
I Einleitung	1
II Zugänge zur literarischen Fauna.....	29
1 Aktuelle Ansätze literarischer Tierbetrachtung.....	31
1.1 Human Animal Studies	31
1.2 Literary Animal Studies.....	32
1.3 Positionierung der Arbeit	36
2 Fontanespezifische Zugänge zu Tieren	39
2.1 »Der Mensch bleibt die Hautsache«.....	39
2.2 Poetologie des Nebensächlichen	44
2.3 Nebensächliches und Tiere	50
III Fontanes Fauna	63
3 Tiere als Requisiten einer realistischen Erzählwelt.....	65
3.1 Nebensächliche und weniger nebensächliche Tiere ...	65
3.2 Reale und phantastische Tiere	68
3.3 Stumme und sprechende Tiere	76
4 Tiere als Knoten im Gewebe der Texte	99
4.1 Anthropologische Reflexionen	99
4.1.1 Namen	103
4.1.2 Karikaturen.....	116
4.1.3 Grotesken	131
4.1.4 Melusinen	150

4.2	Poetologische Reflexionen.....	164
4.2.1	Buttervögel und Pfefferkuchenhäuser	164
4.2.2	Die Bildfähigkeit des Wilden	169
4.2.3	Transformationen des Imaginären	191
4.3	Soziologische Reflexionen	216
4.3.1	Domestikation und hündische Spiele	216
4.3.2	Wilde Töchter und zahme Tanzbären	227
4.3.3	Erziehung zur Prosa und ein leerer Käfig der Poesie	238
5	Tiere als akteurhafte Handlungstreiber	255
5.1	Poetische Pisces	255
5.2	Hilfreiche Hunde.....	263
5.3	Pfadfindende Pferde	287
	Literatur	299

Danksagung

Mein aufrichtiger und herzlicher Dank gilt Inka Mülder-Bach. Als meine Doktormutter hat Sie die Dissertation nicht nur zielgerichtet betreut, sondern auch die Rahmenbedingungen ihrer Entstehung neben meiner beruflichen Tätigkeit mitgetragen.

Danken möchte ich auch Christian Begemann, meinem Zweitgutachter, in dessen Oberseminar ich meine Ansätze, Vorhaben und Analysen präsentieren und diskutieren durfte und der seine umfangreiche Expertise zur Literatur des 19. Jahrhunderts geteilt hat.

Bernhard Teuber hat sich nicht nur bereit erklärt, die Prüfungskommission als Drittprüfer zu vervollständigen, sondern stand mir auch im Vorfeld bei Überlegungen zu fauna-kulinarischen Detailfragen hilfsbereit und unkompliziert zur Seite. Auch ihm gilt mein herzlicher Dank!

Bei einer klassischen Individualpromotion sind die Kommilitonen der Oberseminare unverzichtbare Wegbegleiter und Mitstreiter. Ich danke ihnen, dass sie sich auf meine Fragestellungen und Perspektiven auf Fontanes Texte eingelassen haben, namentlich Eva Eßlinger, Oliver Grill, Jakob Gehlen und in besonderer Weise Annalisa Fischer, mit der mich in anregenden Gesprächen v. a. unser beider Interesse an den tier-menschlichen Hybridfiguren der Melusinen im Werk Theodor Fontanes verband.

»Liegenlassen« war ein wesentlicher Schritt in Fontanes Schreibprozess, um mit zeitlicher Distanz und einem frischen Blick auf das Geschriebene zu schauen. Dafür, dass ich nicht auf dieses »Liegenlassen« allein angewiesen blieb, sondern dass sie mir freundschaftlich mit aufmerksamer und genauer Lektüre zur Seite standen, danke ich Florian Schwarz, Hans Lemke und Cedric Büchner.

Abschließen möchte ich mit meinem herzlichen Dank an Julian Lemke, für alle lebensweltliche und moralische Unterstützung, für Halt und Zuspruch während der Jahre meiner Promotion.

Zusammenfassung

Das Ziel dieser Arbeit war es, eine Poetik der Tiere zu fassen, wie sie sich anhand der Gesellschaftsromane Theodor Fontanes darbietet. Ausgangspunkt der Analyse war dabei die These, dass im Zentrum seines Interesses der Mensch und die Gesellschaft stehen, und es ihm in seinem Romanwerk darum geht, das dynamische Verhältnis beider in immer neuen Varianten zu beleuchten und darzustellen.

Drei Aspekte der Poetik Fontanes wurden dabei identifiziert, zu denen sich eine Poetik der Tiere ins Verhältnis setzen muss: Erstens kennzeichnet Fontanes Romankunst eine Polyperspektivität, die sich darin äußert, dass eine übergeordnete Erzählinstanz in den Texten zugunsten einer Darstellung des Geschehens durch die verschieden perspektivierte Wahrnehmung der Figuren zurücktritt. Dazu tragen auch kolportierte Erzählungen Dritter oder nachgereichte Medien, wie sie Briefe darstellen, bei. Zweitens konstituiert sich Gesellschaft bei Fontane anhand immer wiederkehrender Rituale, durch Landpartien, Diners, vor allem aber durch Gespräche. Die Funktion der Sprache, u. a. für die Charakterisierung der einzelnen Figuren, aber auch global für seine Texte, ist das zentrale Spezifikum seiner Poetik, wobei es Fontane im Besonderen darauf ankommt, in seinen Texten nachzuvollziehen, in welchem Maße sich gesellschaftliche Kommunikation aus dem Zeichensatz eines kulturellen Imaginären speist, den sie rezipiert, aber auch reproduziert. Drittens muss Fontanes Literatur vor dem Hintergrund der Unterscheidung von Poesie und Prosa gelesen werden, wie sie Friedrich Wilhelm Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* postuliert. Vor diesem Hintergrund wurde das Verhältnis von Haupt- und Nebensache beleuchtet, einem zentralen Aspekt Fontanescher Poetik, das immer wieder das Paradoxon variiert, dass die Nebensachen doch eigentlich die Hauptsachen seien.

Von einer solchen Poetologie des Nebensächlichen ausgehend, die Fontane zuweilen selbst anhand von Tierbildern veranschaulicht, wurde die Brücke zur Betrachtung der Fauna geschlagen. Der grundlegenden These folgend, dass Tiere nicht zu den Haupt-, sondern zu den Nebensachen gehören, strukturierte die Arbeit den Zugriff auf die Tierwelt, indem verschiedene Intensitäten des Nebensächlichen identi-

fiziert werden konnten, angefangen bei Tieren, die als Requisiten der Erzählwelt fungieren, über solche, die, über die Rolle einer realistischen Staffage der Erzählwelt hinaus, zwar weiterhin zum Nebensächlichen gehören, aber, durch motivische und thematische Verknüpfungen als Reflexionsfiguren wesentlicher Themen der Romane, als Knoten im Textgewebe zu interpretieren sind, bis hin zu dem Teil der Fauna, der soweit in den Vordergrund tritt, dass er zumindest für eine bestimmte Zeit, durch akteurhafte Figuren, entscheidenden Einfluss auf die Romanhandlung nimmt.

* * *

Literatur als Kunst, wie Fontane sie versteht, muss sich auf der einen Seite zwischen einer naturalistischen und einer idealistischen Schreibweise verorten, und auf der anderen Seite zu einem adäquaten Verhältnis zu phantastischen Schreibweisen finden. Grenzen und Schwellenbereiche in der Darstellung von Wirklichkeit betreffen dabei auch die Fauna. Gerade vor dem Hintergrund, dass die Sprache und das Gespräch eine solch zentrale Rolle für seine Texte spielen, hat die Untersuchung gezeigt, welche sprachlichen Operationen Fontane gebraucht, um sich zwar innerhalb eines realistischen Rahmens zu bewegen, diesen zuweilen aber bis an die Grenze auszureizen. Zu solchen Rahmenbedingungen gehört, dass Tiere im Roman, anders als in der Fabel oder der Ballade, nicht sprechen können, und dass das Innenleben der Tiere aus menschlicher Perspektive letzten Endes einen unzugänglichen Bereich darstellt, der immer nur gedeutet werden kann. Diesen Einschränkungen begegnet Theodor Fontane, indem er solche Gattungen in seine Romane integriert. Über die intertextuelle Bande gespielt, können Tiere dadurch dennoch zu Wort kommen. Der Blick auf *Unwiederbringlich* hat gezeigt, wie sensibel die Fabel, der als Gattung besondere Sprachsituationen eigen sind, in solchen Kontexten funktionalisiert wird, indem über sie Sprachenkonflikte perspektiviert werden können, die sich auf verschiedenen Ebenen, der politischen und der privaten, bewegen.

Nun ist Nebensächliches nicht gleich Nebensächliches. Im Gegensatz zu nicht-tierischen Requisiten der Fontaneschen Erzählwelt eignet Tieren ein spezielles Potential, das es ermöglicht, sie als anthropolo-

gische und soziologische Kreuzungspunkte zu funktionalisieren. Als solche verhandelt Fontane an ihnen Fragen menschlicher Identität, indem verschiedene Herkunfts- und Abstammungsmodelle reflektiert werden, sowie Fragen sozialer Identität, indem die Fauna zum Spiegel solcher kulturell gesetzter Normen und Institutionen wird, die das menschliche Zusammenleben organisieren.

Die Formen tiermenschlicher Kreuzungen lassen sich graduell unterscheiden. Fontane gestaltet sie angefangen bei Menschen mit Tiernamen, über Karikaturen, die menschliche Facetten in übertriebener Weise im Lichte tierischer Vergleiche darstellen, bis hin zu Figuren der Groteske, die die Extremform körperlicher Kreuzungen von menschlichen und nicht-menschlichen Teile bilden.

Fontanes Poetik der Tiere zeichnet dabei aus, dass das tierische Moment nicht für sich steht, sondern immer in Dienst genommen ist, um etwas über die menschlichen Figuren auszusagen. Das Tier selbst, d. h. seine biologische Lebensweise, seine Merkmale und Eigenheiten, seine Würde und seine Rechte, tritt als Selbstzweck zurück, hinter seine Funktion, partieller Materialgeber metaphorischer Bedeutungskonstitution und Reflexionsfigur zu sein. An der Groteske etwa interessiert Fontane dabei mehr deren poetologische Struktur, als ein konkret tierisches Element, das sie konstituiert. Das veranschaulicht der fast zu überlesende Buttervogel aus dem Roman *Cécile*, bei dem nicht einmal klar wird, um welches Tier es sich handelt, der aber trotzdem auf verschiedenen Ebenen mit poetologischen Themen verknüpft wird. Indem für diese Arbeit Fontanes Gesellschaftsromane von einem verhältnismäßig randständigen und nebensächlichem Aspekt her gelesen wurden, ist sichtbar geworden, welche Rolle Tiere und animalische Artefakte wie eine unscheinbare Butterskulptur bei der Reflexion für die Literatur wesentlicher Themen, spielen.

In ästhetischer Hinsicht sind Grotesken Randfiguren und Grenzgänger und verweisen in ihrer Opposition zum Schönen und Idealen um so deutlicher auf die Frage, was Kunst darstellen kann, soll und darf. Diesen Aspekt aufgreifend, sind auch diverse gesellschaftlich aparte Figuren bei Fontane als Grotesken erzählt, die, um als solche zu gelten, als Zusammengesetztes aus humanen und animalischen Elementen ge-

bildet sind. Die Labilität solcher Verbindungen verknüpft Fontane mit Themen der Gewalt, die in seinen Texten unter der Oberfläche gesellschaftlicher Sittsamkeit und Ordnung als latente Bedrohung immer wieder aufleuchtet.

Wie fruchtbar die Grotteske für das Figurenrepertoire seiner Gesellschaftsromane ist, hat der Blick auf die Melusinen-Gestalten gezeigt. Melusinen sind, von ihrem mythologischen und sagenstofflichen Ursprung her betrachtet, Inbegriffe tiermenschlicher Kreuzungen. Aber selbst hier spielen literarische und kulturelle Traditionen, die sich im kulturellen Imaginären mit den Melusinen verbinden, eine weitaus größere Rolle, als der konkret tierische Anteil, der bei den zahlreichen Figuren nur noch als Zitat dieser Tradition auftaucht, und zuletzt, zumindest in der Konzeption eines seiner Fragmente, verabschiedet wird.

* * *

Auch wenn die Arbeit aus Darstellungsgründen anthropologische, poetologische und soziologische Aspekte unterscheidet, sind diese Bereiche im Romanwerk Theodor Fontanes nicht zu trennen, sondern greifen ineinander. Das gilt insbesondere für solche Tiere, die in dieser Hinsicht mehrfach semantisch codiert sind.

Es hat sich gezeigt, dass Fontane grundsätzliche Fragen der Darstellbarkeit von Wirklichkeit über Tiere perspektiviert: sei es anhand einer artifiziellen Butterbeigabe, sei es anhand der Unterscheidung von heimischen Nutztieren und exotischer Fauna, sei es anhand von Tieren, die aufgrund ihrer menschenbedingten Lebensweise zu Schwellenfiguren werden und in verschiedener Hinsicht als Spiegelungsfiguren literarischer Verfahren und historischer Entwicklungen fungieren.

Unter diesem Gesichtspunkt spielt die Lebenswirklichkeit der Tiere insofern für Fontane eine Rolle, als er an ihr poetologische Themen anknüpfen kann. Dass Literatur, die als Kunst mit dem Anspruch operiert, Wirklichkeit und mit ihr »Wahres« darzustellen, keinen Zugriff auf Tiere als Repräsentanten einer unverstellten Natur hat, sondern vielmehr immer auf kulturelle Rahmungen angewiesen ist, haben die Beispiele der Tierbilder in *Cécile* gezeigt. Anhand des Hirschdefilees aus *Unwiederbringlich* konnte zudem die eminente Rolle nachvollzogen

werden, wie das Imaginäre als kultureller Speicher die Wahrnehmung von Wirklichkeit mit ihren Mustern und Versatzstücken prägt. Um dies zu plausibilisieren, wurden Fontanes Texte an verschiedenen Stellen mit zeitgenössisch verfügbarem Wissen über Tiere, als auch mit kulturhistorischem Wissen um bürgerliche Bildungsinstitutionen wie dem Zoologischen Garten oder adlige Einrichtungen wie dem Tiergarten, kontextualisiert.

In Fontanes Romanen bleiben Kulturtechniken, die beispielsweise wilde Tiere in Haus- und Nutztiere verwandeln, nicht auf den Bereich des Zusammenlebens von Tier und Mensch beschränkt. Wie er in *Unwiederbringlich* vorführt, können Konzepte der Domestizierung das Zusammenleben von Menschen mit Menschen dort betreffen, wo sie dezidiert als Erziehungsformen verstanden werden. In der ehelichen Situation der Holks erweisen sich nicht allein ihre verschiedenen zeitlichen Dispositionen als Konfliktfelder. Auch in erzieherischen Fragen differieren die Anschauungen einer ungelentkten Erziehung durch das Haus auf der einen Seite, und einer strengen und an Pflicht orientierten Erziehung auf der anderen Seite. In dieser Konstellation erscheinen Tiere zwar nicht als Vorbilder reiner Natürlichkeit, unterminieren aber dennoch spielerisch die Erziehungsbemühungen, nicht nur von der Mutter zur Tochter, sondern auch von der Gattin zum Gatten.

Wie brüchig soziale Ordnungen wie die eheliche, die erzieherische oder die staatliche sind, hat die Analyse zweier Stellen im Roman *Quitt* offengelegt. Dort, wo die Familie Espe mit dem Wanderzirkus in Kontakt kommt, der als Formation zwischen »wilder« und bürgerlicher Ordnung situiert ist, versagen vermeintlich stabile Ordnungen, und verkehrt sich das bürgerliche Bild braver Töchter und wilder Tiere.

Am deutlichsten wurde die Durchdringung soziologischer und poetologischer Themen am Beispiel von *Mathilde Möhring* sichtbar. Zum einen hat der kulturhistorische Blick auf die Situation der Singvögel im 19. Jahrhundert demonstriert, wie stark Fontanes Poetik der Avifauna von gängigen Setzungen seiner Zeit abweicht. Ausgehend vom leeren Zeisigbauer der Möhrings wurde zum anderen deutlich, wie Fontane in seinem Spätwerk das poetische Inventar anderer Werke, und mit

ihm eine als metaphorisch betrachtete Zeisig-Figur, ausrangiert, bevor er die Heldin Mathilde neue Wege der Prosa erproben lässt.

* * *

Obwohl die Mehrzahl der Tiere zu den Hintergrunds- und Mittelgrundsfiguren zählen, gibt es einzelne, die, wenn auch nur auf kurze Zeit, so erheblichen Einfluss auf die Romanhandlung nehmen, dass sie, menschlichen Figuren ähnlich, in den Vordergrund der Romane treten. Auch hier einer graduellen Abstufung folgend, hat die Arbeit im letzten Teil solche Tiere in den Blick genommen, die akteurhaft den Handlungsgang beeinflussen.

Der Rückgriff auf die Akteur-Netzwerk-Theorie hat es ermöglicht, solche Tiere als akteurhafte Handlungstreiber zu beschreiben, die zwar als *Movens* eines beträchtlichen Teils einer Romanhandlung fungieren, aber, wie im Falle der zu verspeisenden Fische in *Cécile*, selbst nicht aktiv handeln können. Dass sie dennoch einen Unterschied machen, weist ihnen eine wesentliche Funktion innerhalb der Poetik der Tiere bei Fontane zu. Für die Forellenstreitigkeiten und die Schmerlenpoesie in *Cécile* gilt dies umso mehr, als die Tiere schließlich ins Zentrum eines Dichterstreites rücken, der, in der Variation der Leberreime, an den Tieren selbst eine Poetik des Kleinen, statt des Großen, exemplifiziert.

Offensichtlicher als die Fische handeln die Hunde, die im vorletzten Kapitel der Arbeit beleuchtet wurden. Inwiefern dabei von hilfreichem Handeln die Rede sein kann, wurde fallspezifisch beleuchtet, und hängt davon ab, ob das Einzelschicksal einer Figur oder die poetische Gerechtigkeit des Werkes in Anschlag gebracht wird. Bereits zu Beginn des dritten Teils wurde aufgezeigt, dass Fontane in seiner Tierdarstellung zwar an gängige Muster und Klischees wie dem des »treuen Hundes« anknüpft, diese aber, bei genauer Lektüre, wieder unterläuft. Ähnliches konnte am Ende der Arbeit anhand zweier Hunde vorgeführt werden, die auf den ersten Blick diesem Klischee genügen. Das Beispiel des Neufundländers Hektor aus *Vor dem Sturm* demonstriert, dass heldenhaft-hilfreiches Handeln dort ausbleibt, wo der Hund entweder schon soweit in eine domestikenähnliche Rolle gedrängt ist, dass im Bedarfsfall nach ihm geläutet werden muss, oder darin besteht, mehr

aus Zufall, denn aus Intention, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zu sein.

Bei Uncas aus *Quitt* ist es gerade das Nicht-Handeln eines Hundes, das zum Tod der Hauptfigur führt. Unter Rückgriff auf den Titel wird dieser auf der einen Seite zum Instrument einer poetischen Gerechtigkeit, auf der anderen Seite aber invertiert oder pervertiert Fontane, in dessen erzählerischer Gestaltung, das hündische Klischee einer bis ans Grab geltenden Treue, indem das Tier, durch sein treues Verharren, das Grab des Romanhelden erst bewirkt.

Als letzter in der Reihe hilfreicher Hunde hat die Arbeit das wohl bekannteste Tier aus Theodor Fontanes Romanwelt untersucht: Effi Briests Hund Rollo. Indem auch hier untersucht wurde, inwiefern Rollo eine hilfreiche Hundefigur darstellt, konnte der Blick auf eine animalische Facette gelenkt werden, die in Zusammenhang mit einem zentralen Thema des Romans steht: die Unmöglichkeit des Vergessens und der Unabschließbarkeit der Vergangenheit. Die Thematik, dass Vergangenes nicht vergessen werden kann, sondern in verschiedenen Weisen als Wiedergänger die Figuren heimsucht, lenkte gleichzeitig den Blick auf die alternativen Modelle des Vergessens, die der Text verhandelt. Friedrich Nietzsches Philosophie des Tieres bot diesbezüglich den Schlüssel, um eine Funktion Rollos als ein solches Modell zu lesen, indem die Zeitsignatur der Tiere, wie sie Nietzsche verschiedentlich postuliert, in Zusammenhang mit der tierischen Option des Vergessens auf Rollo bezogen wurde.

Den Abschluss der Betrachtungen von Tieren, die akteurhaft handeln, bildete die Analyse einer Szene aus *Irrungen, Wirrungen*. Mit Blick auf die geschilderten Beispiele erzählt Fontane mit der Fuchsstute Botho von Rienäckers die stärkste Form eines handelnden Tieres, da es nicht nur selbst handelt, sondern in seinem Handeln den Willen einer menschlichen Figur substituiert. Mit dem Pferd, das seinem eigenen Willen überlassen bleibt, knüpft Fontane an eine lange epische Tradition an, die ihre Wurzeln in den höfischen Ritterromanen des Mittelalters hat. Über Meilensteine neuzeitlicher Prosa wie Miguel de Cervantes *Don Quijote* führend, schreibt er diese fort, indem er den Topos der Donquichotterien in Verbindung zu gesellschaftlichen Kon-

ventionen adligen Handelns im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bringt.

* * *

Theodor Fontane hat sich selbst als »Lausedichter« bezeichnet. Dass hinter dieser halb humorvollen, halb ins Pejorative neigenden Selbstbezeichnung anhand seiner Gesellschaftsromane eine Poetik der Tiere entfaltet werden kann, hat diese Arbeit anhand verschiedener Themenkreise zu zeigen versucht. Die Herausforderung dabei war, eine Poetik der Tiere an die Poetik anzuschließen, wie sie Fontane konkret in seinen Texten praktiziert hat, und wie sie in der Forschung dargestellt ist. Die Lektüre der Texte von den Tieren her mag zuweilen die Perspektive verzerrt haben, da etwas, das zu dem Nebensächlichen zählt, in den Vordergrund gerückt wurde. Auch konnten viele Themen, die für Fontanes Schreiben bedeutsam sind, nur am Rande oder gar nicht ausgeführt werden. Dennoch leistet diese Arbeit einen spezifischen Beitrag zu Fontanes Poetik, indem sie die vielen Facetten und »tausend Finessen« dieses Lausedichters um einen nicht unbedeutenden Bereich erweitert: *Fontanes Fauna*.

Hinweise zur Benutzung

Als Grundlage dieser Arbeit dient die folgende Gesamtausgabe:
Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe. Herausgegeben von
Walter Keitel und Helmuth Nürnberger (=HFA).

Bei dem ersten Zitat eines Romans oder Fragments Theodor Fontanes
erscheint die vollständige bibliographische Angabe. Danach werden
die folgenden Abkürzungen verwendet. Alle restlichen Schriften wie
Gedichte, Briefe, Reiseberichte, Autobiographisches etc. werden behan-
delt wie die andere Literatur und beim ersten Nachweis vollständig,
bei jedem folgenden Nachweis mit einem Kurztitel zitiert.

C	<i>Cécile</i>
DE	<i>Der Erzieher</i>
DP	<i>Die Poggenpuhls</i>
E	<i>Ellernklipp</i>
EB	<i>Effi Briest</i>
FJT	<i>Frau Jenny Treibel</i>
HuG	<i>Hans und Grete</i>
GP	<i>Graf Petöfy</i>
IW	<i>Irrungen, Wirrungen</i>
LA	<i>L'Adultera</i>
M	<i>Melusine</i>
MM	<i>Mathilde Möhring</i>
MvC	<i>Melusine von Cadoudal</i>
OvP	<i>Oceane von Parceval</i>
Q	<i>Quitt</i>
SvW	<i>Schach von Wuthenow</i>
U	<i>Unwiederbringlich</i>
VdS	<i>Vor dem Sturm</i>

Für Zitate aus Romanen, Erzählungen und Erzählfragmenten gilt die folgende Systematik:

[Abkürzung] [Kapitel], S. [Seitenzahl].

Beispiel

DS 2, S. 23.

Eine Ausnahme bildet der Roman *Vor dem Sturm*, der in vier Teile gegliedert ist. Für diesen Roman gilt folgende Systematik:

[Abkürzung] [Teil].[Kapitel], S. [Seitenzahl].

Beispiel

VdS IV.23, S. 678.

Biographische Angaben zu Personen stammen nach Möglichkeit aus der *Neuen Deutschen Biographie*, die von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben wird.¹

Aus Gründen der Übersichtlichkeit listet das Literaturverzeichnis die Nachweise zu Werken, Schriften und Briefen Theodor Fontanes in eigenen Abschnitten auf. Die Nachweise zur Literatur anderer Autoren folgen ihnen in einem zusammengefassten Abschnitt nach.

¹ *Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Hrsg.): *Neue Deutsche Biographie*, 15. September 2019, URL: <https://www.deutsche-biographie.de>.

Teil I

Einleitung

I

Fontanes Fauna – das ist nicht nur eine Alliteration, sondern auch ein großes Wort, steht der Name der römischen Waldgöttin Fauna doch heute für nichts weniger als die gesamte »Tierwelt«.² Der schwedische Naturforscher Carl von Linné (1707–1778), der es sich zur Aufgabe gemacht hat, den ganzen Bereich der Pflanzen und Tiere zu ordnen, »per Classes, Ordines, Genera, & Species«³, hat als erster Naturforscher in seiner *Systema Naturæ* (1735) nicht nur den Menschen an die Spitze der »Anthropomorpha« innerhalb der »Quadrupedia« gesetzt und ihn damit zu den Tieren gezählt,⁴ sondern auch die noch heute gebräuchliche binäre Nomenklatur für Pflanzen und Tieren nach Gattungszugehörigkeit und Hauptdifferenz zur Gattung eingeführt.⁵ Darüber hinaus hat er den Begriff »Fauna« zum ersten Mal in einem wissenschaftlichen Kontext benutzt, um damit die Tierwelt eines bestimmten, abgegrenzten Bereichs zu bezeichnen.⁶

Diese Arbeit behandelt die Fauna, wie sie sich im abgegrenzten Bereich der Gesellschaftsromane Theodor Fontanes darstellt. Dabei überrascht es sicher nicht, dass Fontane, der, im Unterschied zu Linné, weder im zoologischen noch in einem anderen Bereich, Systematiker war und darum nicht mit Taxonomien oder ähnlichem arbeitete, um Ordnung in seine Tierwelt zu bringen. Für seine Form der Ordnung

2 Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold, 24., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 2002, S. 279.

3 Caroli Linnæi, sveci, Doctoris Medicinæ, Systema Naturaræ, sive Regna Tria Naturæ Systematice Proposita per Classes, Ordines, Genera, & Species. Lugdunum Batavorum MDCCXXXV.

4 Heinz Goerke: Carl von Linné. Arzt – Naturforscher – Systematiker, 2., erweiterte Auflage (Grosse Naturforscher 31), Stuttgart 1989, S. 118f.

5 Vgl. Goerke: Carl von Linné. Arzt – Naturforscher – Systematiker (wie Anm. 4), S. 115.

6 Es handelt sich dabei um sein 1746 erschienenes Werk über die schwedische Tierwelt mit dem Titel *Fauna svecica*. Vgl. Wolfgang Pfeifer: Art. Fauna, in: Wolfgang Pfeifer/u.a. (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), 1993, URL: <https://www.dwds.de/wb/Fauna> (besucht am 13. 09. 2019).

verwendete Fontane dagegen Listen und Zettelkästen, und zwar in einem solchen Maße, dass Iwan-Michelangelo D'Aprile in der Einleitung seiner Fontane-Biographie mit Blick auf dessen Arbeitsweise sogar von einer »Poetik der Liste« sprechen kann.⁷ Listen führte Fontane auch zu Tieren, wie *Abbildung 1* zeigt, die sich in einem seiner Notizbücher⁸ findet, und bei der es sich vermutlich um eine Vokabel-Lernliste handelt. Ihre Einträge folgen einer mehr assoziativen als systematischen Ordnung, und so finden sich die Tiere eingerahmt von einer Reihe militärischer Rangbezeichnungen und einer Gruppe Berufsbezeichnungen. Die Tierliste, die ich im Folgenden transkribiert wiedergebe,⁹ gibt einen ersten Einblick in Fontanes Fauna, insofern sie darüber Aufschluss gibt, welche Tiere er für den Alltag als so nützlich einschätzte, dass er sie auch in einer fremden Sprache benennen können wollte.

Spalte 1 Pferd, Stute, Maulthier, Sattel, Stroh, Heu

Spalte 2 Esel, Maulesel, Ochse, Rind, Stier, Kuh, Kalb, Schafheerde, Widder, Lamm, Hammel, Schaf, Ziege, bock, Hund, Wolf, Fuchs, Biber, Hirsch, Hase, Katze, Bär, Löwe, Affe, Schwein, Fliege, Biene, Mücke, Floh, Schmetterling, Wanze, Ameise, Spinne, Blutegel, Papagei, Nachtigall, Schwalbe, Sperling, Taube, Pfauhahn, Schwan, Strauß, Kranich, Adler, Falke, Geier

Spalte 3 Krähe, Rabe, Nest, Schnabel, Flügel, Federn, Daunen

⁷ *Iwan-Michelangelo D'Aprile*: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung, 2. Auflage, Hamburg 2019, S. 12. D'Aprile verweist dabei auf *Petra Spies McGillen*: Per Liste durch den Papier-Kosmos. Theodor Fontanes bewegliche Textproduktion. Beobachtungen zu »Allerlei Glück«, in: *Ellen Strittmatter* (Hrsg.): Zettelkästen. Maschinen der Phantasie (Marbacher Katalog 66), Marbach am Neckar 2013, S. 96–106. Zu Fontanes Listen siehe auch *Christian Begemann*: Res und Realismus. Dinge im Gedicht zwischen Objektivierung und Animismus (Fontane und Storm), in: *Christian Begemann/Simon Bunke* (Hrsg.): Lyrik des Realismus (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 238), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2019, S. 177–221, S. 182–206.

⁸ *Theodor Fontane*: [Notizbuch »1844 aus der Soldatenzeit«]. Theodor-Fontane-Archiv Universität Potsdam. Signatur H 1, S. 58–55, hier S. 56–55.

⁹ An dieser Stelle danke ich Klaus-Peter Möller vom Theodor-Fontane-Archiv Potsdam für seine Unterstützung. Ohne seine Expertise zu Fontanes Handschrift wären einige Einträge nicht zu entziffern gewesen.

Das 19. Jahrhundert hat verschiedene Formen gefunden, das Wissen um Tiere nicht nur virtuell zu ordnen, sondern es auch anschaulich darzustellen bzw. sichtbar zu machen. Ein prominentes Beispiel ist Alfred Edmund Brehms (1829–1884) *Illustriertes Thierleben*, das ab 1864 in mehreren Bänden erschien. Brehm ordnet die Tiere zwar ebenfalls systematisch, vermittelt aber zusätzlich in eingängigen Beschreibungen zeitgenössisches Wissen oder Vorstellungen um Merkmale und Lebensart der Tiere, die, wie der Titel bereits anzeigt, zudem durch zahlreiche Abbildungen illustriert sind. Anschaulicher noch als in Buchform boten naturhistorische Museen ihren Besuchern Tiere zur Betrachtung dar wie beispielsweise im Zoologischen Museum Berlin, das 1889 aus den dreien ab 1810 im Rahmen der Universitätsgründung entstandenen Sammlungen des Anatomisch-Zootomischen Museums, des Mineralogischen Museums sowie des Zoologischen Museums hervorging.¹⁰ Am anschaulichsten jedoch konnte man der Tierwelt in den zahlreichen Zoologischen Gärten begegnen, die im 19. Jahrhundert entstehen, und in denen eine große Bandbreite an Tieren nicht nur tot, sondern auch lebendig betrachtet werden konnte. In Berlin war das ab 1844 im neugegründeten Zoologischen Garten der Fall, dessen Tierbestand auf die königlich-preußische Menagerie zurückgreifen konnte.¹¹

Die Zoologischen Gärten verstanden sich als Bildungseinrichtungen. Dem Selbstverständnis ihrer Gründer zufolge sollten sie einem Wissensverlust um die Fauna wehren, wie ihn die zunehmende Distanz der Menschen zu den Tieren in urbanen Zentren bewirkte. Sowohl von der programmatischen Ausrichtung als auch von dem befürchteten Wissensverlust zeugt ein Artikel, der in einer der ersten Ausgaben der ab 1859 erscheinenden Zeitschrift *Der Zoologische Garten* erschienen ist:

Wo gibt es einen Bauernburschen, einen Kleinstädter, der nicht an vierzig bis sechzig Vogelarten seiner Heimath genau bei Namen kennt

¹⁰ *Museum für Naturkunde. Leibnitz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung*: Geschichte des Museums, URL: <https://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/ueber-uns/das-museum/geschichte-des-museums> (besucht am 10. 09. 2019).

¹¹ Vgl. *Christina Wessely*: Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne (Kaleidogramme 31), Berlin 2008, S. 33–37.

[...], der nicht Füchse, Dachse, Rehe und Wildkatzen von Jugend auf öfters gesehen und wiederholte Gelegenheit gehabt hat, sie im Freien zu beobachten. Wie viele Londoner, wie viele Pariser, wie viele Berliner, Wiener – sagen wir dreist – wie viele Frankfurter können das von sich rühmen? Wird nicht die Mehrzahl der Großstädter so sehr von dem täglichen Wogen des Geschäftsmeers hin und her geworfen und überdies von dem Netze von Rücksichten auf Nebenmenschen, von Mode und conventionellem Zwang so gefangen und gebannt, daß sie für Gottes freie Natur, wohin doch eigentlich der Mensch gehört und wo wir auch den verhärtetsten Comptoirmann, wie den vertrocknetsten Stubengelehrten hin und wieder aufthauen sehen, keine Zeit mehr haben?¹²

Auch heute knüpfen Zoos noch an dieser Bildungsidee an, wie eine Werbekampagne für Zeitkarten des Münchner Tierparks *Hellabrunn* demonstriert. Auf den Plakaten dieser Aktion konnte man über dem Bild eines sitzenden Tigers den Spruch lesen: »Opa, schau mal ... ein Löwe.«¹³ Im Unterschied zu den Wildkatzen, die Weinland nennt, gehören Tiger und Löwe zwar nicht zur heimischen Fauna, bei der man für gewöhnlich die »wiederholte Gelegenheit [...] hat, sie im Freien zu beobachten«, aber das Argument, das auf eine mangelhafte Bildung betreffs der Tiere zielt, ist dennoch vergleichbar.

In den Zoologischen Gärten des 19. Jahrhunderts konnten die Besucher also nicht nur etwas über Tiere lernen, indem sie Schautafeln o. ä. lasen. Das Alleinstellungsmerkmal im Setting der Zeit war, dass die Tiere – zumindest der Idee nach – als lebendige Wesen immer sichtbar waren.¹⁴ Die Bildung betraf auch Aspekte der Sozialisation. Anhand der Ordnung der ausgestellten Tiere sollte den Besuchern nicht nur ein möglichst großer Teil der Tierwelt vor Augen geführt werden. In der geordneten Versammlung verschiedenster Tiere sollte der Besucher nichts weniger als die Ordnung der Schöpfung erkennen.¹⁵ So wie jedes Tier seinen Platz in der Welt und im Zoo hatte, so sollte der

12 David Friedrich Weinland: Ueber den Ursprung und die Bedeutung der neueren Zool. Gärten, in: *Der Zoologische Garten* 3 (1862), Nr. 1, S. 1–3, 2f.

13 Hellabrunn erhält Preis für Jahreskarten-Anzeige, 27. Mai 2017, URL: https://www.hellabrunn.de/pressemitteilungen-und-downloads/213929f473fd7d35c0%5C-1120c9b19fbe55/presse/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=53 (besucht am 10. 09. 2019).

14 Vgl. Wessely: Künstliche Tiere (wie Anm. 11), S. 57.

15 Vgl. Wessely: Künstliche Tiere (wie Anm. 11), S. 90.

Besucher erkennen, dass auch er seinen »ganz bestimmte[n] Platz [...] innerhalb des Naturganzen« habe.¹⁶ Mit dem Bildungsanspruch allein konnte diese kostenintensive Einrichtung finanziell allerdings nicht bestehen. Von Beginn an waren die Gärten darum auch Orte der Unterhaltung und boten beispielsweise »Restaurants, Eislaufplätze« und »Konzertveranstaltungen« an, wo die Besucher auch gesellschaftlichen Umgang pflegen konnten.¹⁷

Wie der Name andeutet, handelte es sich den Anlagen um Gärten. Statt Tiere in Käfigen, eines neben dem anderen zu präsentieren, führten Wege durch diese Gärten, an denen entlang die Gehege der Tiere errichtet wurden. Durch ihre architektonische oder kulissenartige Gestaltung, die etwas von der Herkunft und Umwelt der Tiere zu illustrieren versuchten, konnte der Besucher auf diese Weise eine kleine Welt abschreiten und beobachtend kennen lernen. »Hagenbecks bahnbrechendes Konzept der gitterlosen Freianalgen« unterstützte dabei die Illusion eines unvermittelten Beobachtens, das nicht durch Metallstäbe als sichtbare Zeichen von Gefangenschaft und Künstlichkeit gebrochen wurde.¹⁸

Tiere, die in einen Zoologischen Garten verbracht werden, sind, wie Christina Wessely es als Titel ihrer Studie benennt, »künstliche Tiere«. Sie leben nicht in ihrer natürlichen Umgebung, sondern in einem Setting, das der Mensch als Lebensraum für die Tiere konstruiert. Sie können sich in diesem Setting nicht so verhalten, wie sie es in ihrer natürlichen Umgebung tun, sondern sind an die dort vorgegebenen Rahmenbedingungen gebunden. Auf diese Weise inszenieren Zoologische Gärten tierisches Leben, und indem sie das tun, wirken sie von einer Seite auf das Imaginäre der Tierwelt ein, das von einer anderen Seite durch Werke wie Brehms *Tierleben* oder anderer Angebote der Bildungspresse beeinflusst wird. Dass diese Bildwelten, die sich aus

16 Wessely: *Künstliche Tiere* (wie Anm. 11), S. 54f. Siehe dazu auch *Kapitel 4.1*.

17 Wessely: *Künstliche Tiere* (wie Anm. 11), S. 37.

18 Jutta Buchner-Fuhs: *Gebändigte Wildheit im Stadtraum. Zur Geschichte der Zoologischen Gärten im 19. Jahrhundert*, in: Rolf Wilhelm Brednich/Annette Schneider/Ute Werner (Hrsg.): *Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt*. 32. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Halle vom 27.9. bis 1.10.1999, Münster und München 2001, S. 291–303, S. 299.

verschiedenen Quellen speisen, im Zoologischen Garten in Konflikt geraten können, weil sich die Tiere dort, trotz aller inszenatorischen Mühe nicht so verhalten, wie es die über andere Wege vermittelte Vorstellung erwarten lässt, zeigt Wessely anhand aufschlussreicher Beispiele.¹⁹

II

An dem Imaginären der Tierwelt hat auch die Literatur Fontanes und anderer Schriftsteller rezipierenden und produzierenden Anteil. Damit ist Literatur nicht nur funktional analog zu den bisher genannten Institutionen. Auch wenn man Zielsetzung und Praxis des Zoologischen Gartens mit denen der realistischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts vergleicht, ergeben sich beachtenswerte Analogien. So versucht der Zoo wie auch der Roman im Rahmen der jeweiligen Möglichkeiten Wirklichkeit abzubilden, die im Falle des Romans natürlich nicht auf die Welt der Tiere beschränkt ist, sondern auf »die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst« zielt.²⁰ Erinnert man, dass Literatur den Leser aus der Sicht bestimmter Programmatiker an die Stätten bürgerlicher Arbeit führen sollte, um das »wahre Leben« zu zeigen,²¹ in den zahlreichen Dorfgeschichten das unverfälschte, reine und poetische Leben der Bauern vor

¹⁹ Vgl. Wessely: Künstliche Tiere (wie Anm. 11), S. 56–60.

²⁰ Theodor Fontane: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in: Jürgen Kolbe (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 236–260, S. 242.

²¹ So äußert sich verschiedentlich Gustav Freytag (1816–1895), etwa in seinem Artikel *Neue deutsche Romane*, der 1853 in *Die Grenzboten* erscheint: »Wir haben kein Salonleben, wir haben keine Salonsprache, wir sind nicht in einer großen Stadt zusammenzubringen, und wenn wir einmal zusammengedrängt werden, präsentiren, wir uns nicht vorthellhaft. Wer uns schildern will, muß uns aufsuchen in unserer Arbeitsstube, in unserem Comptoir, unserem Feld, nicht nur in unserer Familie. Der Deutsche ist am größten und schönsten, wenn er arbeitet. Die deutschen Romanschriftsteller sollen sich deshalb um die Arbeit der Deutschen kümmern. So lange sie das nicht thun, werden sie keine guten Romane schreiben.« *Gustav Freytag*: Neue deutsche Romane, in: *Die Grenzboten* 12 (1853), Nr. I. Semester. II. Band, S. 121–128, S. 128.

Augen führen sollte,²² oder aber wenn man an die Vorgaben denkt, die von den Redaktionen der damaligen Zeitschriften ihren Autoren gemacht wurden,²³ kann man auch bei der Literatur nicht nur von einem Bildungs-, sondern auch von einem Sozialisierungsanspruch sprechen. Gemeinsam ist Zoologischem Garten und dem Literaturbetrieb v. a. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch, dass beide ökonomischen Zwängen unterliegen,²⁴ und, aller programmatischen Bestimmungen unerachtet, immer auch der Unterhaltung dienen, oder

22 Robert Eduard Prutz (1816–1872) schreibt über die »Volksliteratur«, unter die er auch Dorfgeschichten zählt: »Wir zweifeln heute im Allgemeinen nicht mehr daran, daß dem Volke Bildung ebenso nothwendig ist, wie Brot. [...] Es ist nun einmal der Literatur beschieden, in dieser Beziehung immer ein vornehmstes Instrument der Bildung zu sein, und somit haben wir seit einer Reihe von Jahren eine Literatur, die sich speciell mit der Bildung des Volks, d. h. der großen Masse, beschäftigt [...].« *Robert Prutz: Literatur und Kunst. Volksliteratur*, in: Deutsches Museum 7 (1857), Nr. Heft 22, S. 807–810, S. 807.

23 Der Schriftsteller Arthur Zapp (1852–1925), Autor zahlreicher Romane, der selbst in Blättern wie der *Gartenlaube* veröffentlicht hat, gibt in dem Artikel *Schriftstellerleiden* Einblick in die Vorgaben der Zeitschriften, mit denen Literaturschaffende seiner Zeit konfrontiert wurden. »Zu Nutz und Frommen strebsamer junger Kollegen« teilt er »ein paar lehrreiche Stellen aus einigen [...] Offertenbriefen« mit: »Wir erlauben uns die ergebene Anfrage, ob Sie uns nicht freundlichst einen für ein feineres Damenpublikum geeigneten Roman zur Verfügung stellen können. Die in unserem Blatt zur Veröffentlichung gelangenden Beiträge dürfen weder eine politische noch eine religiöse Tendenz enthalten und müssen in erotischer Hinsicht so gehalten sein, daß sie auch vor jüngeren Mitgliedern im Familienkreise vorgelesen werden können. Auch darf weder eine Ehescheidung noch ein Selbstmord vorkommen. Die Handlung muß stetig an Spannung zunehmen und in jedem Kapitel muß irgendeine Wendung in der Fabel, ein neues Ereignis oder Dergleichen eintreten. Der Ausgang muß ein glücklicher, einen angenehmen Eindruck hinterlassender sein [...].« In einem weiteren Beispiel zitiert Zapp die Weisung eines anderen »verbreiteten Familienblattes«, die von den in Frage kommenden Beiträgen »eine äußerlich ereignisreiche, immer in Spannung erhaltende Handlung und knappe Darstellung« erwartet und »ermüdende Schilderungen sowie Reflexionen« vermieden wissen will. *Arthur Zapp: Schriftstellerleiden*, in: Die Zukunft 12. November (1898), S. 304. Vgl. dazu auch *Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*, München 1998, S. 71. – *D'Aprile: Fontane* (wie Anm. 7), S. 341–352.

24 Vgl. *Helmstetter: Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 69–95.

wie es Theodor Fontane formuliert, auch »schöne Stunden«²⁵ bereiten sollten.

Selbst hinsichtlich der Darstellungsmittel lassen sich Ähnlichkeiten identifizieren. Literarische Darstellung ist immer eine Übertragung von dem, was der Schriftsteller in seiner Umwelt als Realität wahrnimmt, in ein geordnetes und künstlich-künstlerisches Zeichensystem. Literatur kann Tiere nur unter ihren eigenen, sprachlich verfassten, Bedingungen abbilden. Zootiere wie literarische Tiere sind unter diesem Gesichtspunkt künstliche. In ähnlicher Weise, wie die Architekten der Tiergehege versucht haben, die Rahmenbedingungen der Gefangenschaft der Tiere möglichst unsichtbar zu machen, so versucht auch Literatur – je nach Ausrichtung – das richtige Maß zu finden zwischen der Unsichtbarkeit der eigenen Machart und der Sichtbarkeit und innerliterarischen Diskussion ihrer eigenen Möglichkeiten und Bedingungen.²⁶

III

Theodor Fontane war ein aufmerksamer Beobachter seiner Zeit. Davon zeugen die politischen und gesellschaftlichen Diskurse, auf die er anspielt, oder die Nennung einflussreicher oder das je aktuelle Tagesgeschehen dominierender Personen.²⁷ Das gilt auch für Themen, die Tiere betreffen. Im 19. Jahrhundert beginnt sich das Verhältnis von Mensch und Tier durch die Auswirkungen von Industrialisierung und

25 *Theodor Fontane*: Gustav Freytag, in: Jürgen Kolbe (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen*, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 293–325, S. 317.

26 Vgl. dazu Claus-Michael Ort: *Was ist Realismus?*, in: Christian Begemann (Hrsg.): *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, S. 11–26, S. 18–23.

27 D'Aprile zeigt dies anschaulich am Beispiel des Fragments *Erreicht!*, vgl. *D'Aprile*: Fontane (wie Anm. 7), S. 335–336. Vgl. dazu auch Clemens Pornschlegel: *Theodor Fontane und die Entstehung des Gesellschaftsromans in Deutschland*, in: Christian Begemann (Hrsg.): *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, S. 157–172, S. 166.

Urbanisierung auf fundamentale Weise zu wandeln.²⁸ Unser heutiges paradoxes Verhältnis zu Tieren, das auf der einen Seite von größter Nähe geprägt ist, wo diese partnerähnliche Positionen besetzen, und auf der anderen Seite von größter Distanz, wo sie als Rohstoff in nahezu vollautomatisierten maschinellen Produktionsprozessen verarbeitet werden, wurzelt in den Veränderungen dieser Zeit.²⁹ Auch das hat Fontane wahrgenommen und spiegelt einzelne dieser Aspekte des Zeitgeschehens in seinen Romanen wider. Wie aktuell derlei Themen sind, die Fontanes Aufmerksamkeit fanden, zeigt sich an folgendem Beispiel. Am 24. Juli 2019 unterzeichnete der Bayerische Ministerpräsident das »Gesetz zur Änderung des Bayerischen Naturschutzgesetzes zugunsten der Artenvielfalt und Naturschönheit in Bayern (»Rettet die Bienen!«)«, das durch einen gleichnamigen Volksentscheid in den Bayerischen Landtag eingebracht wurde, und u. a. zum Ziel hat, »zur dauerhaften Sicherung und Entwicklung der Artenvielfalt in Flora und Fauna darauf hinzuwirken, deren Lebensräume zu erhalten und zu verbessern, um einen weiteren Verlust von Biodiversität zu verhindern.«³⁰ Dass dieses Phänomen nicht eines des 20. und 21. Jahrhunderts ist, beweist ein kleiner Zeitungsartikel mit dem Titel »Landwirtschaft«, den Fontane ausgeschnitten und in ein Notizbuch geklebt hat:

Vom Fläming, 5. April. Die früher in hiesiger Gegend von Landlehrern und kleinen Gutsbesitzern sehr stark und lohnend betriebene **B i e n e n z u c h t** ist in den letzten Jahren bedeutend in Verfall gekommen. Alte Bienenväter, die sonst 200 und mehr Stöcke durchwinterten, haben

28 Vgl. dazu grundlegend *Jutta Buchner*: Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert (Internationale Hochschulschriften 206), Münster u. a. 1996.

29 Auch in der Literaturwissenschaft besetzen Tiere mittlerweile Positionen, die traditionellerweise Menschen vorbehalten waren, beispielsweise wenn Dissertationen dem Haustier gewidmet, oder sie in der Danksagung mitbedacht sind. Vgl. exemplarisch *Maren Hager*: Wie die Literatur auf den Hund kommt. Zur Praxis der Motivforschung, Aachen 2007, S. 135. – *Dorothee Römhild*: »Bellychen ist Trumpf«. Poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2005, S. 323.

30 *Bayerische Staatskanzlei*: Gesetz zur Änderung des Bayerischen Naturschutzgesetzes zugunsten der Artenvielfalt und Naturschönheit in Bayern (»Rettet die Bienen!«). 791-1-U, URL: <https://www.verkuendung-bayern.de/files/gvbl/2019/14/gvbl-2019-14.pdf#page=65> (besucht am 13. 09. 2019), S. 405.

jetzt nicht mehr 20, und diese wenigen machen ihnen noch Noth genug. Der Grund dieser unerfreulichen Erscheinung liegt im Futtermangel. Die beste Honigpflanze in hiesiger Gegend, das *Haidkorn*, ist durch den immer mehr zunehmenden Lupinenbau fast ganz verdrängt. Ebenso ist der Winterrübsen, aus dessen Blüten die Bienen sonst viel brauchbares Material sogen, zur Seltenheit geworden. In diesem Jahre steht [sic!] es auf den Bienenständen besonders schlecht aus. Da der kaltfeuchte Sommer des Vorjahres dem Eintragen nicht günstig war und die lang anhaltende Winterkälte die Bienen lange Zeit in der Erstarrung hielt, so ist der Honigertrag nicht nur ein überaus geringer gewesen, sondern die Mehrzahl der Stöcke ist trotz der sorgfältigsten Pflege ganz verloren gegangen.³¹

Fontane hat zwar nicht die Probleme der Biodiversität in sein Romanwerk aufgenommen, aber mit dem »Bienenvater Krippenstapel«³² einen solchen »Landlehrer« als Figur nachgestaltet, die ganz auf der Höhe der Zeit imkert, und »nicht altmodische Bienenkörbe, sondern richtige Bienenhäuser, nach der Dzierzonschen Methode [verwendet], wo man alles herausnehmen und jeden Augenblick in das Innere bequem hineingucken kann.«³³ Einblick gibt Krippenstapel, der neben seiner Bienenzucht das Wetterfahnenmuseum auf Schloss Stechlin kuratiert und dort die Spinnen füttert,³⁴ auch in das Intimleben der Bienen, woraufhin sich ein Gespräch entwickelt, das menschliche Gesellschafts- mit tierischen Lebensformen vergleicht.³⁵ Ein ganzer Abschnitt über Bienenzucht und Imkerei findet sich auch im Kapitel *Kienbaum* im *Spreeland*-Teil der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*.³⁶

31 *Theodor Fontane*: [Manuskriptblatt]. Theodor-Fontane-Archiv Universität Potsdam. Signatur V I, 6.

32 Vgl. DS 17, S. 168.

33 DS 17, S. 58f. Johannes Dzierzon (1811–1906) war katholischer Priester und Bienenzüchter, der Bienenhäuser mit beweglichen Waben entwickelt hat. Vgl. *Martin Müllerott*: Art. Dzierzon, Johannes, 1959, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118862553.html#ndbcontent> (besucht am 13.09.2019). – Siehe auch den Kommentar *Theodor Fontane*: Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Fünfter Band, hrsg. v. *Helmuth Nürnberger*, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/5), München 1994, S. 462.

34 Vgl. DS 30, S. 276.

35 Siehe dazu auch *Kapitel 4.1*.

36 Vgl. *Theodor Fontane*: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Vierter Teil. *Spreeland*. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow, in: *Wanderungen durch die Mark*

Historiker wie Ulrich Raulff stellen zur Disposition, ob der Wandel des Tierverhältnisses und der Tiernutzung im 19. Jahrhundert von solch tiefgreifender Bedeutung ist, dass er eine menscheitsgeschichtliche Epoche markiert. So spricht Raulff in seinem 2015 erschienenen Werk über *Das Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung* von einer Zeit vor, einer Zeit der und einer Zeit nach der Pferdenutzung.³⁷ Was den Wandel des Tierverhältnisses betrifft, beschreibt er u. a. die Situation der Pferde im städtischen Verkehrswesen und kommt dabei auf die Belastungen und Qualen zu sprechen, denen sie dort ausgesetzt waren.³⁸ Darauf reflektiert Fontane an verschiedenen Stellen, in *Irrungen, Wirrungen* (1887), indem er Botho sein Mitleid gegenüber dem Droschkenpferd zeigen, und auch mit dem Kutscher über die schlechten Bedingungen des Pferdeverkehrswesens ins Gespräch kommen lässt.³⁹

Ausschnitte wie der über die Bienen, belegen, dass Fontane Zoologisches in der Presse seiner Zeit verfolgte. Als weiteres Beispiel kann der Artikel »Ausfahrt in eine Reiherkolonie. Ein Stück Natur der Mark Brandenburg« gelten.⁴⁰ Von Interesse ist dieser Artikel, weil

Brandenburg. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/2), München und Wien 1987, S. 451–877, S. 682–684. Erwähnt sei an dieser Stelle auch das Gedicht *Bienen-Winkelried* (1851), das im scherzhaften Ton einen ganzen Insektenkrieg inszeniert, vgl. *Theodor Fontane: Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Sechster Band, hrsg. v. *Helmuth Nürnberger*, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995.

³⁷ *Ulrich Raulff*: *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*, 5. Auflage, München 2016.

³⁸ Vgl. *Raulff*: *Das letzte Jahrhundert der Pferde* (wie Anm. 37), S. 36f.

³⁹ Vgl. *Theodor Fontane*: *Irrungen, Wirrungen*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 319–476, Kapitel 21, S. 446 und IW 22, S. 453.

⁴⁰ Es handelt sich um *W. Lackowitz*: *Ausfahrt in eine Reiherkolonie. Ein Stück Natur der Mark Brandenburg*, in: *Tägliche Rundschau* 1886-05-22. – Nachweis zur Manuskriptseite: *Theodor Fontane*: [Manuskriptblatt zu *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Spreeland*: »Die Duberow«]. *Theodor-Fontane-Archiv* Universität Potsdam Signatur Kd 5, URL: <https://www.fontanearchiv.de/handschriften/w3811/> (besucht am 13.09.2019). Erneut gilt mein Dank Klaus-Peter Möller für seinen Hinweis auf diesen Zeitungsartikel.

Fontane auch in den *Wanderungen* einen Abschnitt über die Reiherkolonie verfasst, von der in dem Artikel die Rede ist.⁴¹ Neben oberflächlich-inhaltlichen Übereinstimmungen, etwa der Nennung des Großen Kurfürsten, überrascht, dass Fontanes Abschnitt weit- aus detailreicher gestaltet ist als der Zeitungstext. Er geht zunächst auf Historisches ein, indem er eine längere Passage eines nicht näher genannten »zeitgenössischen Schriftsteller[s]« aus der Zeit Friedrich Wilhelms von Brandenburg (1620–1688) zitiert,⁴² um von der dortigen »Reiherbeize« auf die zur Zeit der Verfassung der *Wanderungen* geübte Praxis des »Reiherschießens« zu sprechen zu kommen.⁴³ Die Landschaftsbeschreibungen sind detailreich etwa in dem, was er über das Leben der Reiher, ihren Nestbau und ihre Jungen schreibt. Dies zeugt nicht nur von einer aufmerksamen Beobachtung vor Ort, sondern lässt auch auf entsprechende zoologische Kenntnisse schließen, wenn er beschreibt, was mit den jungen Reihern geschieht, die aus dem Nest fallen. Die *Wanderungen* sind eine andere Textgattung als Zeitungsartikel, und auch eine andere als Gesellschaftsromane. Interessanterweise tilgt Fontane dort trotzdem, ähnlich wie man es in seinen Romanen beobachtet, behutsam, was den ästhetischen und wohl auch gesellschaftlichen Unterhaltungswert der Texte beeinträchtigen könnte. Anstatt den Kot der Reiherjungen zu benennen, der die Bäume angreift, auf denen die Nester sitzen, schreibt Fontane von der »Reiherkinderstube, deren Details sich jeder Mitteilungsmöglichkeit entziehen.«⁴⁴ Ebenso finden sich typische Vermischungen von Naturbeobachtungen und deren Deutung aus einer bürgerlich-anthropozentrischen Perspektive. Über einen aus dem Nest gestürzten Jungvogel heißt es dort: »So bleibt er liegen, wo er liegt, und stirbt den allerbittersten Tod unter den Unbilden seiner nächsten Verwandten, die, ohne ihre Lebens- und Anstandsformen im geringsten zu ändern, erbarmungslos zu seinen Häupten sitzen.«⁴⁵

41 Fontane: *Wanderungen – Spreeland* (wie Anm. 36), S. 526–530.

42 Fontane: *Wanderungen – Spreeland* (wie Anm. 36), S. 526–527.

43 Fontane: *Wanderungen – Spreeland* (wie Anm. 36), S. 527–528.

44 Fontane: *Wanderungen – Spreeland* (wie Anm. 36), S. 529.

45 Fontane: *Wanderungen – Spreeland* (wie Anm. 36), S. 529.

Obwohl auch für diese Arbeit verschiedentlich Brehms *Illustriertes Thierleben* zurate gezogen wird, um den Kontext zu erschließen, der zu Fontanes Zeit an zoologischem Wissen zur Verfügung stand, gibt es keine verlässlichen Quellen, die belegen, dass Fontane dieses Standardwerk bürgerlicher Hausbibliotheken rezipiert hat.⁴⁶ Was dagegen mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, ist, dass sich Fontane mit dem Werk des Helgoländer Malers und Ornithologen Heinrich Gätke (1814–1897) befasst hat. Er erwähnt ihn im Kapitel *Mein Leipzig lob' ich mir in Von Zwanzig bis Dreißig*⁴⁷ in Zusammenhang mit der Erzählung über seinen Onkel August. Fontane, der mit Gätke auch verwandt war, wertschätzt ihn als »Ornitholog und Schöpfer einer innerhalb eines bestimmten Zweiges vielleicht einzig dastehenden Sammlung«⁴⁸ und dessen Werk *Die Vogelwarte Helgoland* (1891)⁴⁹ als »ein vorzügliches Buch«⁵⁰ Sein Interesse an der Fauna zeigt sich auch

46 Zu diesem Schluss kommt auch Heinritz, vgl. *Reinhard Heinritz: Fontanes Vogelpark. Literarische Ornithologie im 19. Jahrhundert*, 1. Auflage, Bucha bei Jena 2019, S. 9f.

47 *Theodor Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig*, in: *Walter Keitel* (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Vierter Band. Autobiographisches* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/4), München 1973, S. 179–539, S. 235–240.

48 *Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 47), S. 278.

49 *Heinrich Gätke: Die Vogelwarte Helgoland*, Braunschweig 1891. *Die Vogelwarte Helgoland* beschreibt in unterschiedlichem Detailgrad das Verhalten und die Gewohnheiten der Avifauna Helgolands. Es handelt sich dabei nicht um allgemeine Informationen zum Leben der beobachteten Vögel, sondern um sehr Helgoland-spezifische Details ihres Aufenthaltes im Rahmen der Vogelzüge.

50 *Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 47), S. 278. Auch über seinen Verwandten hat sich Fontane mithilfe der Presse informiert, wie ein Zeitungsartikel belegt, den Fontane in sein Manuskript »Von Zwanzig bis Dreißig« aufgeklebt hat: »London, 29. November. Der bekannte Ornithologe Henry Seebohm ist am Dienstag in London gestorben. Er war ursprünglich Kaufmann und kam erst ziemlich spät in die Lage, seiner Neigung zu naturwissenschaftlichen Studien nachzugehen. Seine ausgedehnten Reisen gaben seinem Wissen bald die nothwendige Ergänzung, und als sein Hauptwerk ›Geschichte der britischen Vögel‹ erschien, war sein Name auf einmal in wissenschaftlichen Kreisen bekannt. Besonderen Eifer entfaltete Seebohm in Untersuchungen über die Wanderung der Vögel. Als die Insel Helgoland an Deutschland übereignet wurde, erwarb Seebohm die großartige ornithologische Sammlung, die ein Herr Gätke in mehr als fünfzigjähriger Sammlerthätigkeit auf der Insel zusammengestellt hatte, für sich und bot sie dann dem

an einem Brief, den Fontane am 26. September 1878 an seine Tochter adressiert, und in dem er – wohl nicht ganz ohne Ironie bezüglich des Inhalts – eine seiner Quellen zum Wissen um die Fauna offenlegt:

Am Abend war Mama krank, ging früh zu Bett und versäumte einen kleinen Vortrag Dr. Meyers »über die Strömungen und Temperaturverhältnisse des Meeres«. Mich interessirte es sehr und ich stehe jetzt mit der Fauna der Meerestiefe auf Du und Du. Namentlich der Urqualle, aus der alles Lebende hervorging, fühl' ich mich verwandter als früher. So erweitert man seinen Kreis. In einer halben Stunde wollen wir wieder in ein Museum, nordische Alterthümer oder dergleichen. Unsr Bildung wächst rapide und es ist Zeit, daß abgebrochen wird.⁵¹

Bei dem Vortragenden handelt es sich um Heinrich Adolph Meyer (1822–1889), einen Fabrikanten und Meeresforscher, der »bemerkenswerte Bücher über den Tierbestand der Kieler Bucht« verfasste, »sowie über die hier vorkommenden Schnecken und Muscheln. In späteren Jahren beschäftigte er sich mehr und mehr mit den physikalischen Ei-

Britischen Museum an. Als dieses Institut ablehnte, erwarb die deutsche Regierung die kostbare Sammlung. In den letzten Jahren war Seebohm mit der Ordnung der Vogeleierkollektionen im Britischen Museum beschäftigt.«

Das Manuskript weist folgende Bemerkungen Fontanes auf: Titel (in Tinte): »Onkel August. 3.« Dann folgt der Zeitungsausschnitt, auf dessen rechten Rand notiert ist: Mit Blaustift »zu Gaetke«, direkt darunter mit Bleistift: »Onkel August Kapitel«. Unterhalb des Zeitungsausschnittes steht mit Bleistift geschrieben: »An ›Onkel August‹ schließt sich in dem betreffenden Kapitel (zweites Onkel August=Kapitel) das völlige Gesundwerden in der Poststr. An, Reise nach Sächsische Schweiz, [...] kl. Anekdoten, Literaten Anlauf«. *Theodor Fontane*: [Manuskriptblatt zu *Von Zwanzig bis Dreißig*]. Absatz Mein Leipzig lob' ich mir, Kapitel Onkel August, Umschlagblatt 3. Stadtmuseum Berlin. Inventarnummer V 67/864.

Zu Fontanes geplantem Besuch siehe auch die folgenden Briefe vom Juli 1891: *Theodor Fontane*: An Georg Friedlaender. 23. Juli 1891, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Viertes Band. 1890–1898 (*Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe* Abt. IV/4), München 1982, S. 135–136. – *Theodor Fontane*: An Martha Fontane. 25. Juli 1891, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Viertes Band. 1890–1898 (*Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe* Abt. IV/4), München 1982, S. 136–138. Für den Hinweis auf dieses Manuskript-Blatt, die Transkription und weitere Hinweise zu Heinrich Gätker danke ich Bettina Machner vom Stadtmuseum Berlin.

51 *Theodor Fontane*: An Martha Fontane. 26. September 1878, in: *Otto Drude/Gerhard Krause/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Zweites Band. 1860–1878 (*Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe* Abt. IV/2), München 1979, S. 623, S. 623.

genschaften des Meeres und stellte dabei fest, daß die Temperatur und der Salzgehalt der Ostsee alljährlich erheblichen Schwankungen ausgesetzt waren, von denen auch der Fischbestand dieses Binnenmeeres abhing.«⁵² Unter Meyers Werken finden sich Titel wie *Die Hinterkie-mer oder Opistobranchia der Kieler Bucht* (1865) oder *Fauna der Kieler Bucht* (1865). Der Vortrag, den Fontane am 25. September 1878 hörte,⁵³ steht vermutlich in Zusammenhang mit Meyers 1874 veröffentlichten Werk *Zur Physik des Meeres. Beobachtungen über Meeresströmungen, Temperatur und spezifisches Gewicht des Meereswassers während der Nordseefahrt vom 21. Juli bis 9. September 1872*.

Schilderungen wie die aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* deuten darauf hin, dass das konkret Tierweltliche für Fontane in seinen Reiseberichten als Charakteristikum eines konkreten Orts eine andere Relevanz hat als die Tierwelt in seinen Romanen. Das sei an einem weiteren Beispiel verdeutlicht. Im *Oderland*-Teil der *Wanderungen* findet sich im Kapitel über *Das Oderbruch* eine Aufzählung der dortigen »Tierwelt«, die zumindest in ihrer Dichte seinesgleichen im Romanwerk sucht:

Wasser und Sumpf in diesen Bruchgegenden beherbergten natürlich eine eigne Tierwelt, deren Reichtum, über den die Tradition berichtet, allen Glauben übersteigen würde, wenn nicht urkundliche Belege diese Traditionen unterstützten. In den Gewässern fand man: Zander, Fluß- und Kaulbarse, Aale, Hechte, Karpfen, Bleie, Aland, Zärten, Barben, Schleie, Neunaugen, Welse und Quappen. Letztere waren so zahlreich (z. B. bei Quappendorf), daß man die fettesten in schmale Streifen zerschnitt, trocknete und statt des Kiens zum Leuchten verbrauchte.⁵⁴

Es wäre reizvoll, die »urkundlichen Belege diese[r] Tradition« mit den Schilderungen abzugleichen, um zu sehen, ob die 13 Fischarten,

52 Dieter Rednak: Art. Meyer, Heinrich Adolph, 1994, URL: <https://www.deutschebiographie.de/pnd117559237.html#ndbcontent> (besucht am 13. 09. 2019).

53 Vgl. auch Roland Berbig: Theodor Fontane Chronik, Berlin und New York 2010, S. 2139.

54 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Erster Teil. Das Oderland, in: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/1), München und Wien 1987, S. 545–1025, S. 565.

die Fontane hier nennt, von dort übernommen wurden. In seinen Romanen wird er, wie eine Übersicht weiter unten zeigt, einen mehr als doppelt so reichen Fischbestand versammeln. Dieser Aufzählung folgt, und darauf kommt es an, ein weiterer Abschnitt über die Krebse des Oderbruchs. Erneut die historische Perspektive einnehmend, schreibt Fontane, dass sie

in solchem Überfluß vorhanden waren, daß man zu Colerus' Zeiten, ausgangs des 16. Jahrhunderts, sechs Schock schöne, große Krebse für sechs Pfennige meißnerischer Währung kaufte. Zu Cüstrin wurde von 100 Schock durchgehender Krebse ein Schock als Zoll abgegeben, bei welcher Gelegenheit der vorerwähnte Colerus versichert, daß dieser *Zoll* in einem Jahre 325 000 Schock Krebse eingetragen habe. Danach wären denn bloß in dieser einen Stadt in einem Jahre 32 ½ Millionen Schock Krebse versteuert worden. [...] Da das Wasser aber von der Hitze zu warm wurde, krochen die Krebse aufs Land ins Gras oder wo sie sonst Kühlung erwarteten, selbst auf die Bäume, um sich unter das Laub zu bergen, von welchen sie dann wie Obst herabgeschüttelt wurden.⁵⁵

Dieses historische Wissen findet Jahre später in Form einer Anekdote Eingang in den Roman *Frau Jenny Treibel* (1892). Bei einem Abendessen der »Sieben Waisen Griechenlands« lenkt Friedeberg das Gespräch auf diese Thematik, innerhalb dessen nicht nur die Geschichte beleuchtet wird, sondern aus der Gegenwart der Diegese heraus zusätzlich der Wandel thematisiert wird, den die Krebse von einer »Plage« zur Delikatesse hin vollzogen haben.

Damals, vor hundert Jahren, oder vielleicht auch noch länger, gab es so viele Krebse, daß sie durchs ganze Bruch hin, wenn sich im Mai das Überschwemmungswasser wieder verlief, von den Bäumen geschüttelt wurden, zu vielen Hunderttausenden. [...] Die Krebse waren wie eine Plage [...] und dem Magen der Leute so widerwärtig, daß es verboten war, dem Gesinde *mehr* als dreimal wöchentlich Krebse vorzusetzen. [...] »Ein Glück, daß das die Schmolke nicht hört«, warf Schmidt ein [...] [»]Als richtige Berlinerin ist sie nämlich für ewiges Sparen, und

55 *Fontane*: Wanderungen – Das Oderland (wie Anm. 54), S. 566.

ich glaube nicht, daß sie die Tatsache ruhig verwinden würde, die Epoche von ›ein Pfennig pro Schock‹ so total versäumt zu haben.«⁵⁶

Die Erörterung der Oderkrebse zieht sich in diesem Gespräch über mehrere Seiten hin. Von der historischen Situation ausgehend, thematisiert Fontane an ihnen ein poetologisches Programm, das auch das Verhältnis von Mensch und Tier in seinem Romanwerk erschließt.⁵⁷ Die beiden Stellen weisen auch darauf hin, dass Fontane in seinem Romanwerk vom konkret-tierweltlichen Hintergrund der Fauna abstrahiert, um sie dort, stärker funktionalisiert, in das jeweilige Motiv- und Themengewebe zu integrieren.

Das Beispiel der Reiher hat gezeigt, dass auch im Reisebericht nicht alles gesagt werden kann. Diese Gratwanderung poetischer Verklärung lässt sich anhand des Folgenden weiter veranschaulichen, da es erlaubt, zusammen mit Beobachtungen zu Fontanes Stil auch einen weiteren Wandel des Tier-Mensch-Verhältnisses im 19. Jahrhundert mit in den Blick zu nehmen, der zeichenhaft für die Distanzierung von Mensch und Tier steht. Gemeint sind damit die Schlachthäuser. Sie entstehen im Zuge der expandierenden Großstädte an deren Rändern, und verlagern damit die bis dahin in den kleineren Städten übliche Schlachtung der Tiere vor Ort an eine urbane Peripherie.⁵⁸ Auf dem Land dagegen bleibt ein engerer Kontakt mit dem Schlachtvieh im 19. Jahrhundert noch bestehen. Wie unangenehm dies für Theodor Fontane selbst war, beschreibt er in der autobiographisch angelegten Schrift *Meine Kinderjahre* (1893):

Nur ich konnte mich [mit dem neuen Haus] nicht zufrieden fühlen und habe das Mietshaus bis diesen Tag in schlechter Erinnerung. Es war nämlich ein Schlächterhaus, was nie mein Geschmack war. Durch den langen dunklen Hof hin, zog sich eine Rinne, drin immer Blut stand, während am Ende des einen Seitenflügels, an einer schräg gestellten breiten Leiter, ein in der Nacht vorher geschlachtetes Rind

56 Theodor Fontane: Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«, in: Walter Keitel/Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Viertes Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 297–478, Kapitel 8, S. 358f.

57 Dazu folgt Ausführlicheres in Kapitel 2.

58 Vgl. Buchner: Kultur mit Tieren (wie Anm. 28), S. 76–96.

hing. Glücklicherweise war ich nie Zeuge der entsprechenden Vorgänge, mit Ausnahme der Schweineschlachtung. Da ließ sich mitunter nicht vermeiden. Ein Tag ist mir noch deutlich im Gedächtnis. Ich stand auf dem Hausflur und sah, durch die offenstehende Hintertür, auf den Hof hinaus, wo gerade verschiedene Personen, quer ausgestreckt, über dem schreienden Tier lagen. Ich war vor Entsetzen wie gebannt und als die Lähmung endlich gewichen war, machte ich, daß ich fortkam [...].⁵⁹

In Romanform begegnet diese Kindheitserinnerung in *Die Poggenpuhls* (1895), an denen Fontane zeitgleich mit *Meine Kinderjahre* gearbeitet hat. Dort ist es Leo von Poggenpuhl, der dieses paradoxe Verhältnis von Mitleid mit Tieren bei gleichzeitigem Fleischgenuß brieflich ins Wort hebt:

... Liebe Mama! Weihnachten war es nichts. [...] [I]ch habe unten bei Schlächtermeister Funke, meinem Wirte, wie ihr wißt, die Weihnachtsbescherung mit angesehen. Alles war sehr gerührt, auch Funke. Man sollte es nicht für möglich halten. Denn gerade in der Weihnachtszeit wurde immer geschlachtet, und ich konnte das Gequietsche der armen Biester mitunter gar nicht mehr mit anhören, und Funke immer in Person dabei. Und nun doch gerührt. Übrigens war die frische Wurst und besonders der Preßkopf ganz vorzüglich. In bezug auf Verpflegung bleibt hier in Thorn überhaupt nichts zu wünschen übrig, nur der Geist darbt, und das Herz darbt.⁶⁰

Ein weiterer und letzter Aspekt zeitgenössischer Tierdiskurse, der hier genannt werden soll, betrifft den Haustierkult. In Fontanes Romanwerk zeigt er sich beispielsweise an den Kakadus und Hunden der Familie Treibel in *Frau Jenny Treibel*. Das Hündchen Czicka verweist dabei exemplarisch auf einen Prozess, durch den Hunde in weitaus größerem Ausmaß als dies vor dem 19. Jahrhundert der Fall war, aus ihrer ursprünglichen Funktion als Jagd- oder Hütehund gelöst wur-

⁵⁹ Theodor Fontane: *Meine Kinderjahre*, in: *Walter Keitel* (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Vierter Band. Autobiographisches* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/4), München 1973, S. 7–177, S. 23f.

⁶⁰ Theodor Fontane: *Die Poggenpuhls. Roman*, in: *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, 2. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 479–576, Kapitel 2, S. 489f.

den, und als Schoßhunde in den bürgerlichen Haushalt einwanderten. Diesem Prozess liegt eine funktionale Ausdifferenzierung zugrunde, wie sie eine verfeinerte Zuchtpraxis ermöglichte. Wie dies am Beispiel der Hunde zu bewerkstelligen war, lehrten zeitgenössische Werke wie *Der Luxushund. Anleitung zur Kenntnis, Aufzucht und Abrichtung aller nicht zur Jagd benutzten Hunde* (1888).⁶¹ Auch von Tierzucht ist bei Fontane in verschiedenen Texten die Rede, so in *Cécile* (1886), wo die »Rambouillet-Zucht«⁶² thematisiert wird, oder in *Irrungen, Wirrungen*, wo Botho seiner jungen Gattin eine »Fischzuchtsbroschüre«⁶³ mit in den Reisekoffer legt. Selbst Tiermedizinisches nimmt Fontane in diesem Zusammenhang in den Blick, wenn man an die Thematisierung der Homöopathie in *Unwiederbringlich* denkt.⁶⁴

61 *Jean Bungartz*: *Der Luxushund. Anleitung zur Kenntnis, Aufzucht und Abrichtung aller nicht zur Jagd benutzten Hunde*, Berlin 1888. Zur Geschichte der Haustiere siehe *Amir Zelinger*: *Menschen und Haustiere im Deutschen Kaiserreich. Eine Beziehungsgeschichte*, Bielefeld 2018. Vgl. dazu *Buchner*: *Kultur mit Tieren* (wie Anm. 28), S. 97–126.

62 *Theodor Fontane*: *Cécile*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 141–317, Kapitel 7, S. 173. Vgl. dazu *Theodor Fontane*: *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band*, hrsg. v. *Helmuth Nürnberger*, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 887.

63 IW 18, S. 427. Vgl. dazu *Fontane*: *Sämtliche Romane – HFA I/2* (wie Anm. 62), S. 949f.

64 Vgl. *Theodor Fontane*: *Unwiederbringlich*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 567–812, Kapitel 2, S. 576f. Vgl. dazu *Fontane*: *Sämtliche Romane – HFA I/2* (wie Anm. 62), S. 1006.

IV

Dass Fontane eine ganze »Tierwelt« nicht nur in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* darstellt, sondern sie sich auch in seinen Romanen und Erzählungen entfaltet, möchte ich anhand einer Auflistung veranschaulichen.⁶⁵ Sie enthält die Fauna, wie sie dem Leser in unterschiedlicher erzählerischer Form begegnet. Für Carl von Linné sollte eine Systematik nicht nur Ordnung schaffen, sie sollte vor allem auch praktisch anwendbar sein.⁶⁶ Dieses Ziel verfolgt auch die Übersicht über Fontanes Fauna, die sich dabei grob an einer gängigen Einteilung der Tiere in Klassen orientiert. Die Liste enthält darüber hinaus zwei besondere Klassen: Fabeltiere und redensartige Tiere. Das ist weniger eine Referenz auf frühmoderne Werke wie die *Historia animalium* (1551) des Schweizers Conrad Gesner (1516–1565), das noch in einer gewissen Selbstverständlichkeit Fabeltiere aufführt, oder auf die fiktive Gruppe der Tiere, die Michel Foucault (1926–1984) – seinerseits auf Jorge Luis Borges (1899–1986) zurückgreifend – im Vorwort seiner Studie über *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) erwähnt, und die neben »Tiere[n], die dem Kaiser gehören« und solchen, »die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind« auch »Fabeltiere« aufführt.⁶⁷ Diese Klassen erklären sich deshalb, weil diese Arbeit an zentralen Stellen immer wieder auf die wesentliche Bedeutung des Imaginären für Fontanes Romane zu sprechen kommen wird. Für diesen Bildraum sind die Fabelwesen unabdinglich, ebenso wie dies Zitate und Redewendungen für Fontanes Schreibstil sind.

⁶⁵ Die folgende Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ein vollständiges Tierstellenverzeichnis könnte eine Volltextsuche mit angeschlossener Tierdatenbank leisten. Diese Liste entstand »manuell«, Text für Text, und dient an dieser Stelle nur einem Überblick. Die sonst alphabetische Ordnung wird an manchen Stellen zugunsten einer Gruppierung von Tieren oder Tierarten unterbrochen. Sind Einträge durch »/« getrennt, bezeichnet der Begriff vor dem Trennzeichen die gegenwärtig geläufige Bezeichnung und der Begriff nach dem Trennzeichen Fontanes Wortwahl.

⁶⁶ Vgl. Goerke: Carl von Linné. Arzt – Naturforscher – Systematiker (wie Anm. 4), S. 121.

⁶⁷ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, 1. Auflage, Frankfurt 1974, S. 17.

Amphibien	Frosch, Laubfrosch, Kröte, Unke
Fische	Aal, Aland, Barsch, Brasse / Breitfisch, Felche, Forelle, Lachsforelle, Goldfisch, Haifisch, Hecht, Hering, Ichthyo-saurus, Karpfen, Mooskarpfen, Kaviar, Lachs, Makrele, Maräne, Muräne, Sardelle, Schlei, Schmerle, Seezunge, Steinbutt, Stör, Weißfisch, Stichling / Steckerling
Insekten	Ameise, Biene, Bremse, Fliege, Stechfliege, Floh, Grille, Heuschrecke, Hummel, Käfer (Juchtenkäfer, Leuchtkäfer, Maikäfer), Kakerlake, Libelle, Motte, Mücke, Ohrwurm, Schmetterling / Buttervogel (Nachtschmetterling, Zitronenfalter), Wespe
Reptilien	Alligator, Krokodil, Saurier, Schildkröte, Schlange (Boa Constrictor, Viper)
Säugetiere	Affe, Orang-Utan, Bär, Eisbär, Dachs, Delphin, Eichhörnchen, Elch, Elefant (Mammut, Siamelefant, weißer Elefant), Esel, Fledermaus, Fuchs, Giraffe, Hase, Hirsch, weißer Hirsch, Hund (Affenpinscher, Bologneser, Cavalier King Charles Spaniel / King-Charles, Dogge, Ulmer Dogge, Hühnerhund, Jagdhund, Mops, Neufundländer, Norfolk Terrier, Pinscher, Pudel, Schiffshund, Schoßhund, Windhund / Windspiel, Wolfshund), Iltis, Kamel, Kaninchen, Kater, Waldkater, Katze, Leopard / Parder, Löwe, Luchs, Lama, Marder, Maus, Feldmaus, Murmeltier, Nerz, Otter, Pferd (Fuchs, Goldfuchs, Graditzer Rappstute, Pony, Scheckenpony, Schimmel, Grauschimmel, Shetländer, Trakhener), Ratte, Reh, Rehbock, Rentier, Rind (Büffel, Bulle, Kalb, Kuh, Oldenburger, Rambouillet, Shorthorn, Southdown), Schaf, Hammel, Fetthammel, Lamm, Schwein (Eber, Ferkel, Wildschein), Seehund, Robbe, Siebenschläfer, Tiger, Walfisch, Wiesel, Wolf, Steppenwolf, Ziege, (Geiß, Gemse, Wildziege), Zobel
Spinnentiere	Spinne, Kreuzspinne, Weberknecht / Schneider

Vögel	Adler, Steinadler, Amsel, Auerhahn, Bachstelze, Bekassine, Dohle, Dompfaff, Drossel, Schwarzdrossel, Elster, Ente (Krickente, Wildente), Eule, Fasan, Buchfink, Gans (Eidergans, Wildgans), Geier, Steppengeier, Goldammer, Habicht, Hahn (Silberhahn, Truthahn) Hänfling, Henne, Huhn (Glucke, Küken, Perlhuhn, Puthuhn, Rebhuhn, Wasserhuhn), Ibis, Kakadu, Kanarienvogel, Kapaun, Kernbeißer, Kiebitz, Kolibri, Kondor, Krähe, Krammetsvogel, Kranich, Kreuzschnabel, Kuckuck, Lerche, Meise, Möwe, Nachtigall, Papagei, Pelikan, Pfau, Pinguin, Poularde, Pute, Rabe, Reiher, Rotkehlchen, Schnepfe, Schwalbe, Schwan, Spatz / Sperling, Specht, Star, Stieglitz, Storch, Strauß, Taube, Pfauentaube, Uhu, Raubtiervogel, Wachtel, Zeisig
Wirbellose Tiere	Krake, Krebs, (Hummer, Lobster, Oderbruchkrebs), Muschel, Qualle, Raupe, Schnecke, Seestern, Wurm, Bandwurm
Fabeltiere	Basilisk, Drache, Faun, Greif, Kobold, Lindwurm, Meerweib, Phönix, Satyr, Seejungfer, Sphinx
Redensartige Tiere	Backfisch, Feuerwerksschlange, Galgenvogel, Neidhammel, Sandhase, Steckenpferd, Wetterhahn

Es wären verschiedene Formen möglich, um Fontanes Fauna darzustellen. Je nach Zielsetzung kann es sinnvoll sein, die Tiere, den Käfigen früher Tiersammlungen nicht unähnlich, in einzelnen Kapiteln nacheinander aufzureihen.⁶⁸ Diese Arbeit geht einen anderen Weg. Trotz der beeindruckenden Vielfalt der Tiere ist Fontane kein Autor von Tierliteratur. Sie stehen kaum, und wenn nur kurz im Mittelpunkt seiner Romane. Auch die genannten Beispiele, bei denen Fontane auf Tierdiskurse seiner Zeit rekurriert, stehen nicht für sich, sondern sind eingeflochten in das Motiv- und Themengewebe der Texte. Vielmehr sind Tiere Teil des großen Bereichs des Nebensächlichen. Das ist eine

⁶⁸ Reinhard Heinritz hat, um die wohl jüngste Veröffentlichung zu nennen, die sich dezidiert mit Fontanes Tieren befasst, diesen Weg gewählt, um *Fontanes Vogelpark* zu erfassen und stellt sein »Vogel-ABC« mit 33 Kapiteln zu 33 Vogelarten in das Zentrum rahmender Kapitel. Das Werk bietet damit eine Art Stellensammlung zu den Vögeln, die der Autor nach »Hauptverwendung« und »Nebenverwendung« trennt.

Hauptthese dieser Arbeit und ihr folgt auch die Gliederung.⁶⁹ Sie wird im zweiten Teil, der der Einleitung folgt, entfaltet, indem ein fontane-spezifischer Zugang zu dessen Fauna gelegt wird, nachdem auf aktuelle aber allgemeinere Zugänge zur Literarischen Fauna eingegangen wird. Entlang des Grades ihrer Nebensächlichkeit beschreibt der Hauptteil dieser Arbeit Fontanes erzählerischen Umgang mit Tieren, angefangen bei solchen, die als Requisiten der Erzählwelt fungieren, über Tiere, denen Fontane durch diverse Verflechtungen in die Romanhandlung größere Bedeutung einräumt, bis hin zu dem Teil der Fauna, der zumindest für kurze Zeit über seine grundsätzliche Nebensächlichkeit hinaus in den Vordergrund der Texte rückt.

Sowenig die aufgeführte Tierliste Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sowenig tun dies die einzelnen Kapitel dieser Arbeit hinsichtlich der gesamten Fauna. Nicht nur ist die Tierwelt zu vielfältig, sie folgt auch keiner inhaltlich-stabilen, textübergreifenden Symbolik oder Systematik. Sie ist in weiten Teilen sehr textspezifisch. Diese Arbeit befasst sich schwerpunktmäßig mit den Gesellschaftsromanen Fontanes, angefangen bei *Vor dem Sturm* (1887) bis zum posthum veröffentlichten Werk *Mathilde Möhring* (1906), wobei gelegentlich auch Fragmente wie diverse Melusine-Texte miteinbezogen werden. Im Umkehrschluss heißt das, dass von einigen Ausnahmen abgesehen, die historischen Erzählungen, der weite Bereich der Lyrik, der biographischen Texte oder der Reiseliteratur nicht mitbehandelt wird. In der Spannung stehend, allgemeines über die Fauna Fontanes zu sagen und zugleich anhand detaillierterer Stellenanalysen die konkrete erzählerische Funktionali-

⁶⁹ Es ist dabei klar, dass Tiere Lebewesen sind, und keine Sachen. Indem in dieser Arbeit Tiere entweder als Nebensächliches, oder als zum Bereich des Nebensächlichen Gehörendes, bezeichnet werden, vollzieht sie einen Spagat, der nicht nur die Rede von und über literarische Tiere betrifft, sondern auch den juristisch Umgang mit Tieren innerhalb der deutschen Gesellschaft, wie ihn das *Bürgerliche Gesetzbuch* regelt: »Tiere sind keine Sachen. Sie werden durch besondere Gesetze geschützt. Auf sie sind die für Sachen geltenden Vorschriften entsprechend anzuwenden, soweit nicht etwas anderes bestimmt ist.« *Bundesministerium der Justiz: Bürgerliches Gesetzbuch* in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 (BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738), das zuletzt durch Artikel 7 des Gesetzes vom 31. Januar 2019 (BGBl. I S. 54) geändert worden ist. § 90a Tiere.

sierung offenzulegen, findet zwar fast jeder der 17 Romane Eingang in diese Arbeit, aber nicht jeder wird in der gleichen Intensität behandelt.

* * *

Als sich Fontane im letzten Drittel seines Lebens nach seiner abgebrochenen Tätigkeit als Apothekerlehrling, als Journalist, Balladendichter, Verfasser von Reiseberichten und als Kriegsberichterstatter der Roman-schriftstellerei zuwendet, schreibt er an den Verleger Wilhelm Hertz über seinen Erstling auf diesem neuen Parkett literarischer Betätigung:

Ich beabsichtige nicht zu erschüttern, kaum stark zu fesseln, nur liebenswürdige Gestalten, die durch einen historischen Hintergrund gehoben werden, sollen den Leser unterhalten, wo möglich schließlich seine Liebe gewinnen; aber ohne allen Lärm und Eclat. Anregendes, heitres, wovon sein kann geistvolles Geplauder, wie es hierlandes üblich ist, ist die Hauptsache an dem Buch. *Dies* hervorzubringen meine größte Mühe.⁷⁰

Eine Dissertation ist kein vierteiliger Roman, aber doch auch ein Erstling. In dieser Hinsicht sei die Absicht, die Theodor Fontane mit *Vor dem Sturm* verfolgte auch als geleitendes Wort an den Anfang dieser Studie gestellt, in der Hoffnung, dass vergleichbares auch über die Darstellung zu Fontanes Fauna zutrifft.

70 Theodor Fontane: An Wilhelm Hertz. 17. Juni 1866, in: Otto Drude/Gerhard Krause/Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Briefe. Zweiter Band. 1860–1878 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/2), München 1979, S. 162–164, S. 163.

Teil II

Zugänge zur literarischen Fauna

1 Aktuelle Ansätze literarischer Tierbetrachtung

[Die Poesie] ist [...] die allgemeinste und ausgebreiteteste Lehrerin des Menschengeschlechts gewesen und ist es noch. Denn Lehren und Lernen ist Wissen und Erfahren dessen, was *ist*. Sterne, Tiere, Pflanzen wissen und erfahren ihr Gesetz nicht; der Mensch aber existiert erst dem Gesetze seines Daseins gemäß, wenn er weiß, was er selbst und was um ihn her ist; er muß die Mächte kennen, die ihn treiben und lenken, und solch ein Wissen ist es, welches die Poesie in ihrer ersten substantiellen Form gibt.⁷¹

1.1 Human Animal Studies

In den 1980er Jahren hat sich unter dem Begriff *Human Animal Studies* im angloamerikanischen Raum ein Feld formiert, das geistes-, kultur-, gesellschafts- und naturwissenschaftliche Disziplinen umfasst, und in dem sich seither Forscher und Aktivisten mit dem Ziel sammeln, das Verhältnis zwischen Mensch und Tier zu beschreiben, zu kritisieren und neu zu bestimmen.⁷² Perspektiven etwa aus Philosophie und Ethik, Kultur- und Sozialwissenschaften, Biologie und Rechtswissenschaften laufen in diesem Feld zusammen und liefern Argumente dafür, die Grenze zwischen Mensch und Tier, wie sie etwa die westliche Kultur gezogen hat, einzureißen.⁷³ Diesem Anliegen liegt u. a. die Ein-

71 Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, 2. Auflage (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke 15), Frankfurt am Main 1990, S. 239f.

72 Einen guten Überblick dazu gibt das *Oxford Handbook of Animal Studies*: Linda Kalof: Introduction, in: Linda Kalof (Hrsg.): *The Oxford handbook of animal studies*, New York 2017, S. 1–21. Desweiteren der Sammelband des Arbeitskreises für Human Animal Studies »Chimaira«: *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies* (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, Bielefeld 2011. Zur Geschichte der *Human Animal Studies* siehe auch das gleichnamige Kapitel in *Margo DeMello: Animals and Society. An introduction to human-animal studies*, New York 2012.

73 Der Band *Texte zur Tiertheorie* versammelt zentrale Texte der europäischen Denktradition, angefangen bei Aristoteles über René Descartes, Jeremy Bentham, Arthur Schopenhauer, Walter Benjamin, Emmanuel Levinas, Gilles Deleuze und Félix Guattari bis zu Derrida und Haraway, die den Wandel nachvollziehbar machen,

sicht zugrunde, dass es sich bei dem aktuellen Umgang von Menschen mit Tieren um ein »Gewalt- und Herrschaftsverhältnis« handelt.⁷⁴ In Anlehnung anderer solcher Verhältnisse etwa des Sexismus, bei dem ein Geschlecht über das andere Gewalt ausübt, in der Überzeugung *qua* Geschlechts dazu berechtigt zu sein oder des Rassismus, bei dem bestimmte Gruppen sich in Abgrenzung zu anderen als höherwertig betrachten, hat Richard D. Ryder den Begriff des »Speziesismus« entwickelt.⁷⁵ Betrachtet man diesen im Zusammenhang der vorgenannten Begriffe, wird evident, dass Menschen gegenüber Tieren Herrschaft und Gewalt ausüben, die legitimiert ist durch eine hierarchische Unterordnung des Tieres unter den Menschen. Ziel der *Human Animal Studies* ist es, Tiere aus anthropozentrischen Zugriffen zu befreien, innerhalb derer sie als dem Menschen untergeordnete und zur Verfügung stehende Objekte behandelt werden, und sie auf Augenhöhe mit dem Menschen zu bringen.

1.2 Literary Animal Studies

Seit den 2000er Jahren im englischsprachigen und seit etwa 2010 im deutschsprachigen Raum besetzt auch die Literaturwissenschaft eine Parzelle dieses Feldes.⁷⁶ Als *Literary Animal Studies* nimmt sich dort die Literaturwissenschaft der Anliegen der *Human Animal Studies* an

den die menschliche Sicht auf Tiere vollzogen hat: Roland Borgards/Esther Köhring/Alexander Kling (Hrsg.): *Texte zur Tiertheorie*, Stuttgart 2018.

74 *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies*: Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies, in: *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies* (Hrsg.): *Human-Animal Studies*. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen, Bielefeld 2011, S. 7–42, S. 14. Ausführlicher zu diesem Thema schreibt in diesem Sammelband Sven Wirth: *Fragmente einer anthropozentrismus-kritischen Herrschaftsanalytik. Zur Frage der Anwendbarkeit von Foucaults Machtkonzepten für die Kritik der hegemonialen Gesellschaftlichen Mensch-Tier-Verhältnisse*, in: *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies* (Hrsg.): *Human-Animal Studies*. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen, Bielefeld 2011, S. 43–84.

75 Vgl. Oscar Horta: *Art. Speziesismus*, in: Arianna Ferrari/Klaus Petrus/Elisa Aaltola (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Berlin 2015, S. 318–320.

76 Roland Borgards: *Tiere und Literatur*, in: Roland Borgards (Hrsg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart 2016, S. 225–244, S. 225. Als Teil der *Human Animal Studies* gruppieren sich die *Cultural Animal Studies*, zu denen sich die Li-

und versucht, sie auf dem genuinen literarischen Terrain umzusetzen. Das betrifft zwei Aspekte: zum einen den interpretierenden und damit Literaturwissenschaft im eigentlichen Sinne, und den produzierenden.

Um die überkommene Herangehensweise der Literaturwissenschaften von derjenigen abzugrenzen, der sich die *Literary Animal Studies* verpflichten, unterscheidet Gabriela Kompatscher drei Stadien. Einer »traditionellen Literaturwissenschaft«, die Tiere »lange Zeit fast ausschließlich als Bedeutungsträger_innen, stets aus menschlicher Perspektive [...], und nicht als reale Lebewesen (und wenn, dann meist ohne Geltung als Individuum) im Fokus« hatte,⁷⁷ folgte eine, die sie unter dem Begriff »unkritische Literary Animal Studies«⁷⁸ fasst. Als Ziel formuliert sie eine »kritisch-politische« Literaturwissenschaft, gegründet auf einer »ideellen Basis, die menschlichen und nichtmenschlichen Tieren einen intrinsischen Wert zugesteht, Wissenschaft um eine ethische Komponente erweitert sehen will und – durch eine Auflösung der Mensch-Tier-Grenze – nach einer Gleichstellung der verschiedenen Spezies strebt.«⁷⁹ Letztgenannte berührt sich bei den Beispielen, die Kompatscher aufführt, mit der Produktionsseite einer Literatur, die nicht nur versucht, die Erkenntnisse, Überzeugungen oder Tendenzen aufzunehmen, sondern – im Sinne einer *littérature engagée* – auf eine Veränderung im Bewusstsein der Leserschaft hinzuwirken.⁸⁰

terary Animal Studies zählen. Einen Überblick der einzelnen Bereiche gibt Roland Borgards (Hrsg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart 2016.

77 Gabriela Kompatscher: *Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere*, in: Reingard Spannring u. a. (Hrsg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*, Bielefeld 2015, S. 137–159, S. 140.

78 Kompatscher: *Literaturwissenschaft* (wie Anm. 77), S. 150f.

79 Kompatscher: *Literaturwissenschaft* (wie Anm. 77), S. 150f.

80 Kompatscher führt als Beispiel die »Überlegungen zu einer tieregerechten Poetik« des an der Georgia State University lehrenden Randy Malamud an: »In my own small field of proficiency, I have tried to resist and reverse the hegemonic subordination of animals: to identify the destructive representations of animals – derogatory and demeaning, encouraging disrespect and trivialization – that pervade our culture and that certainly impact our real world conception and treatment of animals. The countervailing aesthetic that I propose should inspire people to work to rescue animals from degradations, the manipulations and decontextualizations that they suffer in

Im deutschsprachigen Raum hat Roland Borgards zusammen mit dem Nachwuchsnetzwerk »Cultural and Literary Animal Studies« an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg einen Ort etabliert, an dem Perspektiven der *Human Animal Studies* mit der (germanistischen) Literaturwissenschaft zusammengebracht werden. Borgards⁸¹ hebt hervor, welchen Beitrag Analysen dieses Bereichs nicht nur für das Verständnis der literarischen Werke selbst leisten können, sondern auch für eine Kultur- und Wissensgeschichte des Tieres, und gibt Begriffe und Verfahren an die Hand, um mit Tieren in den Texten umzugehen.⁸² Das Spezifische einer an den *Human Animal Studies* orientierten Analyse macht sich allerdings weniger an diesen Beschreibungsverfahren fest. Auch benennt Borgards das fachspezifische Faktum, dass Literatur nun einmal menschengemacht ist und literarische Tiere damit immer menschliche Artefakte darstellen.⁸³ Vielmehr scheinen mir bestimmte wertende Einordnungen dieser literarischen Verfahren ausschlaggebend, die eine entsprechende Ausrichtung an den Zielen der *Human Animal Studies* durchscheinen lassen.⁸⁴

* * *

Wie das konkret bei einem Autor wie Fontane aussehen kann, hat Amir Zelinger gezeigt, indem er an den Romanen *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* (1894) eine Lektüre »in light of recent theories that may

so many of our cultural processes and products.« Hier zitiert nach *Kompatscher*: Literaturwissenschaft (wie Anm. 77), 142f.

81 Vgl. zum Folgenden *Borgards*: Tiere und Literatur (wie Anm. 76).

82 Zu nennen wäre etwa die Unterscheidung zwischen »diegetischen« und »semiotischen« Tieren, Begriffe wie »theriomorph«, »theriophor« oder die drei Operationen der Kontextualisierung, Historisierung und Poetisierung.

83 Vgl. *Borgards*: Tiere und Literatur (wie Anm. 76), S. 233.

84 »Damit wird sichtbar, was Literatur immer und unumgänglich tut, sei es nun in Wolfszerrbildern wie in *Rothkäppchen*, sei es nun in Wolfsannäherungen wie in *White Fang*: Sie transformiert Lebewesen in Zeichenbestände. In dieser Hinsicht wiederholt jede literarische Tierdarstellung die anmaßende Missachtung und die in unserer abendländischen Kultur so selbstverständliche Aneignung der Tiere durch den Menschen. Schon in der menschlichen Gesellschaft sind Tiere in der Regel die Opfer. Die Literatur kann fast nicht anders, als dies explizit (*Rothkäppchen*) oder implizit (*White Fang*) zu wiederholen: Auch Literaturtiere sind Opfer menschlichen Handelns.« *Borgards*: Tiere und Literatur (wie Anm. 76), S. 233.

be subsumed under the heading ›posthumanism«⁸⁵ erprobt. Nach einem kurzen Überblick über Cary Wolfs Posthumanismus-Ansatz und Donna Haraways Konzept der »companion species« beschreibt Zelinger, was das Ziel einer solchen Lektüre sein kann.

[I]t may be fruitful to consider the presence of animals in such works in their own right, represented not merely as images of something outside of them, which all in all, does not truly consider the animal itself. An approach that aims at working against the human totality in literary narratives should treat the animal figures surrounding them as equal protagonists to some extent, thus elaborating upon their roles, characters, whereabouts, actions and dispositions, perceptions and maybe even interests or »strategies« as a theme in itself. Inasmuch as the animals in this framework cease to function as estranged, uninteresting figures, so too shall we have a precise basis for their own existence and peculiarity.⁸⁶

Der Schwierigkeiten, die sich bei einer solchen Lektüre stellen, ist sich Zelinger bewusst. So behauptet er weder, dass Fontane ein posthumanistischer Autor wäre, noch dass man dessen Texte nur über die Tiere verstehen könnte.⁸⁷ Auch ist sich Zelinger der Spezifität Fontanescher Poetologie im Klaren, etwa was Rolle und Darstellung des konflikthaften Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft betrifft. Was Zelinger über die narrative Darstellung und das semiotische Potenzial etwa der Treibelschen Haustierte, des Hundes Czicka und des Kakadus, oder den Neufundländer Rollo schreibt, leuchtet ein. Schwierig wird es, wenn diese Beobachtungen mit den Ansätzen aus dem Kontext der *Human Animal Studies* zusammengebracht werden, die ja die Tiere aus den traditionellen symbolischen Fängen befreit sehen möchten. So wird etwa aus dem Kakadu »another individual artifact, instrumentalized to display genteelness.«⁸⁸ Ob man weiterhin behaupten könne, dass, wenn Rollo als Hund »in a somewhat homespun manner« darge-

⁸⁵ *Amir Zelinger*: Plain Beasts. The Social Dimension and Animalistic Presence of Dogs in Fontane's *Frau Jenny Treibel* and *Effi Briest*, in: *Aurélie Choné/Catherine Reppusard* (Hrsg.): *Des animaux et des hommes. Savoirs, représentations et interactions* (Recherches Germaniques. Hors-Série 10), Strasbourg 2015, S. 87–108, S. 88.

⁸⁶ *Zelinger*: Plain Beasts (wie Anm. 85), S. 90.

⁸⁷ Vgl. *Zelinger*: Plain Beasts (wie Anm. 85), S. 88.

⁸⁸ *Zelinger*: Plain Beasts (wie Anm. 85), S. 93.

stellt wird, es Ausdruck seiner »peculiar, subjectivity in the text« sei, »instead of one that is imposed upon him by a virtuos author or a heavily anthropomorphic and values-laden society«, leuchtet weniger ein.⁸⁹

1.3 Positionierung der Arbeit

Bei der Beschäftigung mit Fontanes Fauna steht für diese Arbeit außer Frage, dass Literatur ein sprachliches Medium ist und literarische Texte sprachlich verfasste Werke sind. Literatur, wie sie die Gesellschaftsromane Fontanes darstellen, referiert dabei selbstverständlich auf Außerliterarisches. Im Text selbst sind diese Referenzen aber sprachlich verfasst und repräsentieren das Außerliterarische als Elemente eines artifiziellen Zeichensystems.

In *Kapitel I* habe ich einen Vergleich zwischen Zoologischem Garten und der Literatur des Realismus angestellt, der sich auf die Zielsetzung, die gesellschaftlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen und die Praxis beider bezieht. Unter dieser Perspektive sind beide, sowohl die Tiere, die in einem Zoologischen Garten leben, als auch die Tiere, die in literarischen Texten vorkommen, in gewisser Weise künstliche. So selbstverständlich wie die Tiere in den Gärten, ungeachtet ihrer Umstände und Inszenierungen, als biologische Wesen leben, sind literarische Tiere weder Individuen, noch Lebewesen. In welcher Form auch immer sie im Text präsent sind, sind sie es als sprachliche Zeichen, die als Bezeichnendes auf etwas Bezeichnetes bezogen sind. Dass hier explizit zwischen beiden differenziert wird, gründet in Herangehensweisen wie denen in *Kapitel 1.2* zitierten, die es unternehmen möchten, in literarischen Tieren etwas anderes zu sehen als »reduzierte Elemente einer von Menschen für Menschen geschriebenen Poesie [...] und lediglich als literarische Artefakte, nicht aber als biologische Wesen.«⁹⁰

Einen literarischen Text zu interpretieren heißt, ihn im Ganzen als Ergebnis einer sprachlichen Gestaltung zu betrachten und im Einzelnen die Besonderheiten dieser Gestaltung zu analysieren, zu beschreiben

⁸⁹ Zu den zitierten Stellen dieses Satzes siehe *Zelinger: Plain Beasts* (wie Anm. 85), S. 103.

⁹⁰ *Borgards: Tiere und Literatur* (wie Anm. 76), S. 233.

und zu deuten. Das gilt auch für die Interpretation von literarischen Tieren. Wo Literaturwissenschaft in den literarischen Tieren etwas anderes sieht als Elemente eines sprachlichen Zeichensystems, gibt sie mit den literarischen Tieren zugleich den Gegenstand ihrer wissenschaftlichen Untersuchung auf: den Text.

Diese Arbeit verfolgt daher nicht das Ziel, an Fontanes Gesellschaftsromanen zu prüfen, wie sich die Tierdarstellungen zur Programmatik der *Animal Studies* verhalten, d. h. ob sie etwa »den dargestellten Tieren gerecht werden oder ob sie diese Tiere grundsätzlich verfehlen«. ⁹¹ Überlegungen wie diese spielen nur dort eine Rolle, wo aus der Differenz zwischen diegetischer Fauna und außerdiegetischer Fauna Rückschlüsse auf die Beschaffenheit und Gestaltung des literarischen Textes gezogen werden können. ⁹² Ebenso wenig geht es darum, zu untersuchen, inwieweit Fontane Tiere »in their own rights« oder als »animal itself« erzählt.

Forderungen wie diese, die an die Interpretation literarischer Texte gestellt werden, erinnern an die Debatten, die Literaturprogrammatiker des 19. Jahrhundert zur inhaltlichen Bestimmung dessen führten, was »realistisch« meint. In literarischen Texten nach solchen »realistischen« Tieren zu suchen, wie oben genannt, erscheint dabei als die interpretatorische Seite einer Medaille, deren andere, produzierende Seite vom Anspruch geleitet wird, »Wirklichkeit« in möglichst reiner und »unverfälschter« Form darzustellen. Gegen solche – in heutiger Terminologie – naturalistischen Tendenzen verwarnten sich realistischen Programmatiker, weil unter dieser Maßgabe Literatur als Dichtung und Kunst preisgegeben worden wäre. Gerhard Plumpe fasst prägnant zusammen, wie der Versuch dagegen aussah, eine Literatur als Kunst zwischen den Ansprüchen von Autonomie und Realitätsbezug zu verorten.

Sollte »Realismus« etwas anderes sein, als seine Kritiker in ihm sahen, sollte er als poetologische Kategorie aufgewertet werden, dann bedurfte es einer theoretischen Begründung für die Möglichkeit einer zugleich autonomen wie realitätsbezogenen literarischen Kommunika-

⁹¹ Borgards: Tiere und Literatur (wie Anm. 76), S. 233.

⁹² Vgl. hierzu das Beispiel der Schwalben in *Irrungen, Wirrungen*, das im Kapitel über Fontanes spezifische Zugänge zu Tieren genannt ist.

tion, die gleichsam stets mitsignalisiert, daß es sich um »Dichtung« handelt, wenn von »Wirklichkeit« die Rede ist. Nicht die Wirklichkeit nachzuahmen, sondern sie zu einem Thema literarischer Kommunikation zu machen – nicht Mimesis, sondern poetische Transformation des Realen –, stand auf der Tagesordnung der »realistischen« Ästhetik nach der Jahrhundertmitte [...].⁹³

Fontane reiht sich, nicht nur durch seinen programmatischen Beitrag *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* auf der Seite derer ein, nach der »Literatur Realität thematisieren konnte, ohne ihren Status als *Literatur* zu gefährden«⁹⁴, sondern auch durch seine konkrete literarische Produktion. Die Poetik der Tiere, wie sie diese Arbeit darstellt, geht vom konkreten Textbefund aus und versucht die Beobachtungen und Analysen, die sich daraus ergeben, nach Möglichkeit immer in Beziehung zu allgemeinen poetologischen Aspekten der Fontaneschen Prosa zu setzen. Sie bietet eine Form an, um Fontanes narrativ entfaltete Tierwelt zu fassen, und dabei sowohl formale Gestaltungstechniken zu beschreiben, wie auch größere Themenkreise zu identifizieren, ohne dabei eine von außen kommende Ordnung auf die literarische Fauna zu applizieren. Wo dies für das Verständnis und die Interpretation notwendig oder hilfreich ist, werden dabei textexterne Kontexte erschlossen, die zeigen, an welche tier- und menschenrelevante Diskurse seiner Zeit Fontane anknüpft und wie er diese in seinem Werk weiterführt. Es wird sich zeigen, dass es Fontane dort, wo er von Tieren schreibt, immer auch und zuvorderst um den Menschen geht. Sei es in den verschiedenen Formen der Hybridisierung oder z. B. konkret im Kontext von Domestizierung und Erziehung: immer interessiert Fontane, was durch die Tier-Mensch-Konstellationen über den Menschen ausgesagt werden kann. Inwieweit man in diesem Zusammenhang von fontane-spezifischen Zugängen sprechen, legt das folgende Kapitel dar.

93 Gerhard Plumpe: Einleitung, in: Edward McInnen/Gerhard Plumpe (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 6. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, München und Wien 1996, S. 17–83, 49f.

94 Plumpe: Roman (wie Anm. 93), S. 49.

2 Fontanespezifische Zugänge zu Tieren

Natürlich, wenn solch ein Hummer aufgeschnitten vor einem liegt, und der wundervolle rote Rogen, ein Bild des Segens und der Fruchtbarkeit, einem zu allem anderen auch noch die Gewißheit gibt, »es wird immer Hummer geben«, auch nach Äonen noch, gerade so wie heute... [...] ...Also einem die Gewißheit gibt, auch nach Äonen noch werden Menschenkinder sich dieser Himmelsgabe freuen – ja, Freunde, wenn man sich mit diesem Gefühl des Unendlichen durchdringt, so kommt das darin liegende Humanitäre dem Hummer und unserer Stellung zu ihm unzweifelhaft zugute. Denn jede philanthropische Regung, weshalb man die Philanthropie schon aus Selbstsucht kultivieren sollte, bedeutet die Mehrung eines gesunden und zugleich verfeinerten Appetits.⁹⁵

2.1 »Der Mensch bleibt die Hautsache«

Fragt man Fontane-Leser nach Tieren, die ihnen bei der Lektüre begegnet sind, überrascht es nicht, dass man nur spärliche Rückmeldungen erhält. Allenfalls an einen Hund wie Rollo aus *Effi Briest* scheint man sich leichter zu erinnern, weil ihm eine gewisse Sympathie eignet. Obwohl eine beachtliche Anzahl an Tieren die Texte bevölkert, kann man die Texte gut lesen, ohne in besonderer Weise auf die Tiere zu achten.

Das hat auch seinen Grund. Denn, so paradox das am Beginn einer Arbeit klingen mag, die sich dezidiert mit der Fauna beschäftigt, so selbstverständlich ist es aus Sicht der bestehenden Forschung: Fontanes Interesse in seinem schriftstellerischen Wirken gilt in erster Linie dem *Menschen*. Dieses Interesse geht so weit, dass er gegenüber Georg Friedlaender (1843–1914) einmal »von dem einzig werthvollen Studium, dem Menschenstudium«⁹⁶ spricht. Solche und ähnliche Aus-

⁹⁵ FJT 7, S. 362.

⁹⁶ *Theodor Fontane: An Georg Friedlaender*. 24. Oktober 1888, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe*. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 649–651, S. 651. Eine überraschend ähnliche Formulierung gibt es in Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809). In Ottiliens Tagebuch am Ende des siebten Kapitels des zweiten Teils finden sich verschiedene Einträge über Tiere. Sie zeigen nicht nur ihre Aversion gegen bestimmte Tiere, gegen die Beschäftigung mit exotischen Tieren und

sagen finden sich verschiedentlich in seiner Korrespondenz. Auch was die Erholung im Urlaub betrifft, schätzt Fontane gute Gesellschaft, und das heißt Menschen, vor einer schönen Landschaft: »Der Mensch bleibt die Hauptsache [...]. Die Natur [hier am Beispiel des Gebirges] ist das Zweite; aber ist das Erste da, so folgt sie diesem Ersten sehr dicht auf dem Fuß.«⁹⁷

Dies am Beginn der Arbeit zu betonen, ist wichtig, weil dadurch nachvollziehbar wird, dass für Fontanes Fauna gänzlich verschiedene Voraussetzungen gelten, als das etwa für Texte der frühen Moderne der Fall ist. Fontanes Interesse gilt dem Menschen, und wie die folgende Stelle aus Fontanes Bericht *Aus Manchester* zeigt, hat er auch Vorstellungen davon, was die Gewichtung von Menschen- und Tierstudium betrifft. Fontane, der sich intensiv mit Malerei beschäftigt und zahllose Ausstellungen besucht und kommentiert hat, trifft in England auf eine große Anzahl von Gemälden der in ihrem Fach berühmten zeitgenössischen Künstler Edwin Henry Landseer (1802–1873) und Rosa Bonheur (1822–1899). Diese malerische Mode, die sich nicht nur im Roman *Cécile* niederschlägt, in dem eine Tiermalerin gleichen Namens wie ihr französisches Vorbild auftritt, kommentiert er wie folgt:

Es ist dies eine Art Fluch, der sich an der Mehrzahl der Tiermaler, ja an der Mehrzahl aller Menschen vollzieht, die statt des Mitmenschen das Tier in besondere Affektion nehmen. Das andauernde Sichbeschäftigen mit der Natur des Tieres schärft die Sinne eben so sehr für die feinsten Züge des Tierlebens, als es die Fähigkeit abstumpft, der menschlichen Empfindung liebevoll und mit Verständnis nachzugehen. Es benach-

dagegen, sich mit ihnen zu umgeben. Sie hält die Schranke zwischen Mensch und Tier hoch, verwahrt sich gegen Berührungspunkte beider, etwa in der Karikatur, und endet schließlich mit dem Satz: »Dem Einzelnen bleibe die Freiheit sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm nützlich deucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.« *Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften*, in: *Waltraud Wiethölter* (Hrsg.): *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen* (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 11), Frankfurt am Main 2006, S. 269–529, II. Teil, Kap. 7, S. 452, Z. 36 – S. 453, Z. 2. Diese Tagebuchstelle wird später noch einmal relevant, wenn es um Goethes Haltung zu Karikaturen geht, siehe *Kapitel 4.1.2*.

⁹⁷ *Theodor Fontane: An Georg Friedlaender*. 3. Oktober 1893, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe*. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 298–301, S. 298.

teilt die Liebe zu den Menschen und schwächt, aus Mißverständnis den Glauben an sie, weil das instinktive Leben des Tieres eine gewisse Unwandelbarkeit, fälschlich »Treue« genannt, vor der menschlichen Empfindung voraus hat. Man versteht aber nur da, wo man glaubt und liebt, und Künstler sein heißt vor allem *voll Verständnis* sein.⁹⁸

Theodor Fontane einen Autor von Tiertexten zu nennen, wäre übertrieben, gerade weil sich seine Texte im Grunde nicht mit der »Natur des Tieres« beschäftigen. Als Autor von Gesellschaftsromanen, denen Erich Auerbach zumindest »Ansätze zu echter Zeitrealistik«⁹⁹ und, bei all seinen Schwächen gegenüber Autoren wie Keller, Stifter oder Gotthelf, auch zuerkennt, »das beste Bild der Gesellschaft seiner Zeit, das wir besitzen«¹⁰⁰ geschaffen zu haben, beschäftigt Fontane vor allem, wie das Verhältnis von Mensch und Gesellschaft, von Individuum und Kollektiv gestaltet ist.¹⁰¹ Folgende Aspekte scheinen mir dabei charakteristisch.¹⁰² Zum einen stellt Fontane seine Welt insofern

98 *Theodor Fontane*: Aus Manchester, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte*, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 424–528, S. 489f.

99 *Erich Auerbach*: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 10. Auflage (Sammlung Dalp), Tübingen und Basel 2001, S. 482.

100 *Auerbach*: *Mimesis* (wie Anm. 99), S. 480.

101 Clemens Pornschlegel sieht das Spezifische von Fontanes Realismus, in Abgrenzung zur Tradition des Bildungsromans, darin, »die Lebenswege der einzelnen Figuren seiner Romane als ein komplexes Wechselspiel aus individuellen Fähigkeiten oder Unfähigkeiten und historisch gewordenen, sozialen Zwängen darzustellen [...]. [...] Dargestellt wird[,] [...] wie die Figuren von den unterschiedlichen sozialen Umgebungen, von konventionellen Verhaltens- und Denkweisen (de-)formiert werden, wie sie darauf zu reagieren verstehen: typisch und a-typisch, aktiv und passiv. Es geht nicht um Weltaneignung oder Welteroberung, wie sie den Bildungsjünglingen als Sozialisationsmodell verordnet ist, um das berühmte »Sich-die-Hörner-Ablaufen«, sondern um die analytische Darstellung der Normen und gesellschaftlichen Konventionen, denen die Einzelnen ausgesetzt sind und denen sie letztlich zum Opfer fallen.« *Pornschlegel*: *Theodor Fontane* (wie Anm. 27), 164f.

102 Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft als Fontanes »eigentümliches Einerseits-Andererseits«, zwischen Individuell-Natürlichem und gesellschaftlichen Ansprüchen oder Rollen siehe auch Klaus-Peter Schusters Deutung des Heliotrop-Motivs in *Effi Briest*, *Peter-Klaus Schuster*: *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*, 1. Auflage (Studien zur deutschen Literatur 55), Tübingen 1978, S. 110–126, hier S. 123.

poly-perspektivisch dar, als eine übergeordnete Erzählinstanz in den Texten zurücktritt, zugunsten einer Darstellung des Geschehens durch die verschieden facettierten Wahrnehmungen und Imaginationen der Figuren, durch kolportierte Erzählungen Dritter, durch nachgereichte Briefe und ähnliches mehr. In zahlreichen Briefen finden sich Aussagen des Dichters selbst, die seine Schreibweise mit den eigenen Einstellungen verbinden. So schreibt Fontane am 25. Juni 1880 an seine Tochter Martha: »Und wirklich, die Dinge machen es nicht, sondern unsre Stellung dazu.«¹⁰³ Oder in ähnlicher Weise in einem Brief an Georg Friedlaender vom 7. November 1893: »Personen, denen irgend etwas absolut feststeht, sind keine Genossen für mich; nichts steht fest, auch nicht einmal in Moral- und Gesinnungsfragen und am wenigsten in sogenannten Thatsachen.«¹⁰⁴

Ein wesentlicher Aspekt ist das »Geplauder«, von dem auch Auerbach schreibt.¹⁰⁵ Gesellschaft konstituiert sich bei Fontane anhand immer wiederkehrender Rituale: Landpartien, Dîners und vor allem durch die Gespräche, die im Rahmen dieser Aktivitäten stattfinden. Wie wichtig ihm die Sprache war, die er seine Figuren sprechen lässt, liest sich ebenfalls aus einem Brief an Tochter Methe heraus.

Der Punkt, den Du berührst, ist sehr wichtig. Wir sprechen das später mal durch. Es hängt alles mit der Frage zusammen: »wie soll man die Menschen sprechen lassen?« Ich bilde mir ein, daß nach dieser Seite hin eine meiner Forcen liegt, und daß ich auch die Besten (unter den *Lebenden* die Besten) auf diesem Gebiet übertreffe. Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen *so* sprechen zu lassen, wie sie *wirklich* sprechen. Das Geistreiche (was ein bischen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder, ich bin – auch darin meine französische Abstammung verrathend – im Sprechen wie

103 Theodor Fontane: An Martha Fontane. 25. Juni 1880, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 87–89, S. 87.

104 Theodor Fontane: An Georg Friedlaender. 7. November 1893, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 302–306, S. 304.

105 Auerbach: Mimesis (wie Anm. 99), S. 482.

im Schreiben, ein Causeur, aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo *nicht*.¹⁰⁶

Die Rolle der Sprache, unter anderem für die Charakterisierung der einzelnen Figuren, aber auch global für seine Texte, hat die Forschung ausgiebig dargestellt.¹⁰⁷ Gerhard Neumann hat die Gespräche als »hochelaborierte Distinktionsrituale« bezeichnet, die »immer wieder als eine subtile Probe auf das Exempel ihrer [d. h. der Figuren] eigenen Apartheit«¹⁰⁸ fungiere, das also mit über Teilhabe an und Ausschluss von Gesellschaft entscheide. Ingrid Mittenzwei sieht Fontane darin in der Tradition der Aufklärung, wenn sie die Sprache und das Gespräch »als Mittel zur Aufklärung des Menschen über sich selbst und sein Verhältnis zum Mitmenschen«¹⁰⁹ interpretiert.

Nicht nur, dass Fontane also den Menschen in den Mittelpunkt stellt, auch die hervorgehobene Bedeutung des Sprechens und der Sprache für sein Schaffen erleichtert den Zugang zu den Tieren nicht. Denn ihnen fehlt zunächst einmal diese für sein Schreiben zentrale

106 *Theodor Fontane*: An Martha Fontane. 24. August 1882, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 205–206, S. 206.

107 Vgl. *Hugo Aust*: Fontanes Poetik, in: *Christian Grawe/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Fontane-Handbuch, Stuttgart 2000, S. 412–465, 423f. Zur Bedeutung des Sprechens gehört dabei auch die des Schweigens. Vgl. dazu *Hartmut Reinhardt*: Die Rache der Puritanerin. Zur Psychologie des Selbstmords in Fontanes Roman *Unwiederbringlich*, in: *Konrad Ehlich* (Hrsg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa, Würzburg 2002, S. 36–56. Bei der Analyse der Motivationen zu Christines Selbstmord in *Unwiederbringlich* (1891) geht Reinhardt aus von einer »Erzählstrategie [...], zu der eine Dimension des Unzureichenden, Unzugänglichen, Verschwiegenen gehört« (S. 39) und spricht in diesem Roman von »Spuren der Subtextbildung, die Zonen des Schweigens entstehen lassen« (S. 40), die Fontane bewusst einsetzt und die nicht als Kunstfehler anzusehen seien. *Reinhardt*: Die Rache der Puritanerin (wie Anm. 107).

108 *Gerhard Neumann*: Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch, 1. Auflage (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 151), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2011, S. 52.

109 *Ingrid Mittenzwei*: Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 12), Bad Homburg, Berlin und Zürich 1970, S. 18.

Fähigkeit.¹¹⁰ Tiere sprechen nicht, oder wie es Dubslav von Stechlin ausdrückt: »Schweigen kleid't nicht jeden. Und dann sollen wir uns ja auch durch die Sprache vom Tier unterscheiden.«¹¹¹ Tiere haben aus diesem Manko heraus also nicht denselben Anteil an der poly-perspektivierten Darstellung von Wirklichkeit, wie es für die Menschen in den Texten gilt. Für den, der sich mit Fontanes Romanen beschäftigt, bedeutet dies – um ein Tierbild zu wählen – Eulen nach Athen zu tragen. Da ist es hilfreich, als Kontrast einen kurzen Blick über die Schwelle zum 20. Jahrhundert zu werfen. Fontanes Werk überlappt sich partiell mit der Literatur des *Fin de siècle* und steht an der Schwelle zur literarischen Moderne. Jenseits dieser Grenze verändert sich nicht nur wesentlich die Praxis einer narrativen Funktionalisierung der Fauna, mit der »Sprachkrise« wird Sprache selbst für die Literaten zum unsicheren Medium einer Mimesis von Wirklichkeit. Kári Driscoll, der sich in seiner Dissertation »Towards a Poetics of Animality« mit Autoren wie Hofmannsthal, Rilke und Kafka auseinandersetzt, formuliert daher: »It is significant that the paradigm shift in representations of animals around 1900 coincided with the so-called ›Sprachkrise‹, the pervasive crisis of faith in the ability of language to describe reality. [...] It was around this time that writers began looking to non-human, nonlinguistic modes of perceiving the world.«¹¹² Eine solche Abkehr von der Sprache ist für Theodor Fontanes Art zu Schreiben nahezu undenkbar.

2.2 Poetologie des Nebensächlichen

Zwei Interpretationen scheinen mir hilfreich, um einen adäquaten Zugang zur Bedeutung der Fontaneschen Fauna zu finden. Zum einen ist das die Spur, die Gerhard Neumann legt, indem er über eine »der wichtigen Errungenschaften des Fontaneschen Realismus«¹¹³ schreibt:

110 Wie Fontane erzählerisch mit der Sprachlosigkeit umgeht, stelle ich in *Kapitel 3.3* dar.

111 DS 2, S. 23.

112 Kári Driscoll: *Toward a Poetics of Animality*. Hofmannsthal, Rilke, Priandello, Kafka, New York 2014, S. 6.

113 Neumann: Theodor Fontane (wie Anm. 108), S. 100.

Fontane richtet seine Aufmerksamkeit nicht in erster Linie auf das Faktische, obwohl er es, wenn es sich in sein Konzept fügt, stets mit Präzision wiedergibt. Was Fontane aber zutiefst interessiert, und was seine Romane beleuchten, ist die Konstruktion der Wirklichkeit aus dem sozialen Akt der Kommunikation. Dabei spielen nicht Fakten, sondern Sprachprägungen, Zitate, Bildformeln, geflügelte Worte und kopierte Muster eine entscheidende Rolle.¹¹⁴

Zum anderen ist es die Analyse, die Inka Mülder-Bach in ihrem Beitrag zum Verhältnis von Prosa und Poesie bei Fontane vor dem Hintergrund Hegelscher Ästhetik betreibt. Den Ausgangspunkt bildet die Poetologie des Realismus mit der Frage nach den »grünen Stellen«¹¹⁵, mit denen Friedrich Theodor Vischer in der Abhandlung über *Die Dichtkunst* innerhalb seiner *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* die Refugien des Poetischen innerhalb einer – Hegel folgend – »zur Prosa geordneten Wirklichkeit«¹¹⁶ benennt.

Zwar erweisen sich sämtliche vermeintliche Nischen des Unprosaischen, auf die der Roman im Bemühen um seine Poetisierung im deutschsprachigen Realismus ausgerichtet wird, schon in Fontanes frühen Werken in der Regel als Fiktionen. Als Fiktionen aber sind sie nicht nichts. Vielmehr gehören sie zu den Phantasien, Wunschbildern, Wahrnehmungsmustern und *idées reçues*, die zu einem konstitutiven Bestandteil der gesellschaftlichen Prosa selbst geworden sind. Aus der Arbeit an der Darstellung dieses kulturellen Imaginären und der Medien und Zeichen, die es produzieren und reproduzieren, erwächst der spezifische Realismus von Fontanes Kunst des Erzählens.¹¹⁷

Die Tiere, die mannigfach in den Texten vorkommen, zählen zwar nicht zu den Hauptsachen, wohl aber zu den Nebensachen. Gerade als Nebensächliches sind sie ebenfalls »nicht nichts«, sondern bedeutsamer Teil dieses »kulturellen Imaginären«, aus dem Fontane Elemente um

114 *Neumann*: Theodor Fontane (wie Anm. 108), S. 100.

115 *Friedrich Theodor Vischer*: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Zum Gebrauche für die Vorlesungen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Fünftes Heft: Die Dichtkunst, Stuttgart 1857, S. 1305.

116 *Hegel*: Vorlesungen über die Ästhetik III (wie Anm. 71), S. 392.

117 *Inka Mülder-Bach*: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches«. *Effi Briest* und das Gespenst der Geschichte, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), S. 619–642, S. 621.

ihrer spezifischen Eigenschaften, Konnotationen, Zuschreibungen etc. willen auswählt, sie in seine Texte einwebt und deren imaginäres Potential er damit für seine Texte aktualisiert. Als Literatur wirken sie aber auch ihrerseits wieder auf das Imaginäre zurück. Dass Fontane Tieren dabei nicht »um ihrer selbst willen« Raum in seinen Texten einräumt, hat dabei weniger mit einer Geringschätzung der Tiere zu tun als mit einem grundsätzlichen Verhältnis von Realie und poetischer Rezeption.¹¹⁸

Mit der Einstufung als Nebensächliches ist es möglich, die Betrachtung der Tiere enger an grundlegende Themen Fontanescher Poetologie anzubinden, denn die Frage, was in seinen Texten Hauptsache und was Nebensache ist, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen und welches Gewicht ihnen in den Werken zukommt, ist eine Kernfrage, mit der er sich immer wieder auseinandergesetzt hat, die in seinen Rezensionen, Briefen und den literarischen Texten verhandelt und diskutiert wird. So etwa in einem Brief, den Fontane am 10. Mai 1890 an den Schriftsteller und Publizisten Theodor Wolff (1868–1943) adressiert.

[I]n meinen ganzen Schreibereien suche ich mich mit den sogenannten Hauptsachen immer schnell abzufinden, um bei den Nebensachen liebevoll, vielleicht *zu* liebevoll, verweilen zu können. Große Geschichten interessieren mich in der Geschichte; sonst ist mir das Kleinste das Liebste. Daraus entstehen Vorzüge, aber auch erhebliche Mängel, und diese so nachsichtig berührt zu haben, dafür Ihnen nochmals schönsten Dank.¹¹⁹

Um die Bedeutung der Fontaneschen Nebensächlichkeiten einzuschätzen, sollte auch dieser Briefausschnitt im Kontext der Unterscheidung von Poesie und Prosa gesehen werden, wie sie Hegel in seinen *Vorle-*

118 Nimmt man zum Vergleich ein anderes Beispiel, wird dies evident, denn auch andere Stoffe wie Nachrichten aus Zeitungen oder Berichte und Darstellungen aus Zeitschriften und Blättern übernimmt Fontane nicht als exakte Kopie, sondern modelliert sie und arbeitet bestimmte Aspekte heraus, die er als stimmig für seine Erzählungen empfindet. Vgl. dazu insgesamt *Christian Klug: Die Poesie der Zeitung. Fontanes poetische Rezeption der Tagespresse und die Entdeckung der neuen Wirklichkeiten*, in: *Fontane-Blätter* 68 (1999), S. 74–117 und konkret S. 102–105.

119 *Theodor Fontane: An Theodor Wolff. 10. Mai 1890*, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe. Vierter Band. 1890–1898* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 45–46, S. 46.

sungen über die Ästhetik ausführt.¹²⁰ Diente dieses Oppositionspaar bis zu Hegel v. a. dazu, anhand formaler Begriffe gebundene und ungebundene Rede zu unterscheiden, deutet sie Hegel um, sodass sie innerhalb seines Konzeptes zu Kategorien zweier »Weltzustände«¹²¹ werden. Den poetischen Zustand, etwa der griechischen Antike, stellt sich Hegel als eine Welt vor, die noch »keine für sich bereits unabhängig vom Subjektiven und Individuellen wesentliche Objektivität«¹²² kennt. Der handelnde Heros dieser Zeit ist sich selbst Gesetz, insofern in ihm »alles Substantielle und Wesentliche der Sittlichkeit und Gerechtigkeit«¹²³ vereint ist, und insofern eine übergeordnete Instanz fehlt, wodurch dem Subjekt eine »unmittelbare Selbständigkeit«¹²⁴ eigene. Diese Welt versteht Hegel als poetische. Poesie in diesem Kontext ist die Darstellung dieser Welt und des Handelns der freien heroenhaften Individuen in ihr.

Dem poetischen Weltzustand stellt Hegel den Zustand entgegen, innerhalb dessen dem Individuum eine »Objektivität« in Form einer geordneten Staatlichkeit gegenüber tritt. Gründeten vormals »Sittlichkeit und Gerechtigkeit« allein in »Gefühl und Gesinnung«¹²⁵ des Individuums, übernimmt nun in der arbeitsteiligen, ausdifferenzierten Welt der Staat diese Aufgabe. Bewegte sich der Held zuvor in einer Freiheit, sich selbst Gesetz zu sein, ist sein Handlungsspielraum in der Moderne eingeschränkt durch Gesetze und Ordnungen, zu denen er sich verhalten, die er aber nicht selbst begründen kann. Das ist ein wesentlicher Aspekt dessen, was Hegel den prosaischen Weltzustand nennt.

120 Zum Folgenden vgl. auch *Mülder-Bach*: »Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117) S. 619–622.

121 Dieser Begriff wird allgemein grundgelegt im *Ersten Teil* der Vorlesung, *Drittes Kapitel, B. II. Die Handlung: Georg Friedrich Wilhelm Hegel*: Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, 2. Auflage (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke 13), Frankfurt am Main 1989, S. 233–315, und auf die »epische Poesie« bezogen konkretisiert im *Dritten Teil, Drittes Kapitel: Die Poesie, C. I. Die epische Poesie: Hegel*: Vorlesungen über die Ästhetik III (wie Anm. 71), S. 338–392.

122 *Hegel*: Vorlesungen über die Ästhetik I (wie Anm. 121), S. 238.

123 *Hegel*: Vorlesungen über die Ästhetik I (wie Anm. 121), S. 239.

124 *Hegel*: Vorlesungen über die Ästhetik I (wie Anm. 121), S. 238.

125 *Hegel*: Vorlesungen über die Ästhetik I (wie Anm. 121), S. 239.

Mit dem Wandel dieser Zustände wandelt sich auch die Art und Beschaffenheit der künstlerischen Darstellung dieser Welt. Denn Kunst referiert in ihrer jeweiligen Ausprägung und medialen Repräsentation auf die Wirklichkeit. Für die erzählende Literatur formuliert Hegel die neuen Anforderungen folgendermaßen:

Ganz anders verhält es sich dagegen mit dem *Roman*, der modernen *bürgerlichen* Epopöe. Hier tritt einerseits der Reichtum und die Vielseitigkeit der Interessen, Zustände, Charaktere, Lebensverhältnisse, der breite Hintergrund einer totalen Welt sowie die epische Darstellung von Begebenheiten vollständig wieder ein. Was jedoch fehlt, ist der *ursprünglich* poetische Weltzustand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Ergebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt.¹²⁶

Dass dem modernen Roman sein poetischer Weltzustand abhanden gekommen sei, beschäftigt Poetologen des Realismus wie Friedrich Theodor Vischer intensiv, der das »verlorene Recht der Poesie« dadurch zu restituieren sucht, in dem er in der »zur Prosa geordneten Wirklichkeit« nach sogenannten »grünen Stellen« fragt.¹²⁷

Eine Auswirkung auf Fontanes Schreiben wurde bereits erwähnt, indem er, wie Inka Mülder-Bach zeigt, in seinen Texten zum Thema

126 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III (wie Anm. 71), S. 392f.

127 »Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, ist die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt. Gleichzeitig mit dem Wachstum dieser Anschauung hat die Menschheit auch die prosaische Einrichtung der Dinge in die Welt eingeführt [...]. Hegel bezeichnet nun mit einfach richtiger Bestimmung das Wesen des Romans, wenn er [...] sagt, er erringe der Poesie auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht wieder. Es kann dies auf verschiedenen Wegen geschehen. Der erste ist der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Prosa noch nicht oder nur wenig Meisterinn der Zustände war [...]. Ein zweites Mittel ist die Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa, sei es der Zeit nach (Revolutionszustände u. s. w.), sei es dem Unterschiede der Stände, Lebensstellungen nach (Adel, herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dergl.). Dieß ist eine sehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück.« Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (wie Anm. 115), S. 1304f.

macht, wie diese Fiktion, als die sich »sämtliche vermeintliche Nischen des Unprosaischen«¹²⁸ erweisen, entsteht und verändert werden. Eine zweite Auswirkung betrifft die Unterscheidung nach Haupt- und Nebensache insofern, als nach Hegel neu zu bestimmen ist, wie der Held der Moderne aussieht und in welchem Umfeld oder Handlungsrahmen von etwaigen Helden zu erzählen ist.

Wenn Erich Auerbach formuliert, dass Fontanes »Ton doch nicht über den halben Ernst eines lebenswürdigen, teils optimistischen, teils resignierten Geplauders hinausgeht«¹²⁹, hat das vielleicht weniger damit zu tun, dass Fontane »nie beansprucht [hat], ein grundsätzlich kritischer Realist für seine Zeit zu sein«¹³⁰, als vielmehr mit seiner ernsthaften Auseinandersetzung mit der Frage, was der moderne Roman vor dem Hintergrund des Hegelschen Diktums noch darzustellen im Stande ist. Gerhard Plumpe hat dies am Roman *Frau Jenny Treibel* festgemacht, insofern er gerade die Konversation, das private Gespräch als Ort zur Disposition stellt, um »jene Persönlichkeitsverluste zu kompensieren, die der anonyme Betrieb des modernen Lebens den Subjekten zumutet.«¹³¹

Nicht nur der philosophische Hintergrund verlangt danach, das »Was« und »Wie« des modernen Romans neu zu fassen. Es sind dies auch die neuen Bedingungen der medialen Landschaft, wie sie durch die stetig steigende Zahl der Zeitungen, Zeitschriften und Blätter entstehen. Christian Klug hat Stoffe, die Fontane in (privater) Zeitungslektüre findet mit ihren ästhetischen Umformung in den literarischen Texten untersucht.¹³² Dabei geht Klug auch auf das Verhältnis von Haupt- und Nebensache ein, die sich – damals wie heute – anhand der zahllosen Berichte von Sensationellem, Skandalen und Unglücksfällen zeigt. In *Frau Jenny Treibel* bringt Professor Schmidt das Verhältnis

128 *Mülder-Bach*: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 621.

129 *Auerbach*: Mimesis (wie Anm. 99), S. 482.

130 *Auerbach*: Mimesis (wie Anm. 99), S. 482.

131 Vgl. dazu insgesamt *Gerhard Plumpe*: Roman, in: *Edward McInnen/Gerhard Plumpe* (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 6. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, München und Wien 1996, S. 529–689, S. 666–689, hier S. 683.

132 *Klug*: Die Poesie der Zeitung (wie Anm. 118).

von Haupt- und Nebensache folgendermaßen auf den Punkt. »Das Nebensächliche, soviel ist richtig, gilt nichts, wenn es bloß nebensächlich ist, wenn nichts drin steckt. Steckt aber was drin, dann ist es die Hauptsache [...].«¹³³

Diese gewohnt-paradoxe Formulierung berührt ein Kernproblem realistischer Poetologie. Wie kann das Allgemeine anhand des Individuellen dargestellt werden? Wie weit darf der Grad des Subjektiven gehen, ohne die Relation – und die Aussage-Relevanz – zum Objektiven zu verlieren? Christian Klug versucht die Stelle aus dem späten Roman Fontanes in Verbindung zu bringen mit dem, was Fontane an seiner Zeitungslektüre als erwähnens- oder kommentierenswert empfindet und kommt zu dem Schluss, dass die entsprechenden Ereignisse »charakteristisch für ihre Zeit [sind], gerade in ihrer Nicht-Durchschnittlichkeit, Nicht-Repräsentativität; sie haben ein starkes Moment von Ungleichzeitigkeit, d. h. es überschneidet sich das Obsolete mit dem Neuen; sie [die erwähnenswerten Ereignisse] sind aber auch über den unmittelbaren Zeitkontext hinaus Beispiel menschlicher Schwächen oder Tugenden.«¹³⁴

Die schwierige und paradoxe Situation, in der Fontane sich mit diesem Anspruch bei dem Schreiben seiner Texte befand, spiegelt sich auch bei der Analyse wider. So schwierig es ist, zu entscheiden, welches Ereignis den von Klug rekonstruierten Kriterien genügt, so schwierig ist es ebenfalls zu entscheiden, bei welchem Tier es sich um eines handelt, bei dem »was drin steckt« oder das »bloß nebensächlich ist.«

2.3 Nebensächliches und Tiere

Sich mit den »Nebensachen liebevoll vielleicht *zu* liebevoll«¹³⁵ zu befassen, berührt also einen wesentlichen Punkt von Fontanes schriftstellerischem Selbstverständnis. Was nun die Tiere angeht, ist interessant zu sehen, dass er häufig Tierbilder wählt, um die Unterscheidung von Groß und Klein, Haupt- und Nebensache zu illustrieren. Ich möchte

133 FJT 7, S. 360.

134 Klug: Die Poesie der Zeitung (wie Anm. 118), S. 101.

135 Fontane: An Theodor Wolff – 10. Mai 1890 (wie Anm. 119), S. 46.

das anhand zweier Beispiele zeigen. Das erste stammt aus dem 1857 veröffentlichten Beitrag *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*.

Er [der Realismus] ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst; er ist, wenn man uns diese scherzhafte Wendung verzeiht, eine »*Interessenvertretung*« auf seine Art. Er umfängt das ganze reiche Leben, das Größte wie das Kleinste: den Kolumbus, der der Welt eine neue zum Geschenk machte, und das Wassertierchen, dessen Weltall der Tropfen ist,¹³⁶ den höchsten Gedanken, die tiefste Empfindung zieht er in sein Bereich, und die Grübeleien eines Goethe wie Lust und Leid eines Gretchen sind sein Stoff. Denn alles das ist *wirklich*.¹³⁷

Das zweite Beispiel stammt aus einem Brief, den Fontane am 8. August 1883 aus Norderney an seine Frau Emilie schreibt und in dem er sich gegen den Vorwurf übertriebener »Weitschweifigkeit« in seinen Texten verteidigt:

Ich behandle das Kleine mit derselben Liebe wie das Große, weil ich den Unterschied zwischen klein und groß nicht recht gelten lasse, treff ich aber wirklich mal auf Großes, so bin ich ganz kurz. Das Große spricht für sich selbst; es bedarf keiner künstlerischen Behandlung um zu wirken. Gegenheils, je weniger Apparat und Inscenierung, um so besser. Ich kann also unter Einräumung des Tatsächlichen den Fehler, der in dem »Auspulen« stecken soll nur sehr bedingungsweise zugeben. »Wär' ich nicht Puler, wär' ich nicht der Tell.« Daß diese Pul-Arbeit vielen langweilig ist und immer war, davon hab' ich mich in meinem Leben genugsam überzeugen können; ich hab' aber nicht finden können, daß all diese Dutzendmenschen, die durch die Nase gähnten, interessanter waren als ich. Dann und wann find' ich einen, freilich selten, der Geschmack an mir findet, und da dies in der Regel keine schlechten Nummern sind, so muß ich mich trösten. Herwegh schließt eins seiner Sonette (»An die Dichter«) mit der Wendung:

136 Fontane greift dieses Bild in leicht veränderter Form auch in dem Fragment gebliebenen Stück *Oceane von Parceval* auf. Dort sagt die Mutter Oceanes über den Freund: »Ihr Freund ist sehr klug; aber etwas scharf, nicht im Sprechen aber im Sehn; alles sieht er in greller Beleuchtung, ein Vergmißmeinnicht wie ein[en] Hortensienbusch oder eine Rose wie eine Päonie. Er sieht den Wassertropfen im Sonnenmikroskop und wundert sich wie viele räuberische Naturen Gottes Erde bevölkern.« Ovp 3, S. 435.

137 Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie* (wie Anm. 20), S. 242.

»Und wenn einmal ein *Löwe* vor Euch steht,
Sollt Ihr nicht das *Insekt* auf ihm besingen.«

Gut. Ich bin danach Lausedichter, zum Theil sogar aus Passion; aber doch auch wegen Abwesenheit des Löwen.¹³⁸

Diese Selbstbezeichnung als »Dichter von Läusen« verstehe ich als weitere Bestärkung, nach diesen »Läusen« zu fragen. Wenn man sich auf die Fauna dann einmal fokussiert hat, fällt auf, dass Tiere flächendeckend und auf verschiedene Arten und Weisen in den Texten auftauchen: Sie begegnen den Figuren realiter in Natur, Haushalt und auf dem Teller, sie begegnen den Figuren als Artefakte auf Bildern, Gräbern und Denkmälern. Sie sind Gegenstand von Unterhaltungen und werden, wie man am Beispiel des Romans *Cécile* zeigen kann, über das Gespräch zum Movens eines Teils der Romanhandlung und sie sind Gegenstand der Poesie, indem über sie gedichtet wird. Tiere tauchen aber auch etwas versteckter auf, als geographische Bezeichnungen, heraldische Figuren, als Figurennamen oder als Eigenschaften von Figuren.

Natürlich ist nicht jedes Tier, das in den Texten auftaucht, Träger einer Bedeutung, die wesentlich über eine Zugehörigkeit zum Inventar der erzählten Wirklichkeit hinaus geht. Auf der anderen Seite gibt es auch Tiere, die zumindest für kurze Zeit so etwas wie einen »Akteur-Charakter« in den Texten annehmen, d. h. es gibt Tiere, die in ihrem Handeln den Handlungsgang beeinflussen. Interessant sind aber in besonderer Weise Tiere, die zwischen einfacher Ausstaffierung der Erzählwelt und aktiven Handlungsträgern stehen. Innerhalb der Texte fungieren sie als Teil des komplex gewobenen Motiv- und Thementep-

138 *Theodor Fontane: An Emilie Fontane*. 8. August 1883, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe*. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 277–279, S. 278. Zu Fontanes Verhältnis zu Herwegh siehe *Theodor Fontane: Die preußische Idee. Lebens- und Wandelbild eines Alt-Romantiker? Kommentar von Walter Keitel, Interpretation von Peter Wruck*, in: *Fontane-Blätter* 34 (1982), S. 119–128, S. 127.

pichs, der »tausend Finessen«¹³⁹, wie Fontane diese durchgearbeiteten Texte zuweilen nennt.

Es stellt sich die Frage, was Tiere innerhalb des Fontaneschen »Kultus des Nebensächlichen«¹⁴⁰ von anderen Nebensächlichkeiten unterscheidet. Nicht viel, würde man meinen, denkt man an die Stelle in *Vor dem Sturm*, in der Renate ein »frommes Buch« über die letzten Dinge zu Rate zieht.

Ich fand einmal ein Buch, in dem las ich, daß nichts unterginge und daß an einem bestimmten Tage *alles* wiederkäme, die große und die kleine Welt, Mensch und Tier, auch die sogenannten leblosen Dinge. Ich würde also nicht nur dich wiedersehen und Malinen, auch Hektor und den englischen Buntdruck mit dem gotischen Portal und dem Altar, der dort drüben an der Wand hängt. Und diese durch ein Reinigungsfeuer gegangene Welt, diese verklärte Spiegelung von allem, was je dagewesen ist, würde die Seligkeit sein. Es war ein frommes Buch, in dem ich das alles fand, und ich habe nichts gelesen, das einen tieferen Eindruck auf mich gemacht hätte. Und nun frag' ich dich, was ist ein Gespenst anders als ein vorausgesandter Bote dieser verklärten Welt?¹⁴¹

Es wäre reizvoll, Renates Buch einmal in die Hände zu bekommen. Denn was sie als Ergebnis frommer Lektüre vorträgt, ist nichts anderes als ein poetologisches Programm, das mit Begriffen der »verklärten Spiegelung« und dem »Reinigungsfeuer« in diesem Fall an christliche

139 *Theodor Fontane*: An Emil Dominik. 14. Juli 1887, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 550–551, S. 551.

140 So Gerhard Plumpe im Zusammenhang der ausladenden Erörterung Willibald Schmidts über die Krebse in *Frau Jenny Treibel*, siehe *Plumpe*: Roman (wie Anm. 131), S. 683.

141 *Theodor Fontane*: Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Dritter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/3), München 1990, S. 7–712, Teil II, Kapitel 16, S. 253. Dorothee Römhild stellt dieses Zitat in die »Diskussion um die Beschaffenheit der Tierseele«, die Fontane in seinem Roman behandle, und bei der es um die Frage geht, ob auch Tiere unsterbliche Anteile haben. Renates Überzeugung, dass *alles*, die unbelebte und belebte Natur, und mit ihr auch ein Hund, am jüngsten Tag auferstünden, wäre in diesem Falle m. E. mehr ein Argument gegen die Tierseele als dafür. *Römhild*: Bely'chen ist Trumpf (wie Anm. 29), S. 200.

Vorstellungen anknüpft.¹⁴² Der Übergang von irdischer zu himmlischer Existenz über den Begriff der ›Verklärung‹ verbindet sich mit dem Prozess einer Übertragung von Wirklichkeit in Literatur. Der Ausschnitt aus *Vor dem Sturm* ist die innerliterarische Umsetzung einer Diskussion, die sich nahezu identisch auch in theoretischen Schriften etwa Otto Ludwigs (1813–1865) findet, dessen Geburtsdatum – das sei nebenbei bemerkt – zeitlich fast zusammen fällt mit der Zeit, in der *Vor dem Sturm* endet. In seinen 1871 das erste mal posthum publizierten *Shakespeare-Studien* schreibt Ludwig:

Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe. Diese Zauberpelz, dieser wahre Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen.¹⁴³

Dass die Stelle bei Fontane in Renates Gespräch mit der herrnhutetischen Hausdame Brigitte Schorlemmer eingebunden ist, in dem es um die Frage geht »Gibt es Gespenster?«¹⁴⁴, wird plausibel durch das, was Christian Begemann über die Wiedergänger-Struktur des Verklärungspostulats realistischer Programmatik formuliert. »Was sich als Offenlegung eines Wesens geriert, ist nur dessen poetische Simulation. So gerät Dichtung in die Nähe des Gespenstischen: 1. weil die in der Struktur von Tod und Auferstehung poetisch in Umlauf gesetzten Wesenheiten Gespenstern gleichen, 2. weil der Verdacht naheliegt,

142 Die drei Begriffe tauchen bereits im frühen programmatischen Essay Fontanes von 1853 auf: »poetische Verklärung« (S. 237), »(Wider-)Spiegelung« (S. 242) und »Läuterung« (als Pendant zum Reinigungsfeuer, S. 241). *Fontane*: Unsere lyrische und epische Poesie (wie Anm. 20).

Zur Anknüpfung des Verklärungsbegriffes an die christliche Tradition vgl. *Christian Begemann*: Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes *Unterm Birnbaum*, in: *Dirk Göttsche* (Hrsg.): Realism and romanticism in German literature, Bielefeld 2013, S. 229–259, S. 237–238.

143 *Otto Ludwig*: Der poetische Realismus, in: *Adolf Stern* (Hrsg.): Otto Ludwigs gesammelte Schriften, Bd. 5. Studien. Erster Band, Leipzig 1891, S. 264–269, S. 264f.

144 VdS II.16, S. 253.

dass sie nicht einmal das, also nicht Geist und Wesen, sondern bloßer Schein sind, der sie als etwas ausgibt, was sie nicht sind, und 3. weil die Auferstehungsstruktur selbst schon Wiedergänger eines Überlebten ist.¹⁴⁵ «

1979 ist in der *Deutschen Vierteljahresschrift* ein Artikel erschienen, den Richard Brinkmann dem 70. Geburtstag Charlotte Jolles gewidmet hat, und der u. a. Requisiten in der Erzählwelt Fontanes behandelt. Brinkmann listet dort eine beachtliche Zahl von Gegenständlichem und Nicht-Gegenständlichem auf: Möbel, Teppiche, Bilder, Eisenbahnen, Reiseziele, Kleidung, Haare und Frisuren, Orden und Ehrenzeichen, Essen und Trinken, Lokale und Läden, Rauchen und Medien, Medizin. Zwischen Uhren und Fenstern kommt Brinkmann auch auf Tiere zu sprechen.¹⁴⁶

Brinkmann definiert Requisiten zunächst einmal als »bewegliche Gegenstände«¹⁴⁷, die in den Texten verschiedene Funktionen haben können. Sie können Anknüpfungspunkt für die Handlung beziehungsweise für deren Fortgang sein, der »Charakterisierung«¹⁴⁸ oder der »Illustration«¹⁴⁹ dienen. Gegenstände, so Brinkmann, können sich aber als »Versatzstück[e]« von Genrebildern und Elemente »»realistische[r]« Staffage«¹⁵⁰ auch »emanzipieren«, d. h. sie müssen nicht immer symbo-

145 *Begemann*: Gespenster des Realismus (wie Anm. 142), S. 239. Auf diese Thematik komme ich in *Kapitel 3.2* zurück, wenn es um die Frage nach realistischen Schreibweisen der Tiere geht.

146 Mit der ganzen Welt der Gegenstände in Fontanes Werk hat sich auch Ulrike Vedder befasst, siehe *Ulrike Vedder*: Ringe, Glocken, Tränen. Theatralität und Diskretion in Theodor Fontanes Roman *Graf Petöfy*, in: *Peter Uwe Hohendahl/Ulrike Vedder* (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 229), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2018, S. 85–105 und *Ulrike Vedder*: Münzen, Bilder, Frauen, Romane. Fontanes Erbstücke, in: *Stephan Braesel/Anne-Kathrin Reulecke* (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa, Berlin 2010, S. 79–95.

147 *Richard Brinkmann*: Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979), S. 429–462, S. 432.

148 *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 433.

149 *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 433.

150 Vgl. *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 432.

lisch sein oder Träger einer bestimmten Bedeutung. Dieses allgemeine Verständnis von Requisiten kann sicher sowohl für tierische als auch nicht-tierische Nebensächlichkeiten bei Fontane ausgesagt werden.

Etwas anders verhält es sich, wenn es um die speziellere Bestimmung der Requisiten »im Kontext der Romanwirklichkeit« geht.¹⁵¹ Brinkmann hat einen aktiven und vom Menschen ausgehenden Begriff der Requisite und versteht darunter alles Gegenständliche, mit dem die Menschen umgehen, was ihnen »zur Hand ist«, was sie »auf verschiedene Weise integrieren in ihren Alltag; [...] das sie sich adaptieren und dem sie sich ihrerseits adaptieren auf eine praktikable Identität hin [...]«. Zusammenfassend spricht er von Requisiten als »Verfügbares aus dem Arsenal des Vorhandenen«. ¹⁵² Die Funktion der Requisiten für die Texte beschreibt Brinkmann als »humane Lebensermöglichung«¹⁵³, als »humaner Spielraum«¹⁵⁴ innerhalb der auf mehr oder weniger tragische Katastrophen hinauslaufenden Erzählwelt. Brinkmann betrachtet Tiere, die er insofern als »integrierte« bezeichnet, die zur »vertraut gemachten Welt« gehören. Diese sind »treu« und »widersprechen nicht«, fragen nicht »nach Recht und Unrecht, nach Schuld und Dummheit«, bringen »ein bißchen Glanz« in das Leben der Menschen, stärken »gesellschaftliches Selbstbewusstsein« und »gesellschaftliche Präention« und sind alles in allem »Mitbewohner der Welt in der man sich eingerichtet hat.«¹⁵⁵ Es gibt Tiere, auf die dies zutrifft, auch wenn im Einzelnen genau zu schauen ist, aus welcher Perspektive sie so erscheinen. Mit Blick auf die Frage, was tierische Nebensächlichkeiten von anderen unterscheidet, scheint mir dieser Aspekt der »Handhabung« und »Integration« ein wesentlicher Anknüpfungspunkt zu sein. Fraglos kann man davon sprechen, dass Tiere des häuslichen Umfelds wie das Hündchen *Czicka* aus *Frau Jenny Treibel* oder der Kakadu auf der

151 *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 442. Das Folgende dieses Absatzes bezieht sich ebenfalls auf die Ausführungen Brinkmanns auf dieser Seite.

152 *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 442.

153 *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 461.

154 *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 462.

155 *Brinkmann*: Der angehaltene Moment (wie Anm. 147), S. 438.

Stange gehandhabt, adaptiert und als bürgerliches Statussymbol auch gebraucht werden.¹⁵⁶

Davon abgesehen gibt es aber auch eine ganze Reihe von »nicht integrierten« Tieren, die auch nicht adaptierbar sind. Die poetologischen Implikationen führt Fontane in *Cécile* anhand einer domestizierten Weidekuh und wilden Steppentieren vor. Auf diese Stelle gehe ich später ausführlicher ein. Ein anderes Beispiel findet sich in *Irrungen, Wirrungen*. Am Ende des Textes füttert Botho Schwalben, die dadurch in einer gewissen Verfügungsgewalt des Menschen erscheinen. Dass sich Schwalben in der außerliterarischen Wirklichkeit nicht mit Brot füttern lassen, hat Hauke Stroszeck dargestellt und damit die literarische Konstruktion dieser Verfügungsfiktion offengelegt.¹⁵⁷

Auch die sogenannten »integrierten« Tiere gehen nicht völlig in ihrer Handhabung auf. Im Gegenteil scheint mir, dass sie gerade auch Figuren sind, die eine »praktikable Identität«¹⁵⁸ unterlaufen und sie in Frage stellen. Anders als Bilder, Leuchter, Fenster und ähnliches mehr sind sie, ungeachtet ihrer Domestizierung oder Züchtung, nur bedingt menschliche Artefakte. Sie haben ein Eigenleben, eine Fassade, hinter die der Mensch nicht blicken kann. Von sonstigen Requisiten unterscheiden sie sich auch dadurch, dass sie sich, als Lebewesen, nur bedingt vererben lassen. Fungieren Gegenstände bei Fontane als »Semiophoren«¹⁵⁹, als zeitüberdauernde Objekte, die »Bedeutungsspuren der Kommunikation mit den Toten« tragen, können zwar auch sie Ver-

156 Vgl. dazu auch *Zelinger: Plain Beasts* (wie Anm. 85) und *Zelinger: Menschen und Haustiere* (wie Anm. 61).

157 Vgl. *Hauke Stroszeck: Schwalben. Ein Nachtrag zu Fontanes poetischer Avifauna*, in: *Fontane-Blätter* 70 (2000), S. 76–92. Wie schwierig es ist, Vögel wie die Schwalbe von Menschenhand zu füttern, beschreibt beispielsweise die *Gesellschaft für deutsche Mauersegler e. V.*, siehe <https://www.mauersegler.com/food/>

158 *Brinkmann: Der angehaltene Moment* (wie Anm. 147), S. 442.

159 Der Begriff stammt von Krzysztof Pomian, vgl. *Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Aus dem Französischen von Gustav Rössler (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 9), Berlin 1988. Ulrike Vedder verwendet ihn in ihrem Beitrag zu *Fontanes Erbstücken*, vgl. *Vedder: Münzen, Bilder, Frauen, Romane* (wie Anm. 146), S. 81.

weise auf eine längst vergangene Zeit sein,¹⁶⁰ aber im Unterschied zu Gegenständen vereinen sie in sich Vergangenheit und Gegenwart.

* * *

Wenn ich davon sprach, Tiere in dieser Arbeit als literarische Zeichen zu behandeln und nicht als »biologische Wesen«, dann deshalb, weil es mit Fontanes Schreibweise korreliert. Fontane verfährt in der erzählerischen Gestaltung mit den leblosen Requisiten im Grundsatz nicht anders als mit den tierischen. Sie unterscheiden sich weniger im Modus als vielmehr hinsichtlich ihres motivisch-thematischen Potentials, v. a. als anthropologische Reflexionsfiguren.

Verschiedenes wurde im Laufe der europäischen Geschichte bemüht, um die Differenz von Tier und Mensch zu benennen (Sprachfähigkeit, Vernunftfähigkeit, Besitz einer Seele) oder sie im Sinne einer »anthropologischen Maschine«¹⁶¹ zu erzeugen. Spätestens zu der Zeit, in der Fontane seine Texte verfasst, hat dieses Bemühen bemerkenswerte Erschütterung erfahren. Einen Anfang könnte man bei Carl von Linné (1707–1778) setzen. Sein Werk *Systema Naturæ* gliedert die Natur in drei Bereiche, die Tiere, die Pflanzen und die Mineralien, wobei er den Menschen zu den Tieren zählt. In der Auflage von 1758 reiht Linné ihn unter die Primaten ein und vergibt das epochale Epitheton *Homo sapiens*. Was den Menschen für Linné von Primaten unterscheidet, kann nicht aufgrund vergleichender Anatomie oder eines ontologischen Status bestimmt werden, sondern nur vom Menschen als, wie es Giorgio Agamben formuliert, »Erkenntnisanspruch«¹⁶²: der Mensch entsteht dadurch, dass sich der Mensch als Mensch erkennt. In seinem 1859 veröffentlichten Werk *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* stellt Darwin seine Theorie dar, dass Pflanzen und Tiere sich über einen langen Zeitraum über Selektion entwickelt haben,

160 Siehe dazu auch *Kapitel 4.1.1*.

161 Vgl. u. a. das gleichnamige Kapitel in *Giorgio Agamben: Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus dem Italienischen von Davide Giurato, 1. Auflage zum 40jährigen Bestehen der edition suhrkamp 2003, Frankfurt am Main 2003.

162 Vgl. *Agamben: Das Offene* (wie Anm. 161), S. 37. Vgl. zu dem gesagten auch grundsätzlich das Kapitel 7. Klassifikation.

und dass zeitgenössisches Leben auf gemeinsame Vorfahren zurückzuführen sei. Nach Thomas Henry Huxleys (1825–1895) *Evidence of Man's Place in Nature* (1863) und Ernst Haeckels (1834–1919) *Natürliche Schöpfungslehre* (1868), die beide über die Abstammung des Menschen vom Affen diskutieren, legt Darwin 1874 mit *The Descent of Man*¹⁶³ seine konkrete Theorie über die Abstammung des Menschen dar, d. h. die Abstammung des Menschen von »niederen Formen« des Lebens, die Entwicklung »intellektuelle[r] und moralische[r] Fähigkeiten während der Urzeit und der zivilisierten Zeiten« und über die »Genealogie des Menschen«. Durch Darwins Theorie gewinnt die Frage eine neue Qualität. In der Überlegung gemeinsamer Vorfahren bleiben Tiere nicht nur ein – anatomisch sehr ähnliches – Gegenüber des Menschen. Die Theorie gemeinsamer Vorfahren bringt zu dem Gedanken Linnés – dass sich der Mensch nur vermittels der Selbsterkenntnis als Mensch definiert – den Aspekt, dass der Mensch eine Stufe der Entwicklung markiert, eine Stufe einer Leiter oder Treppe, die man gedanklich auch wieder abwärts gehen kann, deren Status gewissermaßen nicht absolut oder gesichert ist.

Im Fragment *Oceane von Parceval* findet sich eine kleine Stelle, bei der diese Thematik in einem Fontane-Text anklingt. In einem Gespräch entwickelt der Germanist Dr. Felgentreu die auf Paracelsus zurückgehende Elementargeister-Theorie und vertritt die These, die anwesenden Gesprächsteilnehmer den vier Elementen der Theorie zuordnen zu können. Oceane wehrt diesen Übergriff ab: »[>]Lassen wir's. Nur eins noch. Ich hatte einen Freund, der jedem auf den Kopf zusagte, was er früher einmal gewesen wäre. Wenn ich mir gefallen lassen muß, ein Hecht oder Karpfen gewesen zu sein, so kann ich auch eine Woge gewesen sein.[<]«¹⁶⁴

163 Die folgenden Zitate stammen aus den Kapitelüberschriften der deutschen Übersetzung von J. Victor Carus: *Charles Darwin: Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*. Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. I. Band. Mit sechsundzwanzig Holzschnitten, 3., gänzlich umgearbeitete Auflage, Stuttgart 1875.

164 *Theodor Fontane: Oceane von Parceval*, in: *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger/Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 427–441, Kapitel 5, S. 439.

Wenn Tiere, auch und gerade die domestizierten, mit ihrer dem Menschen analogen Struktur aus »Natur« und »Kultur«¹⁶⁵ Identität in Frage stellen, dann weil sie das vermeintlich Humane, Kultivierte und Zivilisierte als brüchig erscheinen lassen, eben weil dies nicht mehr als unhintergebar ontologischer Status begriffen wird. Gerhart von Graevenitz hat die »Trilogie von 1891«, also die Romane *Frau Jenny Treibel*, *Die Poggenpuhls* und *Mathilde Möhring*, als Texte gelesen, die wesentlich die Frage nach (sozialem) Aufstieg, vor allem aber auch die Angst vor dem Abstieg thematisieren.¹⁶⁶ Die Tiere, so scheint mir, spielen mit hinein in diese zentralen Fragen der Fontaneschen Texte, indem sie, wie zu zeigen ist, den Menschen perspektivieren, hin auf eine bedrohliche Tiefenstruktur, über der die fragile Oberfläche befriedeter Kultiviertheit gespannt ist.

* * *

Sieht man die Fauna Fontanes im Gesamt, dann scheint ihre Fülle und Varianz ganz dem Ziel verpflichtet, im Roman eine Welt abzubilden, sie mit den vielen Details anzureichern, denen man von verschiede-

165 Was Dorothée Römhild über den Hund schreibt, ließe sich auch auf andere Tiere übertragen: »Ist doch in seinem Wesen, ob man es nun biologisch oder kulturhistorisch betrachten will, das in menschlicher Sicht Getrennte scheinbar immer schon miteinander vermittelt: Kultur und Natur, Leib und Seele, Triebhaftigkeit und Kontrollvermögen, Treue zum eigenen Selbst und zum Kollektiv (Rudelverhalten), Instinkt und Vernunft, Überschreiten der Ordnung und Anpassung an dieselbe. Weswegen er denn auch im Gefühlshaushalt des Bürgerzeitalters eine Karriere ganz eigener Art zu machen beginnt: als multifunktionales Gefährtentier, imaginäre Spiegelungsfigur und zeichenhafte Instanz der Kontraste, welche im Alltag wie auf literarischem Terrain die unterschiedlichsten Denk- und Wunschbilder bedient und mittels derer sich, um in der Bildersprache Fontanes zu bleiben, nicht zuletzt das abstrakte Bedürfnis nach jener ›frischen grünen Weide‹ stellvertretend artikulieren und zugleich konkretisieren läßt: zwischen Wirklichkeit und Verklärung, Nähe und Ferne, Erfahrung und Projektion.« *Römhild*: *Bellychen ist Trumpf* (wie Anm. 29), S. 178f.

166 Vgl. *Gerhart von Graevenitz*: *Theodor Fontane: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*, Konstanz 2014, S. 505–555. – *Harald Tanzer*: *Theodor Fontanes Berliner Doppelroman. »Die Poggenpuhls« und »Mathilde Möhring«*. Ein Erzählkunstwerk zwischen Tradition und Moderne (Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte 9), Paderborn 1997, S. 186. – *Werner Hoffmeister*: *Theodor Fontanes »Mathilde Möhring«*. Milieustudie oder Gesellschaftsroman?, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Nr. Sonderheft, S. 126–149, S. 134.

nen Seiten im Realismus die Funktion zugeschrieben hat, Realität und Wirklichkeit zu simulieren, Effekte des Realen zu sein.¹⁶⁷ Die ubiquitäre aber zugleich allermeist nebensächlich-hintergründige Präsenz trägt nicht nur dazu bei, sondern macht die Fauna zu einem breiten Feld semiotischer Verknüpfungen, die nicht zuletzt auch zur narrativen Bindung der Romane und Erzählungen beiträgt.

167 Vgl. dazu Ort: Was ist Realismus? (wie Anm. 26), S. 24f.

Teil III

Fontanes Fauna

3 Tiere als Requisiten einer realistischen Erzählwelt

3.1 Nebensächliche und weniger nebensächliche Tiere

Als im Sommer 1866 nicht nur Fontanes Gesundheit angeschlagen ist, sondern auch durch den Ausbruch des Deutsch-Deutschen Krieges Preußens gegen Österreich die literarische Arbeit an seinem ersten Roman *Vor dem Sturm* ins Stocken gerät, erhält er verschiedene Besuche des Verlegers Wilhelm Hertz (1822–1901).¹⁶⁸ Im Rahmen dieser Besuche, bei denen auch konzeptionelle Fragen erzählerischer Gestaltung besprochen wurden, gibt ihm Hertz, bei dem der Romanerstling später auch erscheint, einen Rat, dem Fontane »beinah Punkt für Punkt zustimmen«¹⁶⁹ kann.

1. man muß die Dinge nicht zu gut machen wollen; das giebt nur Unfreiheit und Peinlichkeit.
2. man muß nicht *alles* sagen wollen, dadurch wird die Phantasie des Lesers in Ruhestand gesetzt und dadurch wieder wird die Langeweile geboren.
3. Man muß Vordergrunds- Mittelgrunds- und Hintergrunds-Figuren haben und es ist ein Fehler wenn man *alles* in das volle Licht des Vordergrundes rückt.
4. Die Personen müssen gleich bei ihrem ersten Auftreten so gezeichnet sein, daß der Leser es weg hat, ob sie Haupt- oder Nebenpersonen sind. Auf das räumliche Maß der Schilderung kommt es dabei nicht an, sondern auf eine gewisse Intensität, die den Fingerzeig giebt.¹⁷⁰

Die Überlegungen zur Figurengestaltung sind nicht nur hilfreich, was die menschlichen Figuren betrifft. Denn auch was die Tiere angeht, kann man in diesem Sinne von »Vordergrunds- Mittelgrunds- und Hintergrunds-Figuren« sprechen. Wenn im vorigen Kapitel die These aufgestellt wurde, dass Tiere grundsätzlich zu den Nebensächlichkeiten zählen, dann läuft die von Hertz herrührende Unterscheidung dem

168 Vgl. *Berbig*: Theodor Fontane Chronik (wie Anm. 53), S. 1405f.

169 *Fontane*: An Wilhelm Hertz – 17. Juni 1866 (wie Anm. 70), S. 162.

170 *Fontane*: An Wilhelm Hertz – 17. Juni 1866 (wie Anm. 70), S. 162f.

nicht entgegen. Im Gegenteil ist es gerade die graduelle Unterscheidung, die auf die literarische Fauna übertragen werden kann. Denn ihre erzählerische Gestaltung unterscheidet sich durchaus in einer »gewisse[n] Intensität«.

Auch wenn man die Menschen als die Figuren nimmt, die die Hauptrollen in Fontanes Texten besetzen, gibt es auch Tiere, die zumindest für kurze Zeit in den Vordergrund rücken und einen Einfluss auf die Handlung nehmen können, der dem der menschlichen Figuren nicht nachsteht. Niedriger auf der Intensität-Skala der Nebensächlichkeit stehen die Tiere, die zwar nicht in den Vordergrund rücken, aber die aufgrund ihrer Verflechtung in die Themen und Motive als Knotenpunkte der Texte fungieren. In einer Rezension über Gustav Freytags (1816–1895) Roman *Soll und Haben* (1855) äußert sich Fontane einmal über Maß und Ziel detailgenauen Erzählens.

Das Gesetzbuch der Composition ist kurz wie die Zehn Gebote, die Motivierung ist umfangreich wie das preußische Landrecht; die eine handelt en gros, die andere en détail. In diesen Details nun ist Gustav Freytag Meister. Da wird im ersten Bande kein Nagel eingeschlagen, an dem im dritten Bande nicht irgend etwas, sei es ein Rock oder ein Mensch aufgehängt würde, und der blaue Ölfarbenpotf, mit dem Karl Sturm die Leiterwagen anstreicht, hat seine spätere Bedeutung. Wir möchten fast behaupten, daß der Verfasser nach dieser Seite hin zu weit geht und durch freiere Bewegung an Begeisterung mehr gewonnen als an Korrektheit eingeüßt haben würde.¹⁷¹

Gleiches gilt selbstverständlich auch für die Tiere. Sie gehören, auf der Stufe intensivster Nebensächlichkeit, schlicht zu den Elementen, aus denen sich die erzählte Welt aufbaut und fungieren als »poetologisch relevante Marker für die Referenz von Texten auf Wirklichkeit.«¹⁷² Nicht bei jedem Tier werden diverse Fäden verknüpft. Sie sind zuweilen schlicht Requisiten eines Textes, notwendige, muss man hinzufügen, denn es ist evident, dass es gerade im 19. Jahrhundert nahezu unmöglich ist, von einer (urbanen) Welt zu erzählen, ohne Tiere zu erwähnen. Trotzdem das Mensch-Tier-Verhältnis einem großen Wandel unter-

171 Fontane: Gustav Freytag (wie Anm. 25), S. 298.

172 Begemann: Res und Realismus (wie Anm. 7), S. 177.

worfen ist, sind die Menschen dieser Zeit in ganz elementarer Weise auf Tiere im Alltag angewiesen. Als Beispiel sei nur das Pferd genannt, das schon immer dann mit im Spiel ist, wenn sich Figuren in Kutsche, Pferdebahn oder alleine reitend von A nach B bewegen. Was ich nun mit ›Requisite‹ meine, möchte ich anhand von Pferde-Beispielen aus *Vor dem Sturm* zeigen.

Im 15. Kapitel des III. Teils *Lehnin* macht sich eine Gruppe Adliger um Tubal, Lewin und Kathinka auf nach Kloster Lehnin, um u. a. »die lateinischen Zeilen der Lehninschen Weissagung an Ort und Stelle zitieren zu können«. ¹⁷³ Im Laufe der Fahrt ist davon die Rede, dass »ein paar Postknechte [...] die Pferde gewechselt und die Sielen und Schellengeläute wieder aufgelegt hatten«. ¹⁷⁴ Dieses Vorkommnis wird nicht weiter behandelt. Es ist auch nicht einmal ein »Ereignis« im klassischen Sinne, gehört das Wechseln der Pferde doch zu einem notwendigen *Procedere* im tiergestützten Verkehrswesen. Auf dem Weg begegnen den Ausfahrenden noch »Spuren, die das Wildschwein in den Schnee gewühlt hatte«, ein Rotkehlchen und »aus der Tiefe des Waldes hörte man den Specht«. ¹⁷⁵ All das, so könnte man sagen, sind Tiere, die – durchaus in illustrativer Weise – als Requisiten für die passierte Waldlandschaft fungieren.

Auf dem Rückweg gewinnen die Pferde der Kutsche von Lewin und Kathinka dagegen ein größeres Gewicht, treten aus dem rein requisitenhaften Hintergrund ein wenig hervor, gerade genug, um das menschliche Personal durch sie schärfer zu zeichnen. Es ist die Szene, in der Lewin um Kathinkas Hand anhält: »›Gib mir deine Hand, Kathinka.« [...] Sie schwieg. Und nur das Schnauben der Pferde und

¹⁷³ VdS III.15, S. 456. Bei diesen »Weissagungen« handelt es sich um ein fiktionales Gedicht, das seinen Ursprung um das Jahr 1300 herum fingiert und einem Zisterzienser-Bruder »Hermann« zuschreibt. Der Inhalt ist eine für die (protestantischen) Hohenzollern wenig erfreuliche Prophezeiung ihres Wirkens in der Mark Brandenburg. Fontane erwähnt dieses *Vacinium Lehninense* auch in einem Kapitel der Wanderungen, vgl. *Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Dritter Teil. Havelland, in: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/2), München und Wien 1987, S. 7–449, S. 76–85.

¹⁷⁴ VdS III.15, S. 458.

¹⁷⁵ VdS III.15, S. 459.

das Läuten der Glocken klang durch die Öde hin. Lewin aber fühlte nichts als ihren Atem und hörte nichts als das Hämmern seines eigenen Herzens.«¹⁷⁶

Nicht nur ist das Verhältnis der Sinne beachtenswert: dass nur das Schnauben der Pferde hörbar ist, Lewin aber den Atem Kathinkas »fühlt« und sein Herz hämmern »hört«. Kurz darauf nimmt die junge Dame aus polnischem Adel die Zügel selbst in die Hand, in die Hand nämlich, um die eben angehalten wurde. In sehr subtiler Weise schildert Fontane nicht nur den Charakter Kathinkas, sondern auch den Lewins, gespiegelt über die Pferde, wenn er schreibt:

Die Pferde, als empfänden sie die straffere Führung, griffen im Augenblicke rascher aus, und der im Winde rückwärts wehende Mantel umflatterte Lewins erglühendes Gesicht. [...] So vergingen Minuten; dann sagte Kathinka: »Der Wind geht zu scharf, Lewin; hilf mir wieder in meinen Mantel.« Es klang fast wie Spott. Er empfand es, aber gehorchte.¹⁷⁷

Wer, fragt man sich als Leser, sollte die straffere Führung fühlen, wenn nicht die Pferde? Fontanes Formulierung distanziert sich aber von dieser vordergründig einfachen Erklärung und hält sie in der Schweben. Wie die Pferde die »straffere Führung« scheinbar ohne Zusammenhang der Zügel wahrnehmen, muss sich auch Lewin – wenngleich unter Spott – unterordnen und »gehören«. Sind die Pferde also in dem einen Fall Teil der nicht weiter konnotierten Verkehrsinfrastruktur und damit Requisite, werden sie im zweiten Fall zu Spiegelungsfiguren zweier Hauptfiguren des Romans.

3.2 Reale und phantastische Tiere

Solche Stellen, bei denen Tiere den Hintergrund der Erzählwelt bilden, ließen sich viele nennen. Weitere von ihnen aufzuzählen, hätte mehr enzyklopädischen als erläuternden Sinn. Interessanter scheint mir die Frage, ob es, ausgehend von der Ausstaffierung einer realistischen Erzählwelt, so etwas wie realistische Schreibweisen oder Rahmenbe-

176 VdS III.15, S. 469f.

177 VdS III.15, S. 470.

dingungen realistischen Erzählens hinsichtlich der Tierdarstellung gibt. Auf den ersten Blick ist das sicher der Fall, denn wie man es von einem »realistischen« Text erwartet, begegnen dem Leser auf der Handlungsebene nur solche lebende Tiere, die »hinsichtlich der erzählten Welt auf die Normen der außertextuellen Wirklichkeit rekurrir[en], welche als Bezugssystem der innertextuell konzipierten Wirklichkeit zugrunde liegt.«¹⁷⁸ Anders gesagt, man kann für diese Tiere voraussetzen, dass sie dort, wo sie als diegetische auftreten, »den gleichen oder doch zumindest sehr ähnlichen Regeln folgen, wie wir sie auch für die uns umgebende Welt annehmen.«¹⁷⁹

Bei Fontane tauchen keine Fabelwesen als lebendige Bewohner der literarischen Wirklichkeit auf. Es gibt sie zwar, die Drachen und Greifen, Kobolde und Faune, Sphinxen und Lindwürmer, aber sie begegnen dem Leser und den intra-diegetischen Figuren nur vermittelt als Artefakte oder in Redewendungen. So tauchen beispielsweise »Drachenschwänze« als architektonisches Element des Kopenhagener Börsengebäudes auf,¹⁸⁰ Drachen allgemein verschiedentlich als chinesisches Wappentier,¹⁸¹ oder ist in *Vor dem Sturm* von einer »Sphinxenbrücke« die Rede.¹⁸² Darüber hinaus sind Fabelwesen natürlich Teil des kulturellen Imaginären, wie es sich etwa in einem ironischen Gedicht in *Vor dem Sturm* am Vogel Greif zeigt,¹⁸³ an den Greifen und Drachen in der Sage um Herzog Heinrich, die Melcher Harms in *Ellernklipp* (1881) erzählt,¹⁸⁴ oder am Lindwurm auf Böcklins Gemälde

178 Jan Erik Antonson: Art. Phantastische Literatur, in: Dieter Burdorf/Dieter Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2007, S. 581–582, S. 581.

179 Borgards: Tiere und Literatur (wie Anm. 76), S. 227.

180 Vgl. VdS III.10, S. 412.

181 Vgl. Theodor Fontane: Graf Petöfy, in: Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 685–866, Kapitel 9, S. 743 oder EB 15, S. 124.

182 VdS IV.8, S. 549.

183 VdS IV.7, S. 540.

184 Vgl. Theodor Fontane: Ellernklipp. Nach einem Harzer Kirchenbuch, in: Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nach-

Via Mala, auf das sich Dubslav in *Der Stechlin* bezieht.¹⁸⁵ In *Unwiederbringlich* schließlich berichtet Prinzessin Maria Eleonore angenehm durchschauert von den Regenrinnen des Schlosses Frederiksborg.

Und wo sich andre Schlösser mit einem einfachen Abzugsrohr begnügen, da springt in Frederiksborg die Dachrinne zehn Fuß weit vor, und an ihrem Ausgange sitzt ein Basilisk mit drei Eisenstäben im weitgeöffneten Rachen, und an den Stäben vorbei schießt das Wasser auf den Schloßhof. Und wenn dann das Wetter wechselt und der Vollmond blank und grell darübersteht und alles so unheimlich still ist und das ganze höllische Getier aus allen Ecken und Vorsprüngen einen anstarrt, als ob es bloß auf seine Zeit warte, da kann einem schon ein Grusel kommen. Aber dieser Grusel ist es gerade, der mir das Schloß so lieb macht.¹⁸⁶

Zwar wirken diese Fabelwesen in Grusel erweckender Weise auf die intra-diegetische Wirklichkeit ein, der Text selbst gleitet aber nicht ins Phantastische ab. Weder sind hier im Sinne von Uwe Dursts Phantastik-Bestimmung die »anerkannten Naturgesetze innerhalb der fiktionalen Welt aufgehoben«¹⁸⁷, noch besteht bei der Prinzessin, in Tzvetan Todorovs Sinne »Unschlüssigkeit«¹⁸⁸ über den Status der Basilisken.

Wie eine solche »Unschlüssigkeit« aussehen kann, zeigt sich in Theodor Storms (1817–1888) Märchen *Bulemanns Haus* (1864). In jenem Haus des Protagonisten leben zwei Katzen, »Graps« und »Schnores«. Diese Hausgenossen, die, hinsichtlich ihrer Lebensweise als erwartbar-realistische Katzen erzählt werden, mutieren im Laufe der Erzählung in Folge des Fluchs von Bulemanns Halbschwester zu Raubtieren und zu bedrohlichen Wächtern des Hauses.

Herr Bulemann stand oben an der Treppe und rief laut und scheltend nach der Alten; aber nur das Schweigen antwortete ihm oder von unten herauf aus den Winkeln des alten Hauses ein schwacher Widerhall. Schon schlug er die Schöße seines geblühten Schlafrocks

gelassenes. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 103–212, Kapitel 8, S. 148–151.

185 Vgl. DS 37, S. 320.

186 U 19, S. 703.

187 *Borgards: Tiere und Literatur* (wie Anm. 76), S. 227.

188 Vgl. *Begemann: Gespenster des Realismus* (wie Anm. 142), S. 253.

übereinander und wollte selbst hinabsteigen, da polterte es drunten auf den Stiegen, und die beiden Katzen kamen wieder heraufgerannt. Aber das waren keine Katzen mehr; das waren zwei furchtbare, namenlose Raubtiere. Die stellten sich gegen ihn, sahen ihn mit ihren glimmenden Augen an und stießen ein heiseres Geheul aus. Er wollte an ihnen vorbei, aber ein Schlag mit der Tatze, der ihm einen Fetzen aus dem Schlafrock riß, trieb ihn zurück. Er lief ins Zimmer; er wollte ein Fenster aufreißen, um die Menschen auf der Gasse anzurufen; aber die Katzen sprangen hinterdrein und kamen ihm zuvor. Grimmig schnurrend, mit erhobenem Schweif, wanderten sie vor den Fenstern auf und ab.¹⁸⁹

Grundsätzlich, und das demonstriert auch die Stelle aus *Unwiederbringlich*, sind das Unheimliche, sind Spuk und Gespenster sehr wohl Teil der Fontaneschen Erzählwelt. Wie Christian Begemann wiederholt gezeigt hat, spielen Phänomene wie Gespenster sogar eine eminente Rolle in ihr als poetologische Reflexionsfiguren, die in ihrer Wiedergängerstruktur nicht nur analog zur Literatur selbst stehen, sondern auch hinsichtlich epistemologischer Fragestellungen grundsätzliche Themenfelder der Darstellung realistischer Literatur problematisieren.¹⁹⁰ Auch wenn Fontane die Grenze zum Phantastischen anhand

189 Theodor Storm: Bulemanns Haus, in: Dieter Lohmeier (Hrsg.): *Theodor Storm. Sämtliche Werke in vier Bänden. 1. Auflage, Bd. 4. Märchen, kleine Prosa*, Frankfurt am Main 1988, S. 109–131, S. 124, Z. 1–17.

190 So legt Begemann offen, inwiefern in *Unterm Birnbaum* der Spuk poetologisch funktionalisiert wird, indem die Frage nach der Verklärung, nach der poetischen Gerechtigkeit des Tods Hradschins, von den Figuren verschiedentlich beantwortet wird; etwa als Eingriff der Hand Gottes von Pastor Eccelius oder als Hand des Spuks, die nach Hradschins gegriffen hat seitens Edes. Epistemologisch spielt der Spuk in dieser Erzählung insofern eine Rolle, als er die Beziehung realistischer Literatur zur »Realität« selbst problematisiert. »Was der Roman hier tut, ist die Inszenierung eines Konflikts von Weltbildern und Realitätskonzepten und damit erneut einer metarealistischen Selbstreflexion. Der Spuk ist mit der von ihm aufgeworfenen Grundfrage, was eigentlich warum als ›Realität‹ zu gelten habe, das Vehikel einer solchen Selbstverständigung des Realismus.« Begemann: *Gespenster des Realismus* (wie Anm. 142), S. 249f.

Zu dem Thema siehe auch *Christian Begemann: Figuren der Wiederkehr. Erinnerung, Tradition, Vererbung und andere Gespenster der Vergangenheit bei Theodor Storm*, in: *Elisabeth Strowick/Ulrike Vedder* (Hrsg.): *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 27), Bern und u.a. 2013, S. 13–37. – *Christian Begemann: »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...«*. Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes

der Tiere nicht derart überschreitet, wie dies etwa Storm in seinem Text tut, so überschreitet er sie doch gewissermaßen spielerisch. Für die Frage, in welcher Weise fabelhafte oder phantastische Tiere in seinen Texten präsent sind, und wie deren Verhältnis zu einer »realistischen« Fauna beschaffen ist, gibt Fontane ein schönes Beispiel in seinem Erstlingsroman *Vor dem Sturm*.

Alle Spiele sind gut, wenn man sie richtig ansieht, aber mein Lieblingsspiel ist doch der besten eines.¹⁹¹ Es hat zunächst eine natürliche Komik, die sich freilich dem nur auftut, der ein bescheidenes Maß von Phantasie und plastischem Sinne mitbringt. Wem die Tiere, groß und klein, die genannt werden, nur Worte, nur naturhistorische Rubrik sind, wem sozusagen erst nachträglich als Resultat seiner Kenntnis und Überlegung beifällt, daß die Leoparden *nicht* fliegen, dem bleibt der Zauber dieses Spiels verschlossen. Wer aber in demselben Augenblick, in dem der Finger zur Unzeit gehoben wurde, inmitten von Kolibris und Kanarienvögeln einen Siamelefanten wirklich fliegen sieht, dem wird dieses Spiel, um seiner grotesken Bilder willen, zu einer andauernden Quelle der Erheiterung.¹⁹²

Wie sich zeigen wird, kann auch ein Gedankenspiel bedeutsam sein. Diese Stelle könnte man als einen Schlüssel zur Betrachtung der Fontaneschen Fauna bezeichnen, als Hinweis, sie über die »naturhistorische Rubrik« hinaus zu lesen. Fontane situiert dieses Spiel im Pfarrhaus, und um keinen Zweifel an der Nähe zwischen Lektürepraxis und Exegese, d. h. der Auslegung und Erschließung eines Textes,

Effi Briest, in: Peter Uwe Hohendahl/Ulrike Vedder (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 229), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2018, S. 203–242. Und zuletzt: Christian Begemann/Simon Bunke: Krisenphänomene: Probleme einer realistischen Lyrik. Als Einleitung, in: Christian Begemann/Simon Bunke (Hrsg.): Lyrik des Realismus (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 238), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2019, S. 9–31. Dass auch Tiere, und in diesem Falle Möwen, eine Rolle in diesem Zusammenhang spielen können, zeigt Begemann am Beispiel des Gedichts *Möwenflug* von Conrad Ferdinand Meyer: siehe Christian Begemann: Spiegelscherben, Möwengeflatter. Poetik und Epistemologie des Realismus, bodenlose Mimesis und das Gespenst, in: Poetica 46 (2014), S. 412–438.

191 Zur Funktion des Pfänderspiels im Rahmen einer (militärischen) Informations- und Medienthematik in *Vor dem Sturm* siehe Neumann: Theodor Fontane (wie Anm. 108), S. 45.

192 Vds I.14, S. 105f.

zu lassen, stellt Turgany diese Beziehung des Spiels, von dem Lewin spricht, zur Mutter der (christlichen) Praxis der Textinterpretation her: der Lektüre nach dem vielfachen Schriftsinn.¹⁹³

»Unser Freund Lewin«, nahm jetzt Turgany das Wort, »hat von dem Spiel der Spiele gesprochen, dabei seinen Gegenstand vom künstlerischen, vom pädagogischen und moralischen Standpunkte, also von *drei* Seiten her beleuchtend, wie es sich in einem Predigerhause geziemt.«¹⁹⁴

Es ist ein literaturwissenschaftlicher Allgemeinplatz, dass es Fontane in seiner Literatur nicht darum geht, »Wirklichkeit« im Verhältnis 1:1 zu kopieren. Aussagen in dieser Richtung lassen sich viele finden, sei es die Skepsis gegenüber dem künstlerischen Potential der Daguerreotypie¹⁹⁵ oder in den Stellen, in denen Fontane über »Verklärung« als künstlerische Gestaltungsmaxime theoretisiert.¹⁹⁶ Und auch wenn fraglich bleibt, ob sein eigenes literarisches Schaffen in tatsächlichem Bezug zu den literaturtheoretischen Überlegungen – auch seiner Zeitgenossen – steht und wie sich das Verhältnis dazu in seinen späten Romanen verändert, bleibt doch der Umstand in Geltung, dass ein literarisches Werk dann zum Kunstwerk wird, wenn es die Wirklichkeit gestaltet.

Das gilt für alle Bereiche seiner Texte, bei denen ein direkter Bezug zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit nachvollziehbar ist. Ein paar Reaktionen des märkischen Schriftstellers auf findige Le-

193 Augustinus von Dänemark (†1285) wird der lateinische Merkvers zugeschrieben: *Litera gesta docet, / quid credas allegoria, / moralis quid agas / quid speres anagogia*. Vgl. Peter Walter: Art. Schriftsinne, in: Walter Kasper (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. Sonderausgabe, durchgesehene Ausgabe der 3. Auflage 1993–2001, Bd. 9. San bis Thomas, Freiburg im Breisgau 2006, Sp. 268–269, Sp. 268. – Zur Tradition des vier- bzw. vielfachen Schriftsinnes vgl. Manfred Oeming: Biblische Hermeneutik. Eine Einführung, 2. Auflage (Die Theologie. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplinen und Nachbarwissenschaften), Darmstadt 2007, S. 5–30, hier S. 11f.

194 VdS I.14, S. 106.

195 Vgl. Theodor Fontane: Die diesjährige Kunstaussstellung, in: Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Erinnerungen, Ausgewählte Schriften und Kritiken. Fünfter Band. Zur Deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/5), München 1986, S. 479–560, S. 530 oder Fontane: Gustav Freytag (wie Anm. 25), S. 295.

196 Siehe dazu auch Kapitel 4.2.

ser, die Fehler in seinen Texten gefunden haben, d. h. Stellen, bei denen die innerliterarische Welt in klar widerlegbarem Gegensatz zur außerliterarischen steht, sind überliefert. So etwa Fontanes Beantwortung eines Leserbriefes der Vossischen Zeitung, in dem ein Fehler zur Plastik *Die sterbende Löwin* (1876) des Tunnel-Kollegen Wilhelm Wolff (1816–1887) – dem »Tier-Wolff« – korrigiert wird.¹⁹⁷ Zentral ist natürlich der Brief, den Fontane an Emil Schiff schreibt, und der nicht nur das Panoptikum der Orte und Gegenstände streift, aus denen sich die erzählte Welt aufbaut, sondern auch die Frage, in welcher Beziehung Literatur zur »Wirklichkeit« steht.

Es bleibt auch hier bei den Andeutungen der Dinge, bei der bekannten Kinderunterschrift: »Dies soll ein Baum sein.« Mit gewiß nur zu gutem Rechte sagen Sie: »Das ist kein Wienerisch«, aber mit gleichem Rechte würde ein Ortskundiger sagen (und ist gesagt): »Wenn man vom Anhaltischen Bahnhof nach dem Zoologischen fährt, kommt man bei der und der Tabagie *nicht* vorbei.« Es ist mir selber fraglich, ob man von einem Balkon der Landgrafenstraße aus den Wilmersdorfer Turm oder die Charlottenburger Kuppel sehen kann oder nicht. Der Zirkus Renz, so sagte mir meine Frau, ist um die Sommerszeit immer geschlossen. Schlangenbad ist nicht das richtige Bad für Käthes Zustände; ich habe deshalb auch Schwalbach noch eingeschoben. Kalendermacher würden gewiß leicht herausrechnen, daß in der und der Woche in dem und dem Jahre Neumond gewesen sei, mithin kein Halbmond über dem Elefantenhause gestanden haben könne. Gärtner würden sich vielleicht wundern, was ich alles im Dörrschen Garten a tempo blühen und reifen lasse; Fischzüchter, daß ich – vielleicht Muränen und Maränen verwechselt habe [...]. Dies ist eine kleine Blumenlese, eine ganz kleine; denn ich bin überzeugt, daß auf jeder Seite etwas Irrtümliches zu finden ist. Und doch bin ich ehrlich bestrebt gewesen, das wirkliche Leben zu schildern. Es geht halt nit. Man muß schon zufrieden sein, wenn wenigstens der Totaleindruck der ist: »Ja, das ist Leben.«¹⁹⁸

»Es geht halt nit«. Das ist sicher weniger auf die Frage der sachlich richtigen Schilderung der Fakten bezogen, als auf die grundsätzlichere Einsicht, dass es nicht geht, »das wirkliche Leben zu schildern.« Der

197 Siehe *Fontane: Sämtliche Romane* – HFA I/2 (wie Anm. 62), S. 922.

198 *Theodor Fontane: An Emil Schiff*. 15. Februar 1888, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe*. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 585–586, S. 585f.

»Totaleindruck« des Romans ist mit der bereits genannten Praxis zusammenzusehen, das Panoptikum dieses Eindrucks aus, wie bereits erwähnten, vielfachen Perspektiven zusammenzusetzen. Einzelne Blüten in dieser Hinsicht findet die Forschung immer wieder. Was die Fauna in *Irrungen, Wirrungen* angeht, nicht zuletzt in Hauke Stroszecks Beitrag *Schwalben. Ein Nachtrag zu Fontanes poetischer Avifauna*.¹⁹⁹ Natürlich sind solche Fundstellen nicht deshalb interessant, weil sie einen Fehler anzeigen können, sondern weil sie die Aufmerksamkeit auf diese Stellen lenken und fragen: Was könnte Fontane damit erzählerisch beabsichtigt haben, dass er beispielsweise Botho am Ende des Romans Schwalben füttern lässt?

Rudolf Helmstetter bestimmt den »Realismus« auch als eine Lektürewise, »die von sprachlichen Zeichen, Textualität, Fiktionalität, literarischen Verfahren (Selbstreferenz) absieht und die Weltreferenz favorisiert, ja fast ausschließlich das Dargestellte beachtet.«²⁰⁰ Die Ursache für einen solchen Umgang mit Literatur verortet er in der Abkehr von der Romantik und dem öffentlichen Strukturwandel (vom Hof und der Gelehrtenstube zur demokratischen Leserschaft), der zu einer »massiven Entdifferenzierung«²⁰¹ der Texte beigetragen habe. Das Problem, und das was Helmstetter unter »spontaner Literaturtheorie«²⁰² begreift, ist diese Lektürewise, die eine vom sprachlichen Zeichen unabhängige Wirklichkeit als Referenzsystem voraussetzt, und einen »realistischen« Text dann als »realistisch« versteht, wenn auf dieses Referenzsystem »richtig« referiert werde, was einer »Entliterarisierung«²⁰³ der Literatur gleichkomme. Eine solche Lektüre nehme Realien als »Realismuseffekte«, ohne genau zu schauen, was es mit diesen Realien in den Texten auf sich habe, oder eben nur zu prüfen, ob denn das Dargestellte einer allgemeiner wahrnehmbaren Wirklichkeit entspreche.

Eine Arbeit, die sich der Frage nach Rolle und Funktion der Fauna in Fontanes Texten widmet, kann sich also nicht darauf beschränken, zu prüfen, ob Fontane Tiere »richtig« schildert, wie das in Bezug auf

199 Stroszeck: *Schwalben* (wie Anm. 157).

200 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 250.

201 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 250.

202 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 265.

203 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 252.

die Positionierung der *Animal Studies* anklang. Wer ernst nimmt, dass Fontane eine ungestaltete Darstellung von Wirklichkeit, wie es seiner Meinung nach etwa ein Zeitungsbericht tut, nicht als Kunst betrachtet, dass er bei Literatur, die beim Hässlichen und Schlechten stehen bleibt oder nur dasjenige des Menschen oder der Gesellschaft darstellt, was er als »bloße Routine«²⁰⁴ bezeichnet, fragt: »Cui bono? Wem wird damit geholfen?«²⁰⁵, der muss auch davon ausgehen, dass dies für Tiere als Elemente seiner Texte zutrifft. Auch wenn Tiere auftauchen, ist also zu fragen: Was können die Tiere über ihre bloße Erscheinung im Text hinaus für den Roman als Literatur bedeuten?

3.3 Stumme und sprechende Tiere

Ein Merkmal, das realistische von phantastischen Texten, von Fabeln oder Märchen unterscheidet, berührt dasjenige Argument, das wohl am stärksten in der europäischen Kulturgeschichte belastet wurde, um eine Differenz von Mensch und Tier zu markieren: die Sprache. Tiere sprechen nicht, oder zumindest nicht mit menschlicher Sprache.²⁰⁶ So wenig man erwartet, dass das eigene Haustier eine Konversation beginnt, so wenig tun dies die Tiere bei Fontane. Als Kontrastfolie sei hier auf E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* verwiesen. Schon ihr Erscheinen 1814/1815 in den *Fantasiestücken in Callot's Manier* markieren vom Titel her den Rahmen, innerhalb dessen der Hund, seine Klage anstimmend, in Erscheinung tritt.

Wie Fontane die Tiere doch zu Wort kommen lässt, wird im Folgenden an verschiedenen Formen eines »Als-ob-Modus« dargestellt (I).

204 Theodor Fontane: Alexander Kielland, in: Jürgen Kolbe (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 527–532, S. 531.

205 Fontane: Alexander Kielland (wie Anm. 204), S. 531.

206 In seiner *Einführung in Human-Animal Studies* gibt der Arbeitskreis »Chimaira« einen schlaglichtartigen Überblick über diese Tradition, angefangen bei Aristoteles über Augustinus, Hobbes und Descartes bis Kant und Heidegger. Für diese Tradition bietet er den Begriff des »Anthropologozentrismus« an, einer »Wortschöpfung [...] die mindestens so unschön ist wie das, was sie bezeichnet [...]«. *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies: Eine Einführung* (wie Anm. 74), S. 13.

Die Art, wie vor allem Hunde auf diese Weise kommunizieren erlaubt im Anschluss daran einen kleinen Exkurs zu Konvention und Subversion der Hundedarstellung bei Fontane (II). Was bei einem realistischen Text *per se* ausgeschlossen ist, holt Fontane über intertextuelle Verweise auf die Textgattungen wieder in seine Romane hinein, in denen Tiere sprechen können. Wie die Fabeln im Zusammenhang mit weiteren Sprachthemen stehen, zeigt der letzte Abschnitt dieses Kapitels (III).

|

Dass Fontane eine mehrfach facettierte Perspektive einer auktorialen Darstellung vorzieht, wurde bereits erwähnt. Es war auch schon die Rede davon, dass sich diese Facetten häufig durch die Gesprächsbeiträge der Figuren ergeben. Da diese Technik bei den Tieren nicht zur Anwendung kommen kann, bedient sich Fontane eines »Als-ob-Modus«, wenn etwas über Tiere perspektiviert werden soll.²⁰⁷ Trotz der kommunikativen Barriere zwischen Mensch und Tier, die keine vom Tier authentifizierte Innensicht ermöglicht, erlaubt es dieser Modus, die Illusion zu erzeugen, als sähe ein Tier einen Umstand in dieser oder jener Weise. Dieser Graben aber wird nicht leichthin durch diesen erzählerischen Modus negiert und das über das Tier Ausgesagte als Realität approbiert. Die Texte zeigen, dass es sich um eine von Außen kommende Perspektivierung handelt, und lassen das so Gesagte in seiner Gültigkeit in der Schwebe.

Es finden sich verschiedene Varianten des Als-ob-Modus, die sich hinsichtlich ihrer Nähe zur Innenperspektive der Tiere unterscheiden.

207 Dorothee Römhild befasst sich in Ihrer Arbeit sowohl mit literarischen Hunden der Romantik als auch des Realismus. Auf der Suche nach dem »kleinste[n] gemeinsamen Nenner im kyno-poetischen Brückenschlag zwischen Romantik und Realismus« (S. 188) behandelt sie auch die Frage, »in welcher Weise, respektive mit welchen poetischen Mitteln er [der literarische Hund] zum Sprechen gebracht wird [...]« (S. 189), und kommt zu dem Ergebnis: »Wo die Grenzen der historischen Erfahrung fließend geworden sind, da haben auch die jeweiligen Epochenprofile an Kontur verloren. Dementsprechend differieren nicht zuletzt die kynophilen Erzählmuster an der Epochenschwelle zwischen Romantik und Realismus allenfalls auf der Ebene ihrer ästhetischen Vermittlung. Die Inhalte dagegen, die mit ihnen transportiert werden, sind sich erstaunlich ähnlich.« *Römhild*: *Bellychen ist Trumpf* (wie Anm. 29), S. 189.

Eine erste Variante möchte ich nennen, indem ich eine Stelle aus *Schach von Wuthenow* (1882) anführe. Es handelt sich dabei um ein Ereignis, das von der Erzählinstanz wiedergegeben wird, wobei Einfügungen wie »wohl« oder »mußte« und schließlich »als ob« das Wiedergegebene relativieren.

Als Sander noch so sprach, setzte sich die Schwanenflotille, die wohl durch die Dusseksche Musik herbeigelockt sein mußte, wieder in Bewegung und segelte flußabwärts, wie sie bis dahin flußaufwärts gekommen war. Nur der Schwan, der den Obmann gemacht, erschien noch einmal, als ob er seinen Dank wiederholen und sich in zeremoniellster Weise verabschieden wolle.²⁰⁸

Neben der Erzählinstanz sind es zuweilen auch die Figuren, die den Anschein erwecken, ihre Tiere »lesen« zu können. So etwa, wenn Lewin über den Vitzewitzschen Haushund sagt: »Selbst Hektor, der mich groß ansieht und zärtlich winselt, scheint sich melden zu wollen.«²⁰⁹ Weniger vermittelt bricht Fontane das Schweigen der Tiere an bestimmten Stellen, indem er ihnen, wie das folgende Beispiel aus *Effi Briest* zeigt, zusammen mit der sprachlichen Als-ob-Figur eine direkte Rede zuschreibt: »Rollo kam dann wohl und legte sich vor sie hin auf den Kamintepich, als ob er sagen wolle: ›Muß nur mal nach dir sehen; ein anderer tut's doch nicht.«²¹⁰ Nur in seltenen Fällen ist die Distanz so gering, dass dem Tier ohne vermittelndes Moment eine Haltung, ein Gefühl, ein innerer Vorgang zugeschrieben wird, wie es beispielsweise in *Irrungen, Wirrungen* der Fall ist.

So gingen sie, während sie sich leicht an seine Schulter lehnte, den Gartensteig wieder hinauf. Im »Schloß« brannte kein Licht mehr, und

208 Theodor Fontane: Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 555–684, Kapitel 7, S. 610.

209 VdS III.13, S. 446.

210 Theodor Fontane: Effi Briest. Roman, in: *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 7–296, Kapitel 13, S. 103.

nur Sultan, den Kopf aus seiner Hütte vorstreckend, sah ihnen nach. Aber er rührte sich nicht und hatte bloß mürrische Gedanken.²¹¹

Dieser Stelle unmittelbar vorausgegangen ist ein Gespräch, in dem Lene Botho ihre Situation pragmatisch und unverklärt vor Augen gestellt hat: dass sie beide sich zwar lieben, dass Botho aber zu schwach sei, das gesellschaftliche und lebensweltliche Gefälle beider zu überbrücken. Es hat den Anschein, als korrespondierten die mürrischen Gedanken Sultans mit der Stimmung, die aus dem herben und ernüchternden Gespräch der beiden Figuren folgt.²¹²

Der Als-ob-Modus hat also eine vermittelnde Funktion, die darin besteht, etwas gleichzeitig zu sagen, das Gesagte aber unbestätigt in der Schwebe zu halten. Wenn Rollo sich hinlegt »als ob er sagen wolle [...]«, dann könnte es genauso gut sein, dass Rollo sich aus irgendeinem anderen Grund auf den Kaminteppich legt. Diese Ungewissheit hat Methode, und zwar unter zwei Gesichtspunkten. Wenn Fontane seine Figuren nicht einfach »von oben« festlegend durch eine Erzählinstanz beschreibt und charakterisiert, sondern sie sich aus zahlreichen Perspektiven auch der umliegenden Figuren konturieren, dann ist dieses Bild nicht ontologisch »still gestellt«, nicht einfach »gegeben«. Es führt vielmehr den Prozess der sozialen Konstruktion vor Augen führt. Dies betrifft nicht nur den Bereich des Zwischenmenschlichen, Sozialen, sondern die Stellung zur Welt überhaupt, wie Fontane in dem bereits früher zitierten Brief an seine Tochter formuliert: »Die Dinge machen es nicht, sondern unsere Stellung dazu!«²¹³ So lässt der Als-ob-Modus einen kleinen, zuweilen fast verschwindend kleinen Spalt zwischen der Darstellung und der Deutung der Darstellung oder der Zuschreibung einer bestimmten Intention. Der Spalt macht deutlich, dass die Deu-

211 IW 5, S. 346.

212 Wie unsicher es ist, tierische Gesten zu deuten, zeigt sich bereits etwas früher im Text. Als Botho Lene küsst, blafft der Hund. Botho meint, Sultan wolle bei Lene sein, und bietet an, ihn loszubinden, was Lene wiederum ablehnt, weil sie dann um die ungeteilte Aufmerksamkeit Bothos fürchtet, der sich mehr mit dem Hund beschäftigen würde, als mit ihr. Denn »wenn er [Sultan] hier ist«, sagt Lene, habe sie Botho »nur noch halb.« IW 5, S. 343. Der Hund konkurriert also nicht mit Botho um Lenes Aufmerksamkeit, sondern Lene konkurriert mit Sultan um Bothos Aufmerksamkeit.

213 Fontane: An Martha Fontane – 25. Juni 1880 (wie Anm. 103), S. 87.

tion nur ein Angebot ist, dass sie, wie die Figurenbilder, konstruiert und letztlich an Prämissen und Dispositionen der Betrachter gebunden ist.

Fontane macht es dem Leser dabei nicht immer leicht, diesen Schwebezustand wahrzunehmen und auszuhalten. Man muss aufmerksam bleiben, um das Dargestellte nicht vorschnell einer Deutung zu unterwerfen. Im Gegenteil könnte man an mancher Stelle den Eindruck gewinnen, als lenke er die Deutung bewusst in eine bestimmte Richtung. Das vielleicht prominenteste Beispiel, bei dem ein Tier das letzte Wort, beziehungsweise die letzte Geste hat, und der eine Deutungshoheit über das Romangeschehen zuzukommen scheint, ist das Ende von *Effi Briest*. Einen Monat nach Effis Tod und der Beisetzung im Garten von Hohencremmen sitzen die Eltern auf der Terrasse, mit Blick auf den neuen Grabstein und sinnieren über das Leben ihrer Tochter. »[D]ie Sonnenuhr war fort«²¹⁴, sie ersetzt Effis Grabstein, um den der »Sonnenwender« Heliotrop wächst. Bevor die Eltern die Frage stellen, »[o]b wir nicht doch vielleicht schuld sind?«²¹⁵ deuten beide eine Geste des am Grab liegenden Hundes Rollo.

»Sieh, Briest, Rollo liegt wieder vor dem Stein. Es ist ihm doch noch tiefer gegangen als uns. Er frißt auch nicht mehr.« »Ja, Luise, die Kreatur. Das ist ja, was ich immer sage. Es ist nicht so viel mit uns, wie wir glauben. Da reden wir immer von Instinkt. Am Ende ist es doch das Beste.«²¹⁶

Die ikonographische Gestaltung, der Symbolgehalt und die Traditionsmuster des am Grabe des Herrchens harrenden Hundes, blieb in der Forschung nicht unerwähnt. So deutet Maren Hager den Hund als Seelenträger, Totengeleiter und Verbindungsfigur zwischen Tod und Leben.²¹⁷ Das über den Tod hinaus treue Tier ist ein Topos, den Fontane auch in anderen Texten zitiert, und zwar seinerseits als Erzählung, Sagenstoff und Bestandteil des kulturellen Imaginären, wie etwa in *Ellernklipp*, wo in der Sage von Herzog Heinrich von dessen Löwen

214 EB 36, S. 294.

215 EB 36, S. 295.

216 EB 36, S. 295.

217 Vgl. Hager: Wie die Literatur auf den Hund kommt (wie Anm. 29), S. 51.

die Rede ist, der nach dem Tod des Herzogs nichts mehr frisst und trinkt und schließlich ebenfalls stirbt.²¹⁸

In ihren Texten reflektieren die Autoren des Realismus, wie brüchig diese »Realität« geworden ist, auf die ihre Literatur referiert. Diese Unsicherheit trifft damit den Kern des künstlerischen und literarischen Selbstverständnisses, insofern sie nicht nur in Frage stellt, was die richtige Form oder der richtige Modus der Darstellung der »Wirklichkeit« ist, sondern, was diese »Wirklichkeit« überhaupt ist. Christian Bege- mann hat dies anhand von Conrad Ferdinand Meyers (1825–1898) Gedicht *Möwenflug* (1881) dargestellt und offengelegt, dass das Unbehagen und die Unsicherheit des lyrischen Ichs gegenüber der Wirklichkeit nicht erst im Vergleich der fliegenden Möwen mit deren aquatischen Spiegelung beginnt. Sie schwingen von Beginn des Gedichts an mit, und zeigen, in wieweit »Wirklichkeit [...] nicht etwas selbstverständlich Vorausgesetztes [ist], sondern etwas zutiefst Problematisches, dessen man sich nie völlig sicher sein kann. Ja, häufig erscheint sie letztlich als unentzifferbar und unzugänglich und kommt erst im Akt ihrer poetisch/ poietischen Darstellung gewissermaßen zu sich selbst – oder auch nicht.«²¹⁹

Mit Blick auf die letzte, vielbeachtete Szene in *Effi Briest* gibt Fontane ein Beispiel für dieses »oder auch nicht«, d. h. einer, wenn nicht unentzifferbaren, so doch zumindest schwer entzifferbaren Wirklichkeit, wenn er schreibt: »Rollo, der bei diesen Worten aufwachte, schüttelte den Kopf langsam hin und her, und Briest sagte ruhig: ›Ach, Luise, laß... das ist ein zu weites Feld.«²²⁰ Dorothee Römhild geht auf diese Stelle ein, indem sie die Doppelstruktur von Darstellung und Deutung benennt, und auf den gängigen Fehlschluss abhebt, demgemäß »der Mensch hunderelevant und zum anderen, daß der Hund menschenrelevant denken könne.«²²¹ Was die Interpretation hündi-

218 Vgl. E 8, S. 152.

219 *Bege mann*: Spiegelscherben (wie Anm. 190), S. 433f.

220 EB 36, S. 295f.

221 *Römhild*: Belly'chen ist Trumpf (wie Anm. 29), S. 170. Rolf Zuberbühler verweist auf verschiedene Stellen, in denen andere Figuren mit einer ähnlichen Geste auf Fragen reagieren, die »leichter gestellt als beantwortet« (EB 19, S. 159) seien, und damit ein »Nichtwissen und Nichtwissenkönnen« zum Ausdruck bringen. *Rolf Zuberbühler*: »Ja Luise, die Kreatur.«. Zur Bedeutung der Neufundländer in Fontanes

scher Treue anlangt, zitiert sie den für Fontanes Verhältnis zu Tieren erhellenden Brief an seine Tochter Martha vom 9. März 1898, dem sie auch den Titel ihrer Studie *Belly'chen ist Trumpf* entnimmt.

Einig sind wir [Fontane und Dr. Delhaes] nur auf weitab liegenden Gebieten und so haben wir uns gestern [...] eine Stundelang über Personen unterhalten, die mit Hundeliebe behaftet sind. Er erzählte mir Geschichten aus seiner Praxis, die einen halb mit Schauer halb mit Wehmuth erfüllen konnten. Auch mit Wehmuth; denn der letzte Grund dieser Erscheinung ist doch eine Art Verzweiflung an der Menschheit. Wer nichts wie Egoismus und Lug und Trug erlebt, flüchtet zuletzt in die Thierwelt und sagt: »Belly'chen ist Trumpf.« Der Held von Delhaes Geschichte hieß aber nicht »Belly'chen«, sondern »Rackerl«. Der Besitzer von »Rackerl«, ein adliger Oberst a. D., dessen Frau und Töchter Delhaes seit 7 Jahren behandelt, hat sich übrigens in dieser ganzen Zeit noch nicht *einmal* vor seinem Hausarzt sehen lassen; er hat nur Conferenzen mit dem Thierarzt. Was sich ein Sanitätsrath, wenn auch unter Knirschen, doch alles gefallen lassen muß!²²²

Was Römheld über die Hunde, auch in ihrem Herkommen als Symbol der Romantik, beschreibt, ist überzeugend. Was dagegen überrascht, gerade durch die Kontextualisierung dieser Stelle durch Fontanes Brief und die Benennung der Differenz zwischen »kyno-logischer« Darstellung und deren Deutung als »Ausdruck menschenrelevanten Denkens«, ist, wie sie dennoch zu der Einschätzung gelangt, »daß der Autor [d. h. Fontane] über diesen Kunstgriff der verklausulierten Hunderede letztlich Stellung bezieht«, wie er der »Entschlüsselung durch gezieltes Einstreuen diesbezüglicher Lesehilfen selbst zu[arbeitet].«²²³ Es ist sicher richtig, was Hans Jürgen Scheuer und Ulrike Vedder in ihrem Vorwort zu *Das Tier im Text* bemerken, dass »Mensch und Tier ih-

Romanen (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 60), Tübingen 1991, S. 76.

222 Theodor Fontane: An Martha Fontane. 9. März 1898, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 701–702, S. 701f.

223 Römheld: *Belly'chen ist Trumpf* (wie Anm. 29), S. 171.

re Teilhabe an der Ausdruckssphäre« verbindet,²²⁴ und dass, wo sich Mensch und Tier nicht über Sprache verständigen können, »jeglicher Sinneseindruck als möglicher Bedeutungsträger ins Spiel« rückt und – zumindest menschlicherseits – »nach Deutung noch dort [verlangt], wo keinerlei Absicht oder Bewusstsein unterstellt werden kann«. ²²⁵ Die Geste Rollos ist ein solcher Fall, der Deutung provoziert. Sie entzieht sich aber einer Ein-Deutigkeit, denn es bleibt unklar, was es bedeuten soll, dass Rollo den Kopf schüttelt, ob sich dies überhaupt auf die davor geäußerten Redebeiträge bezieht,²²⁶ und, wenn ja auf welche. Selbst seine Aussage über »die Kreatur« ist ja alles andere als eindeutig, Briest selbst kein verlässlicher Gewährsmann und die nachgeschobene Einschätzung »[a]m Ende ist es doch das Beste«²²⁷ unklar.

Rudolf Helmstetter hat darauf hingewiesen, dass sich Fontane bei der Abfassung seiner Texte an verschiedenen Lesergruppen orientiert und spricht dabei von der »umwelbewußten Autonomie«²²⁸ oder der »doppelte[n] Lesbarkeit«²²⁹ der Texte. Beide Begriffe tragen dem Umstand Rechnung, dass Fontane in seinen Texten zwischen ästhetischer Autonomie und Publikumszugänglichkeit abwägen musste, wenn er die kommerziellen massenmedialen Publikationsorgane im Blick behalten wollte, die ökonomischen Interessen folgten und jene »opportunistische Kombination von gesellschaftlicher Anpassung und literarischem Eigensinn, die charakteristische Textstrukturen generiert hat« zeitigten.²³⁰ Insofern überrascht es nicht, wenn die Texte, auch in der Lesbarkeit der Tiere, zugleich eine breitenaugliche, und an Konventionen orientierte Deutung zu forcieren scheinen, diese bei genauerer Lektüre aber in der Schwebe belassen.

224 Hans Jürgen Scheuer/Ulrike Vedder (Hrsg.): *Tiere im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 29), Bern 2015, S. 11.

225 Scheuer/Vedder (Hrsg.): *Tiere im Text* (wie Anm. 224), S. 11f.

226 Selbst wenn man voraussetzen würde, dass Rollo fähig gewesen wäre, dem Gespräch inhaltlich zu folgen, lässt Fontane offen, was er dann von der Unterhaltung mitbekommen hätte, da er erst »bei diesen Worten aufwachte.« EB 36, S. 295.

227 EB 36, S. 295.

228 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 91.

229 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 109.

230 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 247.

II

Hunde sind die vielleicht auffälligsten Tiere in Fontanes Texten. An sie erinnert man sich, wohl auch, weil sie sich problemloser in die erzählte Welt der Figuren integrieren lassen; problemloser jedenfalls, als das beispielsweise bei Käfern, Würmern oder anderen Insekten der Fall wäre. Das mag ein Grund sein, weshalb es gerade auch zum Hund als »bestem Freund des Menschen« die größten literaturwissenschaftlichen Darstellungen im Œuvre Fontanes gibt.²³¹ Wie später noch deutlich werden wird, problematisiert Fontane die Darstellung von Tieren insofern, als er sie eben nicht in den zwar verlockenden, aber auch eindimensionalen Zusammenhang von »Natur« und »Natürlichkeit« rückt. Dennoch sind die Beobachtungen, die etwa Rolf Zuberbühler und Dorothee Römhild machen, nicht einfach zu leugnen. Was ich in diesem Kapitel unternehmen möchte, ist der Versuch, Hundedarstellungen als Klischees unter die Lupe zu nehmen, und aufzuzeigen, dass sie ihr »Klischeesein« bei genauer Lektüre auch nicht verschweigen. Es geht mir dabei nicht darum, die Klischeehaftigkeit der Darstellung zu leugnen, sondern lediglich auf die subtilen Subversionen hinzuweisen, die der Text bereithält. Beides gehört zusammen: das Klischee und dessen Dekonstruktion durch den Text.

Die Hunde sind neben den Vögeln²³² also die am häufigsten diskutierten Tiere im Romanwerk Fontanes, und unter den Hunden sind es die Neufundländer. In *Cécile* (1886) gibt es zwei Exemplare, die beson-

231 Zu Hunden allgemein siehe *Römhild*: Belly'chen ist Trumpf (wie Anm. 29) und *Reinhard Wilczek*: Von Schoßhunden und anderen possierlichen Artgenossen. Zur Tiersemantik in Fontanes *Frau Jenny Treibel*, in: Fontane-Blätter 79 (2005), S. 138–147.

Zu Neufundländern im Speziellen siehe *Zuberbühler*: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221). Zuberbühler sieht m. E. die dargestellte Hundetreue zu unkritisch: »Bei Fontane wie bei anderen sind es immer wieder bestimmte Hunde, die als Muster für natürliches Verhalten auftreten, für ein Verhalten, das für Fontane ebenso wie »natürlich« auch »christlich« ist und auch seiner Idee des »Adels« genügt.« *Zuberbühler*: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221), S. 12f.

232 Von Reinhard Heinritz Vogelbuch war bereits die Rede, das sich als eigenständiges Werk mit Vögeln in Fontanes Werk befasst, und das neben einleitenden Kapiteln über Ornithologie im 19. Jahrhundert eine Stellensammlung zu über 30 Vogelarten bietet, vgl. *Heinritz*: Fontanes Vogelpark. Literarische Ornithologie im 19. Jahrhundert (wie Anm. 46).

dere Aufmerksamkeit verdienen: der Neufundländer Boncoeur, der als lebendiges Tier auftritt und ein Bologneser, der nur vermittelt durch sein Grabmal thematisiert wird.

›Treue‹ ist sicher die zentrale Eigenschaft, die mit dem Hund verbunden wird. Den Hund mit Treue zu assoziieren, ist dabei wohl so alt wie die menschliche Kultur selbst.²³³ Es überrascht daher nicht,

Um mit einer Auswahl fortzufahren, geht Helmut Nürnberger den Wetterhähnen und -fahnen in *Der Stechlin* als »Fingerknips gegen die Gesellschaft« nach: *Helmut Nürnberger*: Theodor Fontane, der preußische Adler und die Wetterhähne. Zwei Quellenhinweise, in: *Michael Ewert/Christine Hehle* (Hrsg.): »Auf der Treppe von Sanssouci«. Studien zu Fontane (Fontaneana 15), Würzburg 2016, S. 13–17, konkret S. 16. – Amir Zelinger handelt von dem Kakadu als Statussymbol des bourgeois Haushalts: *Zelinger*: Plain Beasts (wie Anm. 85). – Christian Grawe sieht Effi als das »geduckte Vögelchen« auf der Weihnachtskarte ihres Veters: *Christian Grawe*: *Effi Briest*. »Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft«. Effi von Innetten, geborene von Briest, in: *Christian Grawe* (Hrsg.): »Der Zauber steckt im Detail«. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002 (Otago German Studies 16), Dunedin 2002, S. 385–402. – Hauke Stroszeck spürt den Schwalben und Sittichen in *Irrungen, Wirrungen* nach: *Stroszeck*: Schwalben (wie Anm. 157). – Christine Kretschmer widmet sich dem »emblematische[n] Motiv der Vögel« in *Vor dem Sturm*: *Christine Kretschmer*: Der ästhetische Gegenstand und das ästhetische Urteil in den Romanen Theodor Fontanes (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1637), Frankfurt am Main u. a. 1997. – Renate Böschenstein behandelt den Storch als avifaunes Zeichen eines überdrehten, hochmütigen Adels und den Kakadu in seiner motivischen Verknüpfung zum Wendischen und Archaischen in *Der Stechlin* und nicht zuletzt die Sperlinge in *Stine* in ihrer erotischen und politischen Konnotation. *Renate Böschenstein*: Storch, Sperling, Kakadu. Eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven, in: *Wolfram Malte Fues/Martin Stern* (Hrsg.): »Verbergendes Enthüllen«. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern, Würzburg 1995, S. 251–264. – Auf die Arbeiten komme ich verschiedentlich im Rahmen konkreter Textanalysen zurück.

233 Alfred Edmund Brehm drückt das in dem 1864 erschienen Band, der die Hunde behandelt, folgendermaßen aus: »› Durch den Verstand des Hundes besteht die Welt.‹ So steht im *Vendidad*, dem ältesten und echtesten Theile des *Zend = Avesta*, eines der ältesten Werke der Menschheit. Für die erste Bildungsstufe des Menschengeschlechts waren und sind noch heute diese Worte eine goldene Wahrheit. Der wilde, rohe, ungesittete Mensch ist undenkbar ohne den Hund – und der gebildete, gesittete Bewohner des angebautesten Theiles der Erde nicht minder. Mensch und Hund ergänzen sich hundert- und tausendfach; der Mensch und der Hund sind die treuesten aller Genossen.« *Alfred Edmund Brehm*: Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs. Erster Band. Erste Abtheilung. Die Säugethiere. Erste Hälfte. Affen und Halbaffen Flatterthiere und Raubthiere, Hildburghausen 1864, S. 313. – Roland Borgards analysiert die evo-

dass auch bei Fontane die Hunde eng mit dem Treue-Thema verbunden sind. Diese Erkenntnis ist nicht neu und wurde in der Forschung verschiedentlich dargestellt – auch für den Roman *Cécile*.²³⁴

Was ich in diesem Zusammenhang anbieten möchte, ist ein etwas anderer Blick auf diese Hundetreue, die sich zum einen aus dem Vergleich der konkreten Stellen ergibt, in denen die Hunde auftreten, und zum anderen durch Äußerungen Fontanes zu Hunden und Treue allgemeinerer Art, wie sie bereits früher angeklungen sind.

* * *

Es sind drei konkrete Stellen, an denen ein Neufundländer in *Cécile* in Verbindung mit Treue gebracht wird. Die Erzählinstanz und die Figur St. Arnauds²³⁵ sind es, die dem Hund, der die Ausflügler zum Lindenberg im zwölften Kapitel begleitet, ein Dienstverhältnis – oder konkreter: ein *Minneverhältnis* – zuschreiben.

Boncœur hatte den Kopf zwischen die Vorderfüße gelegt, und nur dann und wann sah er zu seiner selbst gewählten Herrin auf, als ob er sich wegen seiner Saumseligkeit entschuldigen wolle. Plötzlich aber sprang er nicht nur auf, sondern mit ein paar großen Sätzen bis in das Kleefeld hinein, freilich nur, um sich hier sofort wieder auf die Hinterfüße zu setzen und ein paar Töne, die halb Gebläff und halb

lutionsbiologischen und politischen Implikationen von Hund und Wolf in Theodor Storms *Aquis submersus* (1876): Roland Borgards: Wolfs-Notstand. Zum Bann der Bestie in Storms »Zur Chronik von Grieshuus«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), S. 167–194. – Zur Geschichte des Hundes allgemein vgl. Helmut Brackert/Cora von Kleffens: Von Hunden und Menschen. Geschichte einer Lebensgemeinschaft, München 1989. – Zur Semantik und Ikonographie des Hundes aus literaturwissenschaftlicher Sicht vgl. Manfred Schneider: Das Notariat der Hunde. Eine literaturwissenschaftliche Kynologie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), Nr. Sonderheft, S. 4–27. – Eine interessante Sammlung antiker Textstellen zu Hunden bietet Jost Perfahl (Hrsg.): Wiedersehen mit Argos und andere Nachrichten über Hunde in der Antike (Kulturgeschichte der Antiken Welt 15), Mainz 1983.

234 Siehe dazu v. a. Zuberbühler: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221) und Römheld: Bellychen ist Trumpf (wie Anm. 29). Römheld etwa deutet Hektor in *Vor dem Sturm* als »Veranschaulichung wahrhaft humanitärer Wertvorstellungen, als da sind: Loyalität zu den Seinen, Liebes- und Selbsttreue [...]«. *Römheld: Bellychen ist Trumpf* (wie Anm. 29), S. 200f.

235 Wie im Fall »Rackerls« im oben zitierten Brief Fontanes an Martha handelt es sich bei St. Arnaud um einen adligen Oberst a. D.

Gewinsel waren, laut werden zu lassen. [...] Boncœur aber, mit seinem Behange hin und her schlagend, sah dem flüchtigen Lampe noch eine Weile nach und nahm dann seinen Platz neben der Bank wieder ein. »Schlechter Hund«, sagte Cécile, mit ihrer Schuhspitze seinen Kopf kraulend. »Guter Hund«, erwiderte St. Arnaud. »Er zieht einfach deine Liebkosungen einer fruchtlosen Hasenjagd vor. Er ist ritterlich und verständlich zugleich, was nicht immer zusammenfällt.«²³⁶

Ein Minneverhältnis ist es, weil seitens der Erzählinstanz von der »selbst gewählten Herrin« die Rede ist und St. Arnaud das Verhalten in den Kontext der Ritterlichkeit setzt.²³⁷ *Minne* und *triuwe* gehören zusammen. Explizit wird die Treue dann im 16. Kapitel beim Abschied Gordons aus Thale thematisiert, wenn es heißt: »Keine Minute mehr, und der Pfiff der Lokomotive schrillte durch die Luft. Boncœur aber sprang auf und legte seinen Kopf in den Schoß der schönen Frau. Dabei schien er sagen zu wollen: ›Laß ihn ziehen; ich bleibe dir und – bin treuer als er.«²³⁸

Fontane verwendet auch hier den distanzierenden Als-ob-Modus, um das Verhalten Boncœurs zu deuten. Aus diesem Grund ist die Aussage über die Treue Boncœurs hier nicht gesichert, sondern ein Interpretationsangebot der Erzählinstanz. Fontane war sich der Klischeehaftigkeit dieses Motivkomplexes bewusst. Das zeigt eine Stelle aus seinen England-Berichten, die ich bereits im Zusammenhang der fontanespezifischen Zugänge zur Fauna zitiert habe.²³⁹ Ich möchte sie hier noch einmal ausführlicher zitieren, weil im Zusammenhang der Vergleich der beiden Maler David Wilkie und S Edwin Landseer deutlicher wird.

An Virtuosität, an Kühnheit, an Saft und Kraft in der Farbe, in nahezu jeder Äußerlichkeit ist er [Landseer] ihm [Wilkie] überlegen, doch es

236 C 12, S. 206.

237 Man könnte hier soweit gehen, in Boncœur eine Vergleichsfigur zu Don Quijote zu sehen, mit dem Unterschied, dass Boncœur so »ritterlich und verständlich zugleich« ist, dass er sich nicht auf fragwürdige Abenteuer und Jagden einlässt – anders als der Ritter von der traurigen Gestalt, dessen hervorsteckende Eigenschaft es ist, *nicht* verständlich zu sein. *Don Quijote* bildet auch in anderen Texten Fontanes eine intertextuelle Interpretationsreferenz. Siehe dazu auch *Kapitel 5.3*.

238 C 16, S. 245.

239 Siehe *Kapitel 2.1*.

fehlt das eine, das Herz. Das Genre ist aber nur halb, was es sein soll, wenn die gemütliche Seite nicht zu voller Entfaltung kommt. Es ist dies eine Art Fluch, der sich an der Mehrzahl der Tiermaler, ja an der Mehrzahl aller Menschen vollzieht, die statt des Mitmenschen das Tier in besondere Affektion nehmen. Das andauernde Sichbeschäftigen mit der Natur des Tieres schärft die Sinne eben so sehr für die feinsten Züge des Tierlebens, als es die Fähigkeit abstumpft, der menschlichen Empfindung liebevoll und mit Verständnis nachzugehen. Es benachteiligt die Liebe zu den Menschen und schwächt, aus Mißverständnis den Glauben an sie, weil das instinktive Leben des Tieres eine gewisse Unwandelbarkeit, fälschlich »Treue« genannt, vor der menschlichen Empfindung voraus hat. Man versteht aber nur da, wo man glaubt und liebt, und Künstler sein heißt vor allem *voll Verständnis* sein. Diese allgemeine Betrachtung führt mich wie von selbst auf Landseer, den *Tiermaler*. Er ist als solcher dreifach bedeutend und auf jedem Spezial-Gebiet so entschieden hervorragend, daß die Entscheidung schwer ist, auf welchem er am meisten exzelliert. Die Tierwelt bietet ihm dreifachen Stoff: 1) pure et simple *als sie selbst*; 2) als Mittel zur Satire und 3) als ernsthaftes Symbol.²⁴⁰

Das Bild der Treue relativiert sich auch, wenn man zu der oben zitierten Stelle eine frühere Stelle aus dem sechsten Kapitel legt, in der Boncœur – hier noch namenlos – zum ersten Mal auftritt.

Der Oberst, ohne recht hinzublicken, beschränkte sich auf einige wenige bei solcher Gelegenheit immer wiederkehrende Bewunderungslaute, während Cécile zwar hinsah, aber doch vorwiegend mit einem schönen Neufundländer spielte, der, von Hotel Zehnpfund her, der schönen Frau gefolgt war und, seinen Kopf in ihren Schoß legend, mit unerschüttertem und beinah zärtlichem Vertrauensausdruck auf die Zuckerstücke wartete, die sie ihm zuwarf.²⁴¹

Der Hund wird in beiden Szenen ähnlich dargestellt. Der Unterschied ist dabei nicht nur, dass Cécile den Hund im zwölften Kapitel rügt, und im sechsten Kapitel nicht, sondern auch, dass sie ihn an früherer Stelle mit Zucker füttert. Man kann das Interpretationsangebot der Erzählinstanz annehmen und Boncœurs Verhalten als Treue werten, oder die parallelen Szenen dahingehend interpretieren, dass der Hund

240 Fontane: Aus Manchester (wie Anm. 98), S. 489f.

241 C 6, S. 163.

seinen Kopf weniger aus Treue als aus Erwartung weiterer Zuckerstücke in Céciles Schoß legt.²⁴²

Abschließend möchte ich noch auf den Grabobelisken zu sprechen kommen, den Cécile im Garten von Schloss Quedlinburg sieht, und dessen Inschrift sie liest. Fontane war mehrmals im Harz. Ein Besuch in Quedlinburg, bei dem er das Grabmal selbst gesehen und in seinem Notizbuch eine Skizze samt Inschrift festgehalten hat, ist für den 13. Juni 1884 belegt.²⁴³

»Jedes Geschöpf hat eine Bestimmung. Auch der Hund. Dieser Hund erfüllte die *seine*, denn er war treu bis in den Tod.« Gordon lachte herzlich. »Denkmal für Hundetreue! Brillant. Wie sähe die Welt aus, wenn jedem treuen Hunde ein Obelisk errichtet würde. Ganz im Stil einer Barockprinzessin.« Rosa stimmte zu, während Cécile verwirrt vom Fenster zurücktrat und mechanisch, ohne zu wissen, was sie tat, an die Wandstelle klopfte, wo der Kristallspiegel seinen Platz gehabt hat.²⁴⁴

Fontane hat sich intensiv mit Denkmälern beschäftigt, weil sie ihm Kristallisationspunkte und Zeugen der Historie waren, der er größtes Interesse entgegenbrachte.²⁴⁵ Wenn Werner Schwan den Grabobelis-

242 Zucker als Belohnung eigener Eitelkeit spielt im Roman verschiedentlich eine Rolle. So etwa bei dem Rodensteiner, der davon spricht, dass er »dem Affen [s]einer Eitelkeit das Zuckerbrot gegeben« habe. C 14, S. 229. In Kapitel 23 spricht auch Cécile offen über ihre Eitelkeit, in der sie »befangen geblieben« sei. C 23, S. 291. Auf dem Tischchen neben ihr steht bereits der Zucker, der Cécile die Einnahme von Digitalis erträglicher machen soll, und mit dem sie sich am Ende tötet. Insofern unterscheiden sich Cécile und Boncœur nicht, die auch »der Huldigungen nicht entbehren kann.« C 23, S. 292. Ein Fontanesches Gegenbeispiel ist der Pudel Schnuck aus *Unwiederbringlich*. Dieser Hund bedarf nicht des Zuckers, um sich mit den Figuren abzugeben (vgl. U 3, S. 581).

243 *Berbig*: Theodor Fontane Chronik (wie Anm. 53), S. 2656.

244 C 8, S. 180. Im Roman weicht Fontane von seinen Notizen übrigens ab, die im Original lauten: »Jedes Geschöpf hat eine Bestimmung zu erfüllen, – der Hund erfüllte [*über der Zeile* die] seine. Er war [*über der Zeile* mir] treu bis in den Tod.« *Theodor Fontane: Cécile*, hrsg. v. *Joachim Funke/Christine Hehle* (Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 9), Berlin 2000, S. 261.

245 Vgl. *Sonja Wüsten*: Die historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes, in: *Fontane-Blätter* 2 (1970), Nr. 3, S. 187–194.

ken als »Parodie des Denkmalgedankens«²⁴⁶ bezeichnet, dann deshalb, weil an dem Denkmal nicht etwas Charakteristisches abzulesen ist, oder etwas, das einem Geschichte erschließt, sondern weil es nicht nur nicht an einen Menschen erinnert, sondern auch an einen Allgemeinplatz. Dass es sich dabei um eine »bloße Arabeske« oder ein »schelmisches Intermezzo« handelt, wie Sigrid Thielking es formuliert, sei dahingestellt; im Sinne der Denkmalparodie aber sicher um einen »mnemotechnische[n] Spaß«.²⁴⁷ »Wie sähe die Welt aus, wenn jedem treuen Hunde ein Obelisk errichtet würde [?]« Diese Frage ließe sich im übrigen auch auf *Cécile* als Roman übertragen: Wie sähe die Welt aus, wenn jedem treuen Hunde ein *Roman geschrieben* würde?

Eine weitere Stelle, an der ein Hund begraben liegt, findet sich in *Frau Jenny Treibel*. Über das historisch Große und das Nebensächliche diskutierend, kommt Willibald Schmidt, der für letzteres, für das »Anekdotische, fürs Genrehafte«²⁴⁸ Partei ergreift, auf eine Anekdote über Friedrich II. zu sprechen, dessen Liebe zu seinen Windspielen zu dem Wunsch führte, sich mit ihnen begraben zu lassen.²⁴⁹

246 Werner Schwan: Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26 (1985), S. 151–183, S. 164.

247 Sigrid Thielking: Denkmal, Turm, Grab und Gruft. Orte der »Memoria« und des »Kultur-Bildlichen« bei Theodor Fontane, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 15–27, S. 17.

248 FJT 7, S. 360. Zum Verschmelzen von Großem und Kleinem in der Anekdote vgl. Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland, 3. Auflage, Stuttgart und Weimar 1994, S. 71 Zum Verhältnis von Anekdote und Mythos vgl. Hubert Ohl: Melusine als Mythologem bei Theodor Fontane, in: Fontane-Blätter 39 (1985), S. 426–440, S. 428.

249 Zu einer weiteren, und aus literarischer Sicht nennenswerten kynologischen Kuriosität des Preußenkönigs zählt dessen Briefwechsel mit seiner Schwester, Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758). Dort finden sich Briefe und Antworten, die die Autorschaft der königlichen Hunde fingieren, beispielsweise in einem Brief vom Mai 1748, der aus der Perspektive des Lieblings-Windhunds Biche geschrieben ist: »Biche an Folichon. Ich bin nicht gewöhnt, Galanterien zu empfangen. Ich habe stets die strenge Keuschheit der Damen meines Landes und das romantische Heldentum gewahrt, bis auf ein kleines Abenteuer, das meine Taille verdorben hat; aber ich vergebe Folichon, was ich einem bürgerlichen Hunde nicht vergeben würde.« Kirsten Heckmann-Janz/Sibylle Kretschmer/Friedrich Wilhelm von Preußen

Die Geschichte geht fast immer an dem vorüber, was sie vor allem festhalten sollte. Daß der Alte Fritz am Ende seiner Tage dem damaligen Kammergerichtspräsidenten, Namen hab' ich vergessen, den Krückstock an den Kopf warf, und, was mir noch wichtiger ist, daß er durchaus bei seinen Hunden begraben sein wollte, weil er die Menschen, diese »mechante Rasse«, so gründlich verachtete – sieh, Freund, das ist mir mindestens ebensoviel wert wie Hohenfriedberg oder Leuthen.²⁵⁰

Als letztes Beispiel sei noch auf einen lebendigen Hund hingewiesen, der die Anekdote um die historischen flankiert. Die Rede ist von Friedeberts Hund Fips, den dieser in *Frau Jenny Treibel* zu dem Abend im Hause Schmidt – widerwillig – mitbringt; widerwillig deshalb, weil der Hund ihm treu überall hin folgt. Die Sinnspitze erhält die Treue des Hundes durch den Bezug auf die Eheprobleme des Herrchens, der im Begriff ist, sich wegen Untreue von seiner Frau scheiden zu lassen. Die Friedeberts stehen damit konträr zu Friedrich und seinen Hunden, bei denen die »Treue« nicht nur bei den Hunden gesehen wird, sondern auch in Gegenseitigkeit bei dem König, der in seinem Bestattungswunsch den Hunden »treu« bleibt.

III

Bleibt es dem realistischen Text auf der direkten intradiegetischen Ebene auch versagt, Tiere tatsächlich sprechen zu lassen, so holt Fontane dieses Moment nicht nur über den Als-ob-Modus, sondern auch darüber ein, dass er diejenigen Gattungen in seine Texte integriert, in denen sprechende Tiere gang und gäbe sind: Fabeln, Balladen, Märchen oder Sagen. Als besonders sprechendes Beispiel scheint mir diesbezüglich der Roman *Unwiederbringlich* zu sein, der ja seinerseits auf verschiedenen Ebenen Sprachfähigkeiten und -krisen thematisiert. Bereits im zweiten Kapitel begegnen dem Leser – zumindest implizit –

(Hrsg.): »... solange wir zu zweit sind.«. Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth in Briefen. Übersetzung der Briefe aus dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, München 2003, S. 215.

sprechende Raben. Baron Arne, der seine Nichte damit aufzieht, dass sie »nichts Lustiges«²⁵¹ singen mag, insistiert auf Folgendem:

»Nun, wenn es nichts Lustiges sein kann, dann singe was recht Trauriges. Aber es muß dann auch *ganz* traurig sein, daß man auf seine Kosten kommt. Etwas von einem Pagen, der für Komtesse Asta stirbt, oder von einem Ritter, der von seinem Nebenbuhler erschlagen und am Wege begraben wird. Und daneben wacht der Hund am Grabe des Ritters, und drei Raben sitzen in einer Pappelweide und kreischen und sehen zu.«²⁵²

Was Fontane hier, ebenfalls das Klischee des am Grabe wachenden Hundes aufgreifend, persiflierend paraphrasiert, ist die Ballade *Die drei Raben* (1853), die Nachdichtung eines englischen Liedes aus seiner eigenen Feder.²⁵³ Dort erörtern drei Raben die Möglichkeit, sich an einem »erschlagene[n] Held[en]« satt zu fressen, der jedoch, von dessen Falken bewacht, schließlich von einer Hinde davongetragen wird.²⁵⁴

Wenig später, im vierten Kapitel, wird der Zusammenhang von Fabel und »Sprachenfrage«²⁵⁵ noch deutlicher. Ein Artikel, der im

251 U 2, S. 580.

252 U 2, S. 580.

253 In seinem Abriss über *Die alten englischen und schottischen Balladen* (1860/61) bespricht er dieses Gedicht und sein Nebenstück *Die zwei Raben* und weist darauf hin, wie schwierig es sei, den richtigen Balladenton zu treffen. Das misslinge nicht selten. »[S]tatt unser Herz zu bewegen«, schreibt Fontane, »machen sie uns nur seekrank und erzeugen ein Unbehagen. Als Ausnahmen gelten nur wenige Sachen, die durch Kürze und den geheimnisvollen Reiz des nur Angedeuteten zu wirken wissen.« *Theodor Fontane: Die alten englischen und schottischen Balladen*, in: Jürgen Kolbe (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen*, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 340–380, S. 365.

Das Lied wurde auch tatsächlich vertont. Thomas Ravenscroft veröffentlicht Melodie und mehrstimmigen Satz als No. 20 in seiner Sammlung *Melismata* (1611). *Thomas Ravenscroft: Melismata Mvscall Phansies. Fitting the Covrt, Citie, and Covntrey Hymors*. To 3, 4 and 5. Voyces, London 1611, No. 20. Für den Hinweis auf die vertonte Fassung danke ich Florian Schwarz.

254 *Theodor Fontane: Die drei Raben*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Sechster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 134–135, S. 135.

255 U 4, S. 586.

abendlichen Kreise auf Holkenäs verlesen und von Fräulein von Dobschütz zusammengefasst wird, behandelt einen Aspekt des politischen Konflikts, den Dänemark um die Herzogtümer Schleswig und Holstein austrägt. Nachdem das *London-Protokoll* (1852) die staatliche Eigenständigkeit Schlesiws festschrieb, erließ der Dänische Staat 1854 eine schleswigsche Verfassung, die Dänisch als Schul- und Kirchensprache festlegte.²⁵⁶ In den Grenzgebieten führte die Sprachenfrage immer wieder zu Auseinandersetzungen um Macht und Zugehörigkeit.²⁵⁷ Dieses, auf Ebene der Diegese, aktuelle Ereignis greift Holk auf, indem er es in einer Fabel spiegelt.

»Mit Dänemark vorbei! Nein, Herr Preuß', soweit sind wir noch nicht, und unter allen Umständen haben wir immer noch die Geschichte vom Storch und Fuchs. Der Fuchs in der Fabel konnte nicht an das Wasser heran, weil es in einer Flasche war, und der neueste Fuchs, der Preuße, kann nicht an Dänemark heran, weil es Inseln sind. Ja, das Wasser! Gott sei Dank.«²⁵⁸

Holks literarische Halbbildung führt nicht nur dazu, dass er an bedenklicher Stelle Uhlands Ballade *Das Schloss am Meere* zitiert, auch hier trifft er den Kern der Fabel von *Storch und Fuchs* nicht ganz. *Le renard et la cigogne* handelt nicht davon, dass der Fuchs nicht an das Wasser heran kommt, sondern dass er nicht an den Braten heran kann, den der Storch als Revanche dafür in eine langhalsige Flasche füllt, dass er als Gast des Fuchses die Brühe auf dem flachen Teller serviert bekommt. Das mag eine Spitzfindigkeit sein, aber der Abgleich mit der Fabel Jean de la Fontaines (1621–1695) – »Lafontaine« war auch Fontanes Alias im *Tunnel über der Spree*²⁵⁹ – zeigt, wie Fontane die Fabel nutzt. Nicht nur zeigt es also die mangelnde literarische Ori-

256 Vgl. die Kommentarstelle zu S. 586 in: *Fontane: Sämtliche Romane* – HFA I/2 (wie Anm. 62), S. 1009.

257 Vgl. *Andrea Teebken: Nationalisierte Grensräume. Eine Untersuchung nationaler Diskurse in Ostfriesland und Schleswig, 1815–1867*, Diss., Aalborg: Aalborg Universität, URL: https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/18624369/spirit_phd_series_17_teebken.pdf (besucht am 01.08.2019).

258 U 4, S. 586f.

259 Vgl. *Andreas Beck: Die crème der littérature allemande, oder Der Große Fonta(i)ne auf der Treppe von Sanssouci*, in: *Fontane-Blätter* 93 (2012), S. 30–59, S. 40.

entierung der Figur Holks an. Indem Baron Arne die Fabel ebenfalls aufgreift, weist dieser auch auf die in ähnlicher Weise eingeschränkte politische Sicht Holks hin.

»Sieh, Holk«, fuhr der Schwager fort, »du sprichst da von Fuchs und Storch. Nun gut, ich habe nichts dagegen, daß wir in die tiergeschichtliche Fabel hineingeraten, im Gegenteil. Denn es gibt auch eine Fabel vom Vogel Strauß. Lieber Holk, du steckst den Kopf wie Vogel Strauß in den Busch und willst die Gefahr nicht sehen.«²⁶⁰

Dass Preußen durchaus an Schleswig und Holstein herankam, ist für die Leserinnen und Leser des Romans 1891 ein heimatgeschichtlicher Allgemeinplatz.²⁶¹ Es bleibt unklar, auf welche »Fabel vom Vogel Strauß« sich Baron Arne bezieht. Da keine unmittelbare literarische Vorlage ausgemacht werden kann, liegt der Verdacht nahe, dass mit »Fabel« weniger eine literarische Gattung als tradiertes Wissen oder Vorstellungen vom Vogel Strauß²⁶² bezeichnet wird, um Holk mit ihm zu vergleichen.

260 U 4, S. 587.

261 Vgl. *Michael Behnen*: Bürgerliche Revolution und Reichsgründung (1848–1871), in: *Martin Vogt* (Hrsg.): Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit Beiträgen von Michael Behnen, Jost Dülffer, Ulrich Lange, Wolfgang Michalka, Hans Schmidt, Martin Vogt, Hanna Vollrath, Ulrich Wengenroth und Peter Wulf, 3. Auflage, Frankfurt am Main 2006, S. 451–516, S. 504–516. Zur politischen Dimension in Unwiederbringlich vgl. u. a. *Gerd Stolz*: »Deutsch, aber nicht preußisch, so soll es sein«. Zur historisch-politischen Dimension von Theodor Fontanes Roman »Unwiederbringlich«, in: *Die Heimat*. Husum 2001, Nr. 5/6, S. 69–75 und *Paul Irving Anderson*: Ehrgeiz und Trauer. Fontanes offiziöse Agitation 1859 und ihre Wiederkehr in »Unwiederbringlich« (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 11), Stuttgart 2002.

262 Dass der Vogel seinen Kopf in den Sand stecke, ist eine Beobachtung, von der Plinius der Ältere im 10. Buch seiner *Naturalis historia* schreibt: »*concoquendi sine dilectu devorata mira natura, sed non minus stoliditas in tanta reliqui corporis altitudine, cum colla frutice occultaverint, latere sese existimantium.*« (Das wahllos Verschlungene zu verdauen ist eine merkwürdige Eigenschaft, aber nicht weniger die Albernheit, die darin besteht, daß sie sich bei einem solch hohen Wuchs des übrigen Körpers schon für verborgen halten, wenn sie nur ihren Hals im Gebüsch versteckt haben.) *C. Plinius Secundus d. Ä.*: Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch X. Zoologie: Vögel. Weitere Einzelheiten aus dem Tierreich, hrsg. v. *König Roderich*, 2. Auflage, Düsseldorf 2007, für den lateinischen Text siehe S. 16; für die deutsche Übersetzung siehe S. 17. – Davon findet man beispielsweise bei Alfred Brehm nichts. Dafür aber eine Einschätzung, die zwar nicht schmeichelhaft aber doch mit Blick

Wenn zuweilen bedauert wird, dass wir mit Tieren nicht auf sprachlicher Ebene kommunizieren können, dann liegt dem die Vorstellung zugrunde, dass man sich mit Hilfe der Sprache mit dem Tier austauschen, sich gegenseitig offenbaren und mitteilen könnte. Es liegt eine kleine Pointe darin, dass ausgerechnet Helmut Holk die Fabel anbringt. Seine Tragik in dem Roman liegt ja gerade darin, dass er trotz verbaler Kommunikation nichts versteht, dass er nicht im Stande ist, spielerische und ernste Register zu unterscheiden.²⁶³

* * *

Abschließend möchte ich noch auf eine kleine Szene in einem Roman eingehen, die die Frage nach einer realistischen Schreibweise von Tieren, und im Speziellen die Frage nach deren Sprachfähigkeit, gewissermaßen bis an die Grenze ausreizt, und im Eigentlichen auch schon übertritt. Es handelt sich dabei nicht um einen Roman Fontanes, sondern um *Die Akten des Vogelsangs* (1896) von Wilhelm Raabe.

Am Ende des Romans schildert der Erzähler Karl Krumhardt, wie sein Jugendfreund Velten Andres sein Elternhaus ausräumt, die Gegenstände verschenkt oder verbrennt und so die letzten Bande kappt, die ihn mit seiner Jugend im Vogelsang und auch weitgehend an Mobiles und Immobiles bindet. Nachdem Andres symbolisch auch den Schlüssel zur bereits nicht mehr vorhandenen Eingangstür abgibt, kommt es zu einer Begegnung, die nach Wilhelm Emrich »zum Rätselhaftesten, [...] zum ›Surrealsten‹ gehört, was je in der deutschen Literatur ge-

auf Arnes Gespräch mit Holk beachtenswert ist. Er schreibt: »Ueber die geistigen Fähigkeiten [des Vogels] lautet das Urteil verschieden; denn während einige Forscher mit der Bibel übereinstimmen, welche sagt, daß Gott ihm die Weisheit genommen und keinen Verstand mitgetheilt habe, rühmen Andere die Klugheit, namentlich die Vorsicht und Scheu des Vogels. Ich habe jahrelang mit Straußen verkehrt und muß ebenfalls dem Worte der Bibel beipflichten. Meiner Ansicht nach gehört der Strauß zu den dümmsten, geistlosesten Vögeln, welche es gibt.« *Alfred Edmund Brehm: Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreiches. Vierter Band. Zweite Abtheilung. Die Vögel. Zweite Hälfte. Späher, Läufer und Schwimmer, Hildburghausen 1867, S. 525.*

263 Vgl. u. a. *Alexandra Tischel*: »Ebba, was soll diese Komödie?«. Formen theatralischer Inszenierung in Theodor Fontanes Roman *Unwiederbringlich*, in: *De Mazza, Ethel Mazala/Clemens Porschlegel* (Hrsg.): *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 106), Freiburg im Breisgau 2008, S. 185–207.

schrieben wurde [...].«²⁶⁴ Aus dem benachbarten Varieté-Theater tritt ein »Künstler« heran, der als »Afffennensch« bezeichnet wird, als »gefundenes Mittelglied« zwischen Mensch und Affe. Indem German Fell nun das Wort an Velten richtet, so könnte man sagen, geschieht es doch, dass in einem realistischen Roman Tier und Mensch in menschlicher Sprache kommunizieren.

Plötzlich jedoch fiel der »Tierheit dumpfe Schranke« unter Gesten und Mimik, die den homo sapiens als Publikum zu hellem Jauchzen hätten bringen können; er stieg, sozusagen, aus dem Pavian oder Gorilla heraus, die geschmeidigen Muskeln steiften sich und – »Menschheit trat auf die entwölkte Stirn«: Herr German Fell aber trat auf Velten Andres mit einer Hölzernheit zu, [...] bot ihm die Hand und sagte: »Mein Herr, Sie haben mir während der letzten Monate dann und wann nebenan die Ehre gegeben; Sie verzeihen also, wenn ich mir heute hier bei Ihnen das Vergnügen gemacht habe. [...]«²⁶⁵

Die Schwierigkeit bei dieser Stelle ist nun, dass zum einen der Status dieser Figur unklar ist. Es handelt sich ja bei diesem »gefundenen Mittelglied« nicht um etwas, dem in der außerliterarischen Wirklichkeit etwas entspräche, sodass die Einschätzung als »realistischer« Stelle mit einem Fragezeichen zu versehen wäre. Zum anderen erzählt Raabe, wie sich German Fell scheinbar noch ein Stück weiter in Richtung Mensch bewegen und »aus dem Pavian oder Gorilla heraus« muss, bevor er sich an Velten wenden kann. Es ist nicht zu entscheiden, ob man es hier mit einem Menschen oder einem Tier zu tun hat, im Gegenteil, genau diese Polarität überbrückt German Fell ja offensichtlich, nicht ohne sich nach dem Gespräch allerdings wieder vom Menschen weg und hin zum Tier zu verändern. Hinsichtlich der Sprachfähigkeit der Tiere bleibt festzuhalten, dass selbst dort, wo es Raabe unter dem Aufgebot zeitgenössischer evolutionstheoretischer Gedanken zu einem Gespräch zwischen einem Menschen und einem Afffennensch-

264 *Wilhelm Emrich*: Personalität und Zivilisation in Wilhelm Raabes »Die Akten des Vogelsangs«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 23 (1982), S. 7–25, 21f.

265 *Wilhelm Raabe*: Die Akten des Vogelsangs, in: Kloster Lugau. Die Akten des Vogelsangs, 2., durchgesehene Auflage, nach dem Tode von H. Finck und H. J. Meinerst besorgt von Karl Hoppe und Rosemarie Schillemeit (Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke 19), Göttingen 1970, S. 211–408, 380f.

schen kommen lässt, er dies mühsam bearbeiten muss, indem dieser Mittler zwischen Mensch und Fauna sich noch unter Anstrengung ein bisschen mehr Richtung *homo sapiens* streckt. Dass dieses »performative enactment«²⁶⁶ ein Verständnis beider Gesprächspartner bedeutet, das sei noch angefügt, muss man auch hier verneinen, denn »[s]onderbarerweise reichte auch unser Freund Velten seine Hand nur wie mechanisch und ohne eigentlich genaues Verständnis der Sache her.«²⁶⁷

266 *Julika Griem*: *Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000* (Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge 12), Berlin 2010, S. 136.

267 *Raabe*: *Die Akten des Vogelsangs* (wie Anm. 265), 381f.

4 Tiere als Knoten im Gewebe der Texte

4.1 Anthropologische Reflexionen

Tiere, vor allem literarische, sind Figuren oder Topoi,²⁶⁸ an denen sich – auch bei Fontane – soziologische und anthropologische Linien kreuzen. Um eine anthropologische handelt es sich, weil Aussagen über Tiere nicht nur verraten, wie man zum Tier steht, sondern mehr oder weniger explizit auch darüber Aufschluss geben, wie man den Menschen sieht. Das beginnt bereits bei dem Wort ›Tier‹. Jacques Derrida (1930–2004) entwickelt in seinem Vortrag *L'animal que donc je suis* den Begriff »animot«, um der »Dummheit« (*bêtise*) zu entgehen, die seiner Meinung nach jeder begehe, der von »dem Tier« an sich spreche, denn dieser Sprachgebrauch sei bereits Ausdruck anthropozentrischer Anmaßung, die eine unzulässige Trennung von Tier und Mensch impliziere.²⁶⁹ Zunächst einmal unabhängig davon, ob man das

268 Vgl. Hans Jürgen Scheuer/Ulrike Vedder: Tier im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen. Vorwort, in: Hans Jürgen Scheuer/Ulrike Vedder (Hrsg.): Tiere im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 29), Bern 2015, S. 9–20, S. 18. Der Band versammelt Analysen zu literarischen Tieren aus verschiedenen Epochen, angefangen bei der Literatur des Mittelalters bis hin zur Gegenwartsliteratur.

269 »Jedesmal wenn ›man‹ ›Das Tier‹ sagt, jedesmal wenn der Philosoph, oder irgendjemand, ›Das Tier‹ sagt, im Singular und ohne mehr zu sagen (*sans plus*), und dabei behauptet, auf diese Weise alles Lebende zu bezeichnen, das nicht der Mensch wäre (der Mensch als ›*animal rationale*‹, der Mensch als politisches Tier [*animal politique*], als sprechendes Tier [*animal parlant*], *zoon logon*, der Mensch, der ›ich‹ sagt und sich für das Subjekt des Satzes hält, den er dann zum Sujet des besagten Tiers ausspricht, usw.), nun, jedes dieser Male sagt das Subjekt dieses Satzes, dieses ›man‹, dieses ›ich‹ eine Dummheit (*bêtise*). Es gesteht, ohne einzugestehen, erklärt, wie eine Krankheit (*mal*) sich durch ein Symptom äußert/erklärt, gibt zu diagnostizieren: ›Ich sage eine Dummheit‹. Und dieses ›Ich sage eine Dummheit (*bêtise*)‹ sollte nicht nur die Tierheit (*animalité*) bestätigen, die es leugnet, sondern auch seine engagierte, kontinuierliche, organisierte Teilnahme an einem veritablen Krieg der Arten. Das sind meine Hypothesen im Hinblick auf Thesen über das Tier, über die Tiere, über das Wort (*mot*) ›Tier‹ oder ›Tiere (*animaux*)‹. Ja, das Tier, was für ein Wort! Tier, das ist ein Wort, das zu geben Menschen (*hommes*) sich das Recht gegeben haben.« Jacques Derrida: Das Tier, das ich also bin. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 2010, S. 58.

Tier als ontologisch vom Menschen unterscheidbares Wesen betrachtet oder mit dem Begriff nur eine Teilmenge von Lebewesen bezeichnet, die sich nicht grundsätzlich, sondern nur hinsichtlich ihres spezifischen Zugangs zur Umwelt unterscheidet,²⁷⁰ mit dem Begriff »Tier« verbinden sich Konzepte der Unterscheidung.²⁷¹

Um eine soziologische Linie handelt es sich, wenn nicht nur das Verhältnis des Menschen zum Tier berührt wird, sondern auch das Verhältnis von Individuen untereinander, oder zu einer Gruppe von Menschen, die die Gesellschaft, das Soziale erst formen. Diese »in Altherren-Bonhomie gekleidete Unerbittlichkeit eines alle und jedes erfassenden Differenzierungszwanges«, die »unentrinnbare Notwendigkeit, sich in allen Lebenslagen und noch im kleinsten Lebenszusammenhang als Unterschiedswesen unterscheiden zu müssen«²⁷² perspektiviert Fontane etwa anhand der bereits erwähnten Luxus-Haustiere der Treibels. Vögel sind dabei beliebte Tiere, an denen menschliche Moral- und Familienvorstellungen gespiegelt werden. So etwa in *Cécile*, wenn Pierre von St. Arnaud das vermeintlich inzestuöse Verhältnis von Schwalben thematisiert.²⁷³ Oder in *Stine*, wo sich Baron Papageno »naturhistorischen Betrachtungen« über das »Liebesleben einer Sperlingsfamilie drüben in der Dachrinne« hingibt und bekennt: »[>]Nichts

270 Vgl. dazu die Kapitel *II. Zecke* und *12. Weltarmut* aus *Agamben: Das Offene* (wie Anm. 161), in denen Giorgio Agamben auf das Konzept des Zoologen Jakob Johann Baron von Uexkülls (1864–1944) und dessen Rezeption durch Martin Heidegger (1889–1976) eingeht.

271 Im deutschsprachigen Raum erkennt man das Bemühen, keine grundsätzliche Trennung zwischen Menschen und Tieren zu forcieren, indem man Begriffe wie »menschliche Tiere« und »nicht-menschliche Tiere« verwendet. Als Beispiel vgl. *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies: Eine Einführung* (wie Anm. 74). – *Wirth: Fragmente* (wie Anm. 74).

272 *Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne* (wie Anm. 166), S. 541.

273 In der Forschung wird diese Stelle verschiedentlich mit Céciles sexueller Vorgeschichte in Verbindung gebracht (*Inge Stephan: »Das Natürliche hat es mir seit langem angetan«*. Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*, in: *Reinhold Grimm/Jost Hermand* (Hrsg.): *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, Königstein/Ts 1981, S. 118–149, S. 130) oder mit ihren erfüllten oder unerfüllten Sehnsüchten (*Stroszeck: Schwalben* (wie Anm. 157), S. 87) und damit verknüpft mit der Frage nach Ehe, Ehre, Ehrverlust und Wiedererlangung der Ehre im Duell als Formen gesellschaftlichen Selbstverständnisses und gesellschaftlicher Praktiken.

interessanter als solche Betrachtungen. Und warum? Weil wir ihnen entnehmen dürfen, daß auch das tierweltlich Intrikatestes seine Parallelstellen in unserem eigenen Leben findet. Glauben Sie mir, Waldemar, nichts falscher als die Vorstellung, daß es mit der Gattung homo was ganz Besonderes sei.«²⁷⁴ Auch im *Stechlin* finden sich verschiedene Beispiele, unter anderem wenn Lehrer Krippenstapel einen kleinen Vortrag über den Bienen-Staat als Dreiklassengesellschaft und das Paarungsverhalten der Bienen hält, den Rex mit der Einschätzung beschließt, dass »[d]as monogamische Prinzip, woran doch schließlich unsre ganze Kultur« hänge, »nicht strenger und überzeugender demonstriert werden« könne.²⁷⁵ Die genannten Beispiele beziehen sich auf Beobachtungen der Tierwelt, wie sie den Figuren als arteigene, »natürliche« Lebensweise begegnet. In *Quitt* (1890) findet sich ein Beispiel, bei dem zwar auch tierisches Leben mit einem menschlich-sozialen Gefüge verglichen wird, bei dem der Unterschied aber ist, dass die tierische Seite nicht »natürlich« ist, sondern von Menschen gemacht:

Lehnert, wenn er das überdachte, sah sich dadurch mehr als einmal an einen nach Art eines großen Vogelbauers eingerichteten Schaukasten in San Franzisko erinnert, drin nicht nur ein Hund, ein Hase, eine Maus und eine Katze samt Kanarienvogel und Uhu, sondern auch ein Storch und eine Schlange friedlich zusammen gewohnt hatten. »A happy family« stand als Aufschrift darüber, und wenn Lehnert so beim Breakfast und Supper den langen Tisch musterte, kam ihm der Schaukasten immer wieder in den Sinn, und er sprach dann wohl leise vor sich hin: »A happy family.« Sann er dann aber weiter nach, wodurch dies Wunder bewirkt werde, so fand er keine andere Erklärung als den »Hausgeist«, als Obadja, der das Friedensevangelium nicht bloß predigte, sondern in seiner Erscheinung und in seinem Tun auch verkörperte.²⁷⁶

An dieser Stelle ließe sich zeigen, wie Fontane auf zeitgenössische Vorstellungen referiert, nach denen Zoologische Gärten Orte der So-

274 S 11, S. 524. In *Kapitel 4.3.3* komme ich auf diese Stelle zurück.

275 Vgl. DS 5, S. 59f., hier S. 60.

276 *Theodor Fontane*: *Quitt*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes. Erster Band*, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 213–452, Kapitel 21, S. 347.

zialisierung sein sollten. An der vielfältigen Fauna wollte der Garten den Besuchern nicht nur die Ordnung der Welt präsentieren. An dem »friedlichen« Beisammensein der Tiere sollten die Zuschauer auch ein Vorbild erkennen für das friedliche Miteinander innerhalb der Gesellschaft.²⁷⁷

Fontanes Techniken, tier-menschliche Kreuzungspunkte zu gestalten, sind durchaus konventionell. Keine von ihnen hat er zum ersten und keine zum letzten Mal in der Literaturgeschichte angewandt: er gibt Menschen Tiernamen²⁷⁸, belegt sie seitens der Erzählinstanz oder der Figuren mit tierischen Eigenschaften oder beschreibt aus Tier und Mensch zusammengesetzte Mischwesen.²⁷⁹ Auch ist es keine In-

277 In Kapitel II. *Ordnungen. Figuren des Bürgerlichen* zeigt dies Christina Wessely anhand eines Zitats aus dem Text *Plaudereien & Skizzen aus dem Zoologischen Garten* der Schriftstellerin Dora Duncker (1855–1916): »Zum ersten Mal in seinem Leben«, heißt es etwa in einem Text aus 1896, sei dem »kleinen Familienvater« nach einem »billigen Sonntag« im Berliner Zoo »so recht klar geworden, daß jeder dieser tausenderlei verschiedenen Thierformen, die allein ein einziger großer Zoologischer Garten birgt, ihr ganz bestimmter Platz, ihre ganz bestimmte Rolle, ihr ganz bestimmter Weg innerhalb des Naturganzen vorgezeichnet ist, und daß keine einzige davon abweichen darf, ohne das Gesamtgleichgewicht zu stören und sich selbst damit zu Falle zu bringen.« Wessely: *Künstliche Tiere* (wie Anm. II), S. 54.

Auf diese Stelle in *Quitt* verweist auch Dorothee Römhild in ihrem Kapitel *Die treue Hundeseele als realidealistische Denkfigur*. Dort zeigt sie, wie realistische Literatur zeitgenössische Tierthemen reflektiert, indem sie auf deren mediale Vermittlung, etwa durch Zeitschriften, referiert. Vgl. *Römhild: Belly'chen ist Trumpf* (wie Anm. 29), S. 192–201, zur Fontane-Stelle konkret vgl. S. 195, Fußnote 53.

Zu Natur- und Kulturwissenschaftlichem zur Biene siehe: *Eva Johach: Der Bienenstaat. Geschichte eines politisch-moralischen Exempels*, in: *Anne von der Heiden/Joseph Vogl* (Hrsg.): *Politische Zoologie*, Zürich und Berlin 2007, S. 219–233. – *Stefan Rieger: Biene*, in: *Benjamin Bühler/Stefan Rieger* (Hrsg.): *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, 1. Auflage, Frankfurt 2006, S. 60–98.

Einen Überblick über die Funktionalisierung von Tieren in politischen Theorien aus dem Bereich der *Cultural Animal Studies* geben Martin Doll und Oliver Johns: *Martin Doll/Oliver Kohns: Politische Tiere. Zur Einleitung*, in: *Martin Doll/Oliver Kohns* (Hrsg.): *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven* (Texte zur politischen Ästhetik 6), Paderborn 2017, S. 7–34.

278 Roland Borgards verwendet für diese Operation den Begriff »theriophor«, siehe *Borgards: Tiere und Literatur* (wie Anm. 76), S. 232.

279 Lesenswerte Beispiele aus der Literatur vom Mittelalter bis zur Neuzeit finden sich zu diesem Thema in: *Fritz Behrend: Die Namen bei Fontane*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde. Neue Folge* 14 (1922), Nr. Heft 1, S. 39–44, S. 42.

novation, über Tiere gesellschaftliche Situationen zu pointieren oder zu kritisieren. Im Gegenteil ist es gerade ein Zeitgenosse Fontanes, der französische Zeichner Grandville (1803–1847), der es in seinen Karikaturen zur Meisterschaft gebracht hat, Tier-Mensch- und Mensch-Tier-Verwandlungen darzustellen, die darauf zielen, menschliches Zusammenleben und gesellschaftliche Zustände bildlich vor Augen zu stellen.²⁸⁰

So wie ich vorschlage, die Tiere in Fontanes Texten aus der Perspektive des Grades ihrer Nebensächlichkeit zu betrachten, so möchte ich es im Folgenden unternehmen, die Fauna anhand der – wenn man so möchte – Intensität ihrer Verbindung mit Menschen in den Blick zu nehmen und entlang dieser Intensität zu prüfen, ob und wenn ja welche Position die Tiere in den Konstellationen einnehmen.

4.1.1 Namen

Beginnen möchte ich mit den Tiernamen. Es ist eine so alte und ubiquitäre Praxis, eine Person oder ein Gegenüber über einen Namen mit einer Eigenschaft in Verbindung zu setzen, dass es kaum einer eigenen Erwähnung bedarf.²⁸¹ Und doch kommt ihr in kultureller Perspektive eine eminente Bedeutung zu. Wie fundamental und zugleich heikel diese Namensgebung ist, zeigen etwa die Schöpfungsberichte der *Genesis* als für die jüdisch-christlich geprägte Kultur bedeutsame Anfangserzählungen. Indem Adam allen Lebewesen einen Namen gibt, übt er eine Herrschaftstätigkeit über diese junge Schöpfung aus.²⁸²

280 Zu nennen wären etwa *Les métamorphoses du jour* (1829), die Illustrationen für die Fabeln Jean de la Fontaines (1837) oder die *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840–1842).

281 Zur Herkunft von Tiernamen allgemein siehe Gunter Müller: Studien zu den Theriomorphen Personennamen der Germanen (Niederdeutsche Studien 17), Köln und Wien 1970.

282 Vgl. Gen 2,20. Aus theologischer / religionsgeschichtlicher Perspektive stellt dies Eckart Otto sehr anschaulich dar, vgl. *Eckart Otto: Das Gesetz des Mose*, Darmstadt 2007, S. 14–27, konkret S. 17f.

Im Rückgriff auf Thomas von Aquin (1225–1274), der ein Gedankenexperiment über die Benennung der Tiere durch Adam anstellt, betont Giorgio Agamben, dass dieser Akt gar nicht überschätzt werden kann: »Wir müssen den Einsatz im Spiel dieser *cognitio experimentalis* begreifen. Vielleicht sind nicht nur Theologie und Philosophie,

Dieses Kapitel befasst sich mit Tieren, denen Fontane Eigennamen gibt und diese Praxis auch offen in seinen Texten thematisiert (I). Am Beispiel von *Die Poggenpuhls* wird aufgezeigt, was es mit den tierischen Anteilen in den Namen bestimmter Figuren auf sich hat, und wie der Text Fragen der Identität problematisiert, indem er auf verschiedene Herkunftsmodelle von Mensch und Tier reflektiert.

I

Die Sorgfalt, die Theodor Fontane darauf verwendet, seine Figuren die ihnen passende Sprache sprechen zu lassen, lässt er auch walten, wenn er seinen Figuren – den menschlichen und nicht-menschlichen – Namen gibt.²⁸³ Dass es, um mit Letzteren zu beginnen, fast ausschließlich Hunde sind, die einen Eigennamen tragen, hat neben ihrer herausgehobenen Stellung innerhalb der Fontaneschen Fauna sicher auch den lebensweltlichen Grund, dass der Hund zu den Tieren gehört, die mit ihrem Namen auch tatsächlich gerufen werden können. Schwer vor-

sondern auch Politik, Ethik und Jurisprudenz in dieser Differenz zwischen Mensch und Tier aufgespannt und aufgehoben. Das kognitive Experiment, von dem hier die Rede ist, betrifft letztlich die Natur des Menschen – genauer aber: die Herstellung und Definition dieser Natur –, es ist ein Experiment *de hominis natura*.« *Agamben*: Das Offene (wie Anm. 161), S. 32.

Auch Derrida spricht über die Bedeutung des Eigennamens seiner Katze, »denn sobald sie einen Namen hat, überlebt ihr Name sie bereits. Er signiert ihr mögliches Verschwinden.« *Derrida*: Das Tier (wie Anm. 269), S. 28.

283 Dies ist umso bedeutsamer für einen Autor, der seine Werke mit Vorliebe nach Figuren benennt. Einen Einblick in das Wägen und Wandeln der Namen geben, um nur ein Beispiel zu nennen, die Notizen und Entwürfe zu *Frau Jenny Treibel*. Auf lyrischem Gebiet ist seine Affinität zu sprechenden Namen im Gedicht *Nordische Königsnamen* nachzuvollziehen. Aus den Untersuchungen zu den Namen bei Fontane verweise ich an dieser Stelle auf folgende Arbeiten: *Renate Böschstein*: Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namengebung, in: *Bettina Plett* (Hrsg.): Theodor Fontane. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2007, S. 96–118. – *Renate Böschstein*: Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane, in: *Colloquium Helveticum* 23 (1996), S. 67–91. – *Wolfgang Ertl*: Die Personennamen in den Romanen Theodor Fontanes, in: *Fontane-Blätter* 34 (1982), S. 204–214. – *Behrend*: Die Namen bei Fontane (wie Anm. 279).

Die Bedeutung gilt auch für Fontanes eigenen Schaffensprozess, wie Christian Kluge mit Verweis auf verschiedene Briefäußerungen Fontanes hervorhebt: »Mitunter war es ein einzelner Ausspruch oder ein Name, der ihn, als Keim einer ästhetischen Vorstellung inspirierte.« *Kluge*: Die Poesie der Zeitung (wie Anm. 118), S. 102.

stellbar ist es, dass Hunde mit Menschen zusammenleben, die keinen Namen tragen.

Selten, und in diesem Fall auch auf eine historische Gegebenheit referierend, wird der Eigenname eines anderen Tieres genannt wie beispielsweise der Name des Pferdes Friedrichs II. von Preußen (1712–1786): Condé.²⁸⁴ Neben weniger sprechenden Namen Czicka, dem Bologneser Jenny Treibels, Rustan, dem Hund der Holks oder Sultan aus der Dörrschen Gärtnerei in *Irrungen, Wirrungen*, gibt Fontane einigen Hunden die Namen mythologischer Figuren oder historischer Personen wie Hektor²⁸⁵, Diana²⁸⁶, Uncas²⁸⁷ oder Rollo.²⁸⁸

In zahlreichen Texten lenkt Fontane die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Namen, indem deren Bedeutung oder Interpretation thematisiert wird. Zwei Beispiele dafür möchte ich geben, beginnend mit dem Roman *Unwiederbringlich*. Das erste Auftreten des Pudels des Pastors Petersen in den ersten Kapiteln des Romans veranlasst Schwager

284 Vgl. VdS II.7, S. 181.

285 Bei Fontane tauchen gleich zwei Hunde dieses Namens auf, prominent in *Vor dem Sturm* als Hund Lewins, und etwas weniger auffällig in *Schach von Wuthenow* als Hund Schachs. Zur Namensbedeutung Hektors siehe auch *Römhild*: Bellychen ist Trumpf (wie Anm. 29), 208f.

286 Diesen Namen trägt der Hühnerhund des Oberförsters Opitz in *Quitt*.

287 Uncas ist der Name des Neufundländers der Hornbostels in *Quitt* und bedeutet übersetzt ›Fuchs‹. Auf wen Fontane den Namen bezieht, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Die Vermutung liegt nahe, dass er den Hund nach einer Figur aus James Fenimore Coopers Roman *The Last of the Mohicans* (1826) benannt hat. Uncas ist aber auch der Name einer historischen Person. Anders als Coopers Titel es nahelegt, handelt es sich bei dem *Native American* Uncas (1605–1682) nicht um den letzten, sondern um den ersten und Gründer des Stammes der Mohegan. Die historische Person steht dabei in bedeutend weniger positivem Licht als die Romanfigur: »Uncas's name [...] became synonymous with betrayal among many New England Native Americans because he told lies to ingratiate himself with the English. By the time he died, fat and alcoholic, Uncas had probably sold the colonists more of other Indians' land than anyone else in New England's history.« Bruce E. Johansen/Donald A. Grinde JR.: *The Encyclopedia of Native American Biography. Six Hundred Life Stories of Important People, from Powhatan to Wilma Mankiller*, 1. Auflage, New York 1997, S. 401.

288 Rollo ist der Name eines Stammesfürsten, der im 10. Jahrhundert in der Normandie wirkte. Vgl. *Theodor Fontane: Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Viertes Band, hrsg. v. Walter Keitel/Helmuth Nürnberger, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 725.

Arne von Arnewiek zu einer Reflexion des Tier-Namens: »Im übrigen bewundere ich diesen Pudel, wie heißt er doch?« ›Schnuck‹, sagte Asta. ›Richtig, Schnuck; eigentlich mehr ein Name für eine Lustspielfigur.[...]«²⁸⁹ Wie später zu zeigen sein wird, lässt diese kurze Überlegung Arnes über die Begriffe der Theatergattung des »Lustspiels« bereits wesentliche Themenfelder des Romans aufleuchten.

Ein zweites Beispiel stammt aus *Frau Jenny Treibel*. Dort ist es ebenfalls ein Pudel, Fips, dessen Name zum Gesprächsthema im Kreis der »Sieben Waisen Griechenlands« wird, wenn Professor Schmidt seinen Kollegen befragt: »Reizendes Tier und so zutunlich und fidel. Sagen Sie, Friedeberg, wie schreibt er sich eigentlich? f oder ph? Phips mit ph ist englisch, also vornehmer.«²⁹⁰ Zunächst einmal steht die Bemerkung »ist englisch, also vornehmer« in Verbindung mit einem Problem, das Jenny Treibel mit ihrer Schwiegertochter Helene und deren Hamburger Familie hat. Jenny stört sich an der ostentativen Neigung ihrer Schwiegertochter zu allem Englischen, v. a. in Redewendungen und Begriffen, eben ihrer vermeintlichen Vornehmheit halber. Fontane verknüpft verschiedentlich die Erziehung von Kindern mit der Domestizierung von Tieren. Und auch hier scheint der Pudel ein Gegenentwurf zu den Bemühungen Helene Treibels um ihren »Wasch-Engel« Lizzi zu sein. Denn – was der Roman längst entschieden hat, dem Leser auch schon bewusst ist und nur der intradiegetischen Welt nicht – Fips schreibt sich eben nicht mit »ph«, sondern mit »f«, ist also nicht englisch und nicht vornehmer. Anders als Jennys Enkeltochter, die, dem Reinlichkeitswahn ihrer Mutter geschuldet, beständig weiße Kleidung trägt, ist der Pudel »schwarz«.²⁹¹ Der Pudel ist zudem auch ein Gegenentwurf zu seinem Artgenossen Czicka, worauf ich in *Kapitel 4.3.1* zu sprechen komme.

II

Das prominenteste Werk, bei dem Tiere nicht nur eine Rolle in Figurennamen spielen, sondern auch das einzige Mal, bei dem ein Tier

289 U 3, S. 581.

290 FJT 6, S. 356.

291 Vgl. FJT 6, 355.

Eingang in den Titel eines Textes gefunden hat,²⁹² ist der 1895 erschienene Roman *Die Poggenpuhls*. Der Name dieser verarmten adeligen Familie, aus deren Leben Fontane einen wenige Monate umfassenden Ausschnitt erzählt, setzt sich aus dem mittelniederdeutschen Pogge (›Frosch‹) und Pöl bzw. Pül (›Pfüte‹, ›Tümpel‹) zusammen, und bedeutet übertragen so etwas wie ›Froschpfütze‹ oder ›Froschtümpel‹.²⁹³ Woher Fontane den Namen für seinen Titel genommen hat, auf den er laut seines Briefes vom 14. Januar 1892 an Wilhelm Hertz »stolz«²⁹⁴ sei, ist nicht sicher zu sagen. Es finden sich, anders als bei anderen Texten, keine Varianten des Titels als Vorarbeiten in den Handschriften oder Briefen.²⁹⁵ Verschiedene Orts- und Personennamen oder auch literarische Vorbilder sind denkbar.²⁹⁶ Möglich ist sicher auch, dass Anregungen verschiedener Richtungen sich in diesem gedoppelten Namen verbunden haben.²⁹⁷ Eine mögliche Inspirationsquelle möchte ich aufgreifen, weil sie bei der Frage helfen kann, was es mit dem Vornamen des jüngsten Sohnes der Poggenpuhls, ›Leo‹, auf sich hat.

Leo ist eine Figur, die nicht nur den Frosch im Nachnamen, sondern auch – mutmaßlich – ein weiteres Tier im Vornamen trägt. Es kann zwar nicht sicher behauptet werden, aber dennoch spricht einiges dafür, Leo als Abkürzung von ›Leonhard‹ zu nehmen. Anders

292 Das gilt, wenn man die unvollendete Novelle *Storch von Adebar* (entstanden 1881–1882) hiervon ausnimmt.

293 Vgl. *Theodor Fontane: Die Poggenpuhls*. Roman, hrsg. v. *Gabriele Radecke* (Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 16), Berlin 2006, S. 191. Für Rolf Zuberbühler beispielsweise drückt diese Verbindung »die Doppelstellung des Menschen zwischen gesellschaftlichem Anspruch und Rangstreben einerseits und seiner Kreatürlichkeit, Bedürftigkeit und Nichtigkeit andererseits« aus. *Zuberbühler*: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221), S. 81.

294 *Theodor Fontane*: An Wilhelm Hertz. 14. Januar 1892, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Viertes Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 177–178, S. 177.

295 Vgl. *Fontane*: Die Poggenpuhls – GBA 16 (wie Anm. 293), S. 171.

296 Vgl. *Fontane*: Sämtliche Romane – HFA I/4 (wie Anm. 288), S. 826 oder *Fontane*: Die Poggenpuhls – GBA 16 (wie Anm. 293), S. 128–130.

297 Fritz Behrend zählt eine Reihe von Namen adliger Figuren bei Fontane auf und zeigt, wie sie, abgesehen von geringfügigen Änderungen, realen adligen Familiennamen ähneln. Ein entsprechendes Beispiel für die Poggenpuhls findet sich nicht. Vgl. *Behrend*: Die Namen bei Fontane (wie Anm. 279), S. 41.

als bei *Leopold*, dem jüngsten Spross der Treibelschen Familie, bei dem sich der Name vom ahd. *luitbald* herleitet, was man als ›tapferes Volk‹ übertragen könnte,²⁹⁸ bedeutet *Leonhard* so viel wie ›starker, tapferer Löwe‹.²⁹⁹ Für den Bezug zum Löwen spricht am deutlichsten Leos Verhältnis zu Afrika, das verschiedentlich thematisiert wird, etwa wenn die Strafversetzung in die deutschen Kolonien als Szenario seiner Überschuldung aufscheint, oder in der Küchenszene mit Frederike, bei der ein ausgeschabter Edamer als Veranschaulichung der Südhalbkugel dient oder im Zitat aus Ferdinand Freiligraths (1810–1876) Ballade *Der Löwenritt* (1835), mit dem Leo einen der Briefe³⁰⁰ an seine Schwester Manon schließt. Als möglichen Paten für den Namen Poggenpuhl bringt Gabriele Radecke den Afrikareisenden Paul Friedrich Pogge (1838–1884) ins Spiel, über den Fontane durch seine Tochter Methe in Kenntnis war.³⁰¹ Mit Blick auf den Afrika-Bezug des Textes erscheint diese Option plausibel. Afrika ist im Roman dabei nicht nur als möglicher Fluchtort besetzt,³⁰² sondern wird auch poetologisch perspektiviert, insofern man das, was Leo über die Wüste und Fata Morgana sagt, als Aussagen über Sinn und Ziel von Literatur lesen kann.

298 Vgl. *Wilfried Seibicke*: Historisches Deutsches Vornamenbuch, Berlin und New York 2000, S. 45. In die Nähe einer Raubkatze wird Leopold nur in spöttischer Weise von Willibald Schmidt gerückt. In dem Brief an Marcell, in dem der Vater andeutet, dass Corinnas Verlobung mit Leopold Treibel aufgelöst zu sein scheint, verwendet er eine »dunkle Wendung« (FJT 15, S. 464): »Kenneth von Leoparden sei auf dem Rückzug.« FJT 15, S. 464. Folgt man dem Kommentar, spielt diese Wendung auf die historische Person Kenneth Mac Alpins an, der sich 844 des schottischen Throns bemächtigte. Die »Leopardische[n] Aeolsharfenklänge« sollen Leopold »als den Helden einer süßlichen Balladeske charakterisieren und verspotten.« *Fontane*: Sämtliche Romane – HFA I/4 (wie Anm. 288), S. 814.

299 Vgl. *Seibicke*: Historisches Deutsches Vornamenbuch. L–Sa (wie Anm. 298), S. 41.

300 Vgl. DP 11, S. 550.

301 Vgl. *Fontane*: Die Poggenpuhls – GBA 16 (wie Anm. 293), S. 128–130.

302 Zu denken wäre diesbezüglich auch an Innstettens Überlegung, die er in *Effi Briest* im 35. Kapitel gegenüber Wüllersdorf äußert: »Und da hab' ich mir denn, weil das alles nicht geht, als ein Bestes herausgeklügelt: weg von hier, weg und hin unter lauter pechschwarze Kerle, die von Kultur und Ehre nichts wissen. Diese Glücklichen. Denn gerade *das*, dieser ganze Krimskrums ist doch an allem schuld.« EB 35, S. 288.

[»]Wer was hat, nun ja, der kann das Leben so nehmen, wie's wirklich ist, der kann das sein, was sie jetzt einen Realisten nennen; wer aber nichts hat, wer immer in einer Wüste Sahara lebt, der kann ohne Fata Morgana mit Palmen und Odalisken und all dergleichen gar nicht existieren. Fata Morgana, sag' ich. Wenn es dann, wenn man näherkommt, auch nichts ist, so hat man doch eine Stunde lang gelebt und gehofft und hat wieder Courage gekriegt und watet gemütlich weiter durch den Sand. Und so sind denn die Bilder, die so trügerisch und unwirklich vor uns gaukeln, doch eigentlich ein Glück.«³⁰³

Die Poggenpuhls ist als Roman nicht nur Teil der Fontaneschen Aufstiegs- und Abstiegs geschichten, die vom »Differenzierungszwang« der preußisch geprägten Gesellschaft nach 1871 erzählen. Auf verschiedenen Ebenen verhandelt der Text auch das Thema gesellschaftlichen Wandels und verknüpft, so Michael Scheffels These,³⁰⁴ Biographisches mit einer aktualisierten Poetologie Fontanes. Die Chancen des Aufstiegs, die Bedrohungen durch den Abstieg oder die allgemeinen Fragen des Wandels stellen auch die Frage nach Identität, nach Punkten, an denen sich Identität ausrichten und an denen sie sich orientieren kann. Immer wieder und von verschiedenen Seiten wird die Frage gestellt, was denn das »Poggenpuhlsche« sei. Der Roman stellt Verschiedenes zur Disposition und spannt dabei ein differenziertes Koordinatennetz, das deutlich macht, zwischen welchen Punkten sich die Figuren identifizatorisch bewegen müssen, etwa Armut oder Reichtum, Judentum oder Christentum, Adel oder Bürgertum, Familiensinn oder persönliche Eitelkeiten, Matrilinearität oder Patrilinearität.³⁰⁵

Aus diesem Fundus möchte ich herausgreifen, was Eberhard von Poggenpuhl, der Schwager der Witwe und Onkel der Poggenpuhlschen Nachkommen, zu dieser Frage mit einbringt.³⁰⁶ Bei dem überraschen-

303 DP 4, S. 502. Vgl. dazu *Fontane*: Gustav Freytag (wie Anm. 25), S. 316f.

304 *Michael Scheffel*: Auto(r)reflexionen in Theodor Fontanes »Die Poggenpuhls«, in: *Fontane-Blätter* 65/66 (1998), S. 346–363, S. 346.

305 Vgl. zu letztgenanntem Oppositionspaar *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), 572f.

306 Wie sein Neffe trägt auch der General a. D. ein Tier im Vornamen, der sich aus dem ahd. *ebur* (»Eber, Wildschwein« und *hart* (»stark, kühn«) zusammensetzt. Vgl. *Wilfried Seibicke*: *Historisches Deutsches Vornamenbuch*, Berlin und New York 1996, S. 552.

den Besuch in der mauerfeuchten Wohnung der Großgörschenstraße zu Mutter Poggenpuhls Geburtstag lädt der Onkel, der seinen Verwandten immer wieder auch finanziell unter die Arme greift, zu einem Theaterbesuch ein. Die Poggenpuhls entschließen sich, eine Vorstellung von Ernst von Wildenbruchs (1845–1909) Stück *Die Quitzows* (1888) zu besuchen. Den historischen Hintergrund des Stückes bildet die Niederlage, die der titelgebende märkische Adelsverband in der machtpolitischen Auseinandersetzung mit den Hohenzollern erfährt.³⁰⁷ In Analogie zu den Quitzows und unter Beipflichtung seines Neffen sinniert der General über die eigene Familiengeschichte und das Verhältnis der Poggenpuhls zu den landesherrlichen Hohenzollern.

[»]Aber wenn stille Tage sind, so wie jetzt, dann sticht uns wieder der Hafer, und wir freuen uns der alten Zeiten, wo's noch kein Kriegsministerium und keine blauen Briefe gab und wo man selber Kriege führte. Man soll es wohl eigentlich nicht sagen, und ich sag' es auch nur so hin, aber eigentlich muß es damals hübscher gewesen sein. Die Bürger brauten das Bernauer und das Cottbusser Bier, und wir tranken es aus. Und so mit allem. Es war forscher und fideler als jetzt, und eigentlich für die Bürger auch. Noch keine Konkurrenz. Nicht wahr, Leo?«³⁰⁸

Ähnlich wie Fontanes Bürger bemüht sind, sich voneinander abzusetzen, hat auch der Adel komplexe Möglichkeiten der Unterscheidung. Wenn die differenzierten Rangstufen nicht in Frage kommen, gibt es noch die Möglichkeit, das Selbstbewusstsein auf die Anciennität zu stützen und sich auf Ereignisse zu berufen, die für den Stand eine konstitutive und identifikatorische Bedeutung haben. Der »Eberkühne« liebäugelt sich zurück in die Zeit des ausgehenden Mittelalters. Über die Frage nach der Rolle des Adels in der sich wandelnden Gesellschaft des Kaiserreiches Ende der 1880er Jahre hinaus, ließe sich auch diese Stelle poetologisch lesen, bezieht sie sich doch auf eben jenes vorstaatliche Heroenzeitalter, dessen poetischen Weltzustand Hegel beschreibt und das ebenso bei ihm in eine durch die Hohenzollern verkörperte – allerdings positiv gewendete – geordnete und prosaische Staatlichkeit

307 Vgl. *Fontane*: Sämtliche Romane – HFA I/4 (wie Anm. 288), S. 792f.

308 DP 6, S. 514.

überführt wird, an deren Ziel und Höhepunkt der moderne preußische Militär- und Verwaltungsstaat steht. Solche Rückbezüge, auf die sich Selbstbild und -bewusstsein gründen, finden sich auch beim Grafen Holk aus *Unwiederbringlich*, dem »krasse[n] Aristokrat[en], der nie zögerte, den Fortbestand seiner Familie mit dem Fortbestand der göttlichen Weltordnung in innigsten Zusammenhang zu bringen [...].« Was die Anciennität seines Hauses betrifft, ist er »für Wiedereinführung aller nur möglichen Mittelalterlichkeiten, und einer je strengeren Ahnenprobe man ihn und die Seinen unterworfen hätte, je lieber wäre es ihm gewesen, denn um so glänzender wäre sein Name daraus hervorgegangen. [...] Aber so sicher er über seinen eigenen Stammbaum war, so zweifelvoll verhielt er sich gegen alle andern, die fürstlichen Häuser nicht ausgeschlossen [...].«³⁰⁹ Dieser Genealogie-Versessenheit wird das Fräulein von Rosenberg gegenübergestellt, die dem Grafen einen Schrecken einjagt, als sie über ihren jungen Adel und ihre jüdischen Wurzeln spricht. Bis in *Der Stechlin* hinein bleibt das Thema für Fontane erzählenswert, etwa wenn Czacko, dessen Familie ebenfalls erst wenige Jahrhunderte lang zum Adel zählt, Woldemar in scherzhaftem Ton vorwirft, dass er es »trotz seines Liberalismus« fertig bringe »immer seinen Adel bis wenigstens dritten Kreuzzug zurückzuführen.«³¹⁰ Am ähnlichsten ist Eberhard wohl Dubslav von Stechlin, den Fontane auf den ersten Seiten des ersten Kapitels als einen Landadligen schildert, dem »noch ganz das eigentümlich sympathisch berührende Selbstgefühl all derer [eignet], die »schon vor den Hohenzollern da waren« [...].«³¹¹

Der alte General a. D. von Poggenpuhl bleibt nicht im Mittelalter stehen. Er lenkt den Blick über das 14. Jahrhundert n. Chr. in weit davor liegende Urzeiten. Das betrifft den Zweig der spärlichen Romanhandlung, in dem Sophie der Einladung des Onkels auf das Schloss seiner Frau folgt, um dort das Service, das noch das Wappen des ersten Ehemanns der Tante Josephine trägt, mit dem Poggenpuhlschen zu versehen. Zwar wird dieser künstlerische Plan fallengelassen, stattdessen

309 U 13, S. 660f.

310 DS 7, S. 88.

311 DS 1, S. 9.

aber gibt der General seiner Nichte den Auftrag, die Adamsdorfer Kirche³¹² mit biblischen Motiven auszumalen und bittet ganz konkret um ein Bild der »Sündflut«³¹³. Wie das Bild gestaltet sein soll, weiß Eberhard ebenfalls und gibt seiner Nichte konkrete Anweisungen. Sophie soll nämlich die Adamsdorfer Kirche selbst in das Bild hineinmalen. In der religiösen Kunst hat diese Praxis die Absicht, die Gläubigen daran zu erinnern, dass es sich bei den dargestellten (Heils-)Ereignissen nicht um eine abgeschlossene Vergangenheit handelt, die mit der Gegenwart nichts mehr zu tun hat. Im Gegenteil soll den Betrachtern, die die eigene Kirche, die heimatliche Landschaft o. ä. im Bild wieder erkennen, bewusst werden, dass sie selbst von dem Dargestellten betroffen sind, dass es sie etwas angeht. Die Technik des *mise en abyme* bewirkt vergegenwärtigende Erinnerung, bei der Zeitebenen zusammen gefaltet werden, insofern Vergangenheit und Gegenwart in eins gesetzt werden. Zum anderen wird – quasi als infinites Regress – in der Selbstreferenz ein Anfang ohne Anfang markiert.³¹⁴ In einem Brief lässt Fontane die Künstlerin Sophie dann auch zur Exegetin dieser Situation werden.

So kindlich es mir anfänglich vorkam und auch noch vorkommt, so hat es doch zugleich eine tiefe Bedeutung; als die alte Sündenwelt unterging und die neue, bessere, sich aufbaute, war das erste, was neu erschien (denn die Tiere waren ja noch aus der alten Welt), die Kirche jenes kleinen märkischen Dorfes und jetzt also die von Adamsdorf. Es war, als ob Gott sie gleich dahin gestellt habe. Natürlich kann man darüber lachen, aber man kann sich auch darüber freuen.³¹⁵

Die Geschichte um die Sintflut ist eine Anfangserzählung, wie es auch die Schöpfungserzählungen sind. Genau genommen ist es eine Wieder-Anfangserzählung, ein Neubeginn der Geschichte Gottes mit

312 Schon der Name verweist auf den Uranfang menschlicher Geschichte. Zur Genese der Namen von Ort und Schloss siehe *Fontane: Die Poggenpuhls* – GBA 16 (wie Anm. 293), S. 173.

313 DP 10, S. 553.

314 Gerhart von Graevenitz sieht hierin eine Verbindung zu der Begräbnis-Predigt für Eberhard im Sinne einer »naive[n] und komische[n] Aktualisierung der *Typologie*.« *Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne* (wie Anm. 166), S. 567.

315 DP 12, S. 553.

den Menschen. Bemerkenswert ist nun, was Sophie über die Tiere als Teil dieser Wieder-Anfangsgeschichte schreibt, nämlich dass »die ja noch aus der alten Welt« waren. Denn streng genommen sind es nicht nur die Tiere, sondern auch Noah und seine Familie als Repräsentanten der Menschen, die noch »aus der alten Welt« her stammen. Die Tiere nehmen hier eine Brückenfunktion ein, indem sie als »Überlebsel« und Repräsentanten einer vorgängigen Zeit die Gegenwart mit der Vergangenheit verbinden.³¹⁶

Die Verbindung von Brücken und Tieren aus längst vergangenen Tagen gestaltet Fontane später auch im *Stechlin*, dort allerdings im schauerhaft-komischen Modus. Dubslav gibt eine kurze Bildbeschreibung der *Via Mala* Arnold Böcklins (1827–1901).

[»]Grade neben dem Brückenbogen, dicht an der rechten Seite, tut sich mit einem Male der Felsen auf, etwa wie wenn morgens ein richtiger Spießbürger seine Laden aufmacht und nachsehen will, wie's Wetter ist. Der aber, der an dieser Brücke da von ungefähr rauskuckte, hören Sie, Sponholz, das war kein Spießbürger, sondern ein richtiger Lindwurm oder so was Ähnliches aus der sogenannten Zeit der Saurier, also so weit zurück, daß selbst der älteste Adel (die Stechline mit eingeschlossen) nicht dagegen ankann, und dies Biest, als der herankommende Zug eben den Fluß passieren wollte, war mit seinem aufgesperrten Rachen bis dicht an die Menschen und die Brücke heran, und ich kann Ihnen bloß sagen, Sponholz, mir stand, als ich das sah, der Atem still, weil ich deutlich fühlte, nu noch einen Augenblick, dann schnappt er zu, und die ganze Bescherung is weg.«³¹⁷

316 Fontanes literarische Reflexion ist dabei anschlussfähig an das, was John Berger mit Blick auf die Frage nach einem grundsätzlichen Unterschied von Mensch und Tier überlegt: »In gewissem Sinne ist die gesamte Anthropologie, die sich mit dem Übergang von der Natur zur Kultur befaßt, eine Antwort auf diese Frage. Aber es gibt auch eine allgemeine Antwort. Alle Geheimnisse handeln davon, daß Tiere *Vermittler* zwischen dem Menschen und seinem Ursprung sind. Darwins Evolutionstheorie, unauslöschlich mit dem Stempel des europäischen neunzehnten Jahrhunderts versehen, gehört dennoch einer Tradition an, die fast so alt ist wie der Mensch selbst. Tiere vermittelten zwischen dem Menschen und seinem Ursprung, weil sie dem Menschen ebenso gleich wie ungleich waren.« *John Berger*: Warum sehen wir Tiere an? Für Gilles Aillaud, in: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Aus dem Englischen von Stephen Tree, 11. Auflage, Berlin 2009, S. 13–38, S. 17.

317 DS 37, S. 320. Regina Dieterle weist bezüglich dieser Stelle auf die Bedeutung des kulturellen Imaginären auch für Fontanes Wirklichkeitswahrnehmung hin: »So

Die Zeitsignatur der Tiere spielt dabei von Beginn des Romans an eine Rolle, die sich mit einem zentralen Tier des Romans verknüpft: dem aufsteigenden Hahn des Stechlin-Sees. Im Rahmen eines Tischgesprächs, wird die Perspektive auf die Tiere als Repräsentanten einer Vorzeit am Beispiel eines Karpfens durchgespielt, der verzehrt wird. Im Zusammenhang mit der Telegrafie ist die Rede von den »merkwürdigen Verschiebungen von Zeit und Stunde«³¹⁸, und die Genealogie ist nichts anderes, als die Gegenwart über eine Sukzessionskette der Geschlechter mit einem Punkt der Vergangenheit oder auch überhaupt mit dem Bereich der Zeit zu verbinden, der dem nicht auslotbar tiefen Bereich der Vergangenheit angehört. Der Stechlin-See selbst ist ein Ort solcher Verbindungen, nicht nur geographisch, sondern auch temporal, wie Hauptmann Czacko feststellt.

[»]Was mich aber [...] an diesem Karpfen noch ganz besonders fesselt – beiläufig ein Prachtexemplar –, das ist das, daß er doch höchstwahrscheinlich aus Ihrem berühmten See stammt, über den ich durch Woldemar, Ihren Herrn Sohn, bereits unterrichtet bin. Dieser merkwürdige See, dieser Stechlin! Und da frag' ich mich denn unwillkürlich (denn Karpfen werden alt; daher beispielsweise die Mooskarpfen), welche Revolutionen sind an diesem hervorragenden Exemplar seiner Gattung wohl schon vorübergegangen? Ich weiß nicht, ob ich ihn auf hundertfünfzig Jahre taxieren darf, wenn aber, so würde er als Jüngling die Lissaboner Aktion und als Urgreis den neuerlichen Ausbruch des Krakatowa mitgemacht haben. Und all das erwogen, drängt sich mir die Frage auf, wenn's nun in Ihrem Stechlinsee zu brodeln beginnt oder gar die große Trichterbildung anhebt, aus der dann und wann, wenn ich recht gehört habe, der krähende Hahn aufsteigt, wie verhält sich da der Stechlinkarpfen, dieser doch offenbar Nächstbeteiligte, bei dem Anpochen derartiger Weltereignisse? Beneidet er den Hahn, dem

unmittelbar, wie es ihm scheinen mochte, war dieses Empfinden [des Grauens des menschenfeindlichen Ortes der Via Mala] nicht. Es war vielmehr ein Empfinden nach Bildern. Fontane erlebte, pointiert gesagt, nicht die Via Mala, sondern einen Böcklin.« *Regina Dieterle*: Fontane und Böcklin. Eine Recherche, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. I: Der Preuße. Die Juden. Das Nationale, Würzburg 2000, S. 269–284, S. 272.

es vergönnt ist, in die Ruppiner Lande hineinzukrähen, oder ist er umgekehrt ein Feigling, [...] der am andern Morgen fragt: ›Schießen sie noch?‹³¹⁹

Beide Tiere, sowohl der konkrete Karpfen, der ganz *materialiter* seinen letzten Moment auf den Tellern des Herrenhauses verbringt, als auch der nur in der Erzählung präsente Hahn haben eine Zeitsignatur, die sie als Relikte der Vergangenheit ausweisen, und die in der Gegenwart auf diese Vergangenheit zurückverweisen.

Den Bogen wieder zurück schlagend, erzählt Fontane in den *Poggenpuhls* den Ur-Anfang menschlicher Geschichte im Zeichen des Wandels, bei dem sich die Überlebenden der alten Welt in einer neuen, von der großen Flut wieder freigegebenen Landschaft wiederfinden.³²⁰ Die biblische Ätiologie problematisiert Fontane dabei, indem er ihr die Evolutionstheorie Darwins als Erklärungsmodell für den Ursprung des Menschen kontrastierend zur Seite stellt. *Die Poggenpuhls* ist einer der wenigen Erzähltexte, in denen Fontane auf Darwin zu sprechen kommt:³²¹

»Man kann darüber lachen, aber es ist doch immer eine kleine Schöpfung. Und Schaffen macht Freude. Wenigstens kann ich mir nicht

319 DS 3, S. 27f.

320 Martin Lowsky sieht den Bezug auf einen möglichen Ur-Anfang, indem er Sophie, die Wasser malt, über ihren Familiennamen (›Froschpfütze‹) in Zusammenhang mit der »Urquelle« bringt, von der Fontane einmal in einem Vortrag gehört hat. Vgl. *Martin Lowsky*: »Der Bahnhof ist der Ararat«. Abstraktion, Modernität und mathematischer Geist in Theodor Fontanes Erzählung *Die Poggenpuhls*, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 137–147, S. 142. Zur »Urquelle« siehe *Kapitel I*.

321 Ein weiterer Roman ist *Unwiederbringlich*, wo Ebba in ihrer Einschätzung, woran es dem Grafen Holk als Hofmann mangle, auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse rund um Darwins Theorie zu sprechen kommt: »Nun, ich bitte Sie, Baron, bei der Bleichsucht muß immer gelächelt werden, das ist einmal so herkömmlich, und wenn eine Prinzessin die Gnade hat, noch etwas von ›Eisen im Blut‹ hinzuzusetzen und dadurch anzudeuten, daß sie Darwin oder irgendeinen anderen großen Forscher gelesen hat, so muß sich zu dem Heiterkeitslächeln auch noch ein Bewunderungslächeln gesellen [...].« U 13, S. 656.

denken, daß Gott die Welt aus Verdrießlichkeit geschaffen hat.« »Mancher sieht doch so aus, Onkel.« »Ja, Fiechen, da hast du recht. Mancher sieht so aus. Aber was kommt nicht alles vor! Und das einzelne beweist nichts. Das ist ein fataler Zug jetzt bei den Menschen, daß sie den Ausnahmefall zur Regel machen wollen. Und wenn sie sich dabei nur was Hübsches aussuchten! Aber nein, was recht Häßliches muß es sein. 's war freilich vor dreißig Jahren auch nicht viel besser. Ich hab' es noch erlebt, wie das mit dem Affen aufkam und daß irgendein Orang-Utan unser Großvater sein sollte. Da hättest du sehen sollen, wie sie sich alle freuten. Als wir noch von Gott abstammten, da war eigentlich gar nichts los mit uns, aber als das mit dem Affen Mode wurde, da tanzten sie wie vor der Bundeslade.«³²²

Wie weiter oben bereits erwähnt, nimmt »das mit dem Affen« seinen Anfang 1859 und erfährt im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitere Detaillierungen und Interpretationen. Dass sich Fontane in irgendeiner Weise mit Darwins Theorie auseinandergesetzt hat, zeigen nicht nur die beiden Romanstellen, sondern auch diverse Anspielungen in Theaterkritiken.³²³ Auch diese Stelle steht in unübersehbarem Zusammenhang mit Fragen über Bedingungen und Möglichkeiten künstlerischen Schaffens, thematisiert sie doch das traditionelle Bild der Analogie des göttlichen Schöpfungsaktes mit dem Schöpfungsakt des Werkes durch den Künstler.

4.1.2 Karikaturen

Karikaturen sind genuine Kreuzungspunkte von Menschen und Tieren, insofern die wechselseitige Übertragung von Merkmalen und Eigenschaften zu deren hauptsächlichen Gestaltungselementen gehört. Dieses Kapitel nimmt solche Figuren in den Blick und geht nicht nur den tierischen Spuren nach, sondern beleuchtet den ästhetischen Diskurs zur Karikatur des 19. Jahrhunderts.

Auch in *Frau Jenny Treibel* gibt es einige Figuren, die Fontane – v. a. über Namen – mit Tieren in Verbindung bringt, und die näher zu betrachten sich lohnt. Das betrifft vor allem die Figur des »agent

322 DP 12, S. 556f.

323 Walter Keitel führt in seinem Poggenpuhl-Kommentar weitere Stellen an, vgl. *Fontane: Sämtliche Romane* – HFA I/4 (wie Anm. 288), S. 842f.

provocateur in Wahlsachen«³²⁴ Lieutenant a. D. Vogelsang. Mit der karikaturesken und grotesken Darstellungsweise, die ausgehend von dieser Figur beschrieben wird, gewinnt die Verbindung von Tier und Mensch in den Figuren eine neue Qualität.

Neben Vogelsang gibt es noch weitere Figuren wie die Majorin von Ziegenhals, die Treibel einlädt, um seine Tischgesellschaft durch blaues Blut aufzuwerten. Wie ich zeigen werde, ist ihre Perspektive auf Vogelsang eine wesentliche bei der Bewertung des Wahlkampfhelfers als Karikatur. Ein weiterer »Vogel« im Kreise der Treibels ist Polizeiasessor Goldammer, dessen »Lied« im übertragenen Sinne es ist, zur Unterhaltung der Herrenrunden Anzügliches aus seinem Berufsleben zu singen.³²⁵

Aus der Sphäre des Bildungsbürgertums sind es Professor Rindfleisch, Lehrer am fiktiven Großen-Kurfürsten-Gymnasium und sein Kollege und Schwager Professor Kuh, die hier erwähnt werden sollen. Beide gehören zum Kreis der »Sieben Waisen Griechenlands« und treffen sich in der Schmidtschen Wohnung. Es gibt verschiedene Interpretationen, was es mit den Rindern in den Namen der Professoren auf

324 FJT 2, S. 308.

325 Dem Diktum Walter Müller-Seidels folgend, dass Fontanes Erzähltechnik von Entsprechungen geprägt ist, zeigt Christian Grawe neben den Figuren Treibel-Corinna und Vogelsang-Nelson auch die Entsprechung von Goldammer und Schmolke. In dem Spiegelverhältnis der Erotisierung des Alltäglichen bei den Treibels und der Entkleidung des Erotischen von allem Lasziven durch die tragischen Schicksale, die Sitten-Polizist Schmolke erlebt hat, »steckt Fontanes Gesellschaftskritik, die nie plakativ und direkt, aber in ihrer Subtilität nicht minder scharf ist. In solchen Details steckt seine Zeitanalyse, die das wahre Gesicht der Bourgeoisie hinter ihrer Maske von Wohlanständigkeit enthüllt.« *Christian Grawe: Frau Jenny Treibel. »Lieutenant Vogelsang a. D.« und »Mr. Nelson from Liverpool.«* Treibels politische und Corinnas private Verirrungen, in: *Christian Grawe* (Hrsg.): »Der Zauber steckt im Detail«. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002 (Otago German Studies 16), Dunedin 2002, S. 322–342, S. 338. Über eine besondere Neigung zum Erotischen weiß Alfred Brehm nichts zu sagen, wohl aber etwas, das man – ganz entfernt – als einen gesellschaftlichen Aspekt des Vogels nennen könnte: »Eigentliche Liebhaber versteht der Goldammer nicht zu begeistern; demungeachtet sieht man ihn öfters in Gesellschaftsbauern, in denen er sich seines bunten Gefieders wegen recht gut ausnimmt.« *Alfred Edmund Brehm: Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Tierreichs. Dritter Band. Zweite Abtheilung. Die Vögel. Erste Hälfte.* Knacker und Säger, Hildburghausen 1865, S. 246.

sich hat. Dass Schmidt seinen Kollegen als »kreuzbrave[n] Kerl, nomen et omen«³²⁶ bezeichnet, ließe sich mit dem Bild erklären, das – auch in poetologischer Hinsicht – Fontane und seine Zeitgenossen mit dem Rind verbinden, nämlich das eines dienstbaren aber unaufgeregten Lebewesens. Friedrich Theodor Vischer sieht im »Culturthiere« z. B. eines Rindes die »Gemüthlichkeit« vorherrschend, in ihrem »Gehaben, Saufen, Fressen, Wandern, hingestreckt Ruhen« sogar das »Epische« im Vergleich zum Dramatischen der Wildtiere.³²⁷ Fontane bezeichnet die »Alltagstiere« als »prosaische Bewohner unserer Hürden und Ställe« im Vergleich zum poetischen Wild.³²⁸ Gerhart von Graevenitz sieht die Namen in Verbindung mit dem Archäologie-Thema des sechsten Kapitels. Bei der Sitzung, die synchron zum Treibelschen Dinner stattfindet, kommen Schmidt und Distelkamp in einem Gespräch über Autoritätsfragen in der Schule und den Wandel der Zeit auf den Kaufmann und archäologischen Autodidakten Heinrich Schliemann (1822–1890) zu sprechen. In der Wohnung liegt das 1878 erschienene Werk *Mykenae. Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tiryns*, das »auch vom mykenischen Heiligtum der ›kuhäugigen Hera‹ und den zahlreichen auf der Akropolis von Mykenae gefundenen Idolen in Gestalt von Terracotta-Kühen« handelt.³²⁹ »Und wie der Name des Seehelden Nelson im unheroischen Gast der Treibels fortlebt, so läßt Fontane Mykenae« und seine Verbindung mit dem »Cultus der Hera« und »deren Kuhcharakter« genau so komisch fortleben in den Namen von Willibald Schmidts Professorenkollegen »Kuh« und »Rindfleisch«.³³⁰ Regina Dieterle bringt eine weitere Perspektive ein. Die drei Lehrer des Großen-Kurfürsten-Gymnasiums sind »alle miteinander

326 FJT 6, S. 350.

327 *Friedrich Theodor Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für die Vorlesungen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Drittes Heft: Die Malerei*, Stuttgart 1854, S. 659f.

328 *Theodor Fontane: Kopenhagen*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte*, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 677–727, S. 715. Diese Stelle wird erneut relevant in *Kapitel 4.2.2*.

329 *Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne* (wie Anm. 166), S. 558.

330 *Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne* (wie Anm. 166), S. 558.

versippt und verschwägert.«³³¹ Professor Kuh ist der Schwager von Professor Rindfleisch und Professor Schultze Rindfleischs Schwiegersohn. Damit verweise Fontane kritisch auf die »herrschende Stellenknappheit« an den Gymnasien zur Entstehungszeit des Romans: »Eine Stelle am Gymnasium zu finden, heisst das unausgesprochen, ist ohne gute Beziehungen eben nicht möglich.«³³² In dieser Lesart würde Fontanes Namenswahl einen »Fall von männerbündischer Protektion« nicht nur durch die menschliche Verwandtschaftsbeziehung darstellen, sondern auch auf tierischer Ebene zusätzlich durch das Verhältnis von Gattung (Rind) und geschlechtsspezifischer Untermenge der Gattung (Kuh) spiegeln. Freilich bleibt bei dieser Lesart ein Rest, nämlich der Schwiegersohn Schultze. Dessen ungeachtet kann man auch in diesem Fall sehen, wie Fontane verschiedene Aspekte, die Tiere im Raum des kulturellen Imaginären haben, aufgreift und nutzt, um sie als Knoten zu funktionalisieren, über die gleichzeitig verschiedene Themen und Diskurse verknüpft sind, wobei das »reale« Tier, dabei im Grunde zurück steht.

* * *

In noch bedeutenderem Umfang ist dies bei Lieutenant a. D. Vogelsang der Fall. An dieser Figur übt Fontane nicht nur diese Praxis, er reflektiert die Technik der Mensch-Tier-Übertragungen in den Texten, indem er die Frage verhandelt, was Vogelsang als Figur zur Karikatur macht. Von dieser Figur ausgehend, werden auch Themen anderer Texte lesbar, auf die die Figur Vogelsangs aus- beziehungsweise zurückgreift. Um dies zu sehen, möchte ich zunächst näher auf den Begriff der Karikatur eingehen.³³³

331 *Regina Dieterle*: Die sieben Waisen und die Mädchenbildung. Zur pädagogischen Diskussion in Theodor Fontanes *Frau Jenny Treibel*, in: Fontane-Blätter 68 (1999), S. 130–143, S. 137.

332 *Dieterle*: Die sieben Waisen (wie Anm. 331), S. 137.

333 Vgl. zum Folgenden: *Günter Oesterle*: Art. Karikatur, in: *Joachim Ritter* u. a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Basel 2017, URL: https://www-schwabeonline.ch.emedien.ub.uni-muenchen.de/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.karikatur%27%5D__1543419258107 (besucht am 28. 11. 2018). – *Rüdiger Singer*: Art. Karikatur, in: *Dieter Burdorf/Dieter Fasbender/Burkhard Moennighoff* (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur.



Abbildung 2: Eckensteher Nunne aus der Zeitschrift *Ulk*

Aus dem Italienischen *caricare* stammend, was ins Deutsche mit ›(be-)laden, überhäufen‹ übersetzt werden kann, taucht der Begriff im 17. Jahrhundert im Kontext italienischer satirischer Portraitmalerei auf, bevor er seinen Weg über Frankreich nach Deutschland nimmt. Spezifisch für diese aus der graphischen Kunst stammende Darstellungsweise ist es, z. B. Personen dadurch zu charakterisieren, dass einzelne Merkmale durch Übertreibung und Verzerrung exponiert werden. Das Ziel karikaturesker Darstellung ist der »Wille zur Kritik«³³⁴ von Personen oder gesellschaftlichen Zuständen. Diese Praxis beginnt mit den Drucken zur Reformationszeit, während der abwechselnd Papst oder Reformatoren durch über-

triebene Darstellung Spott und Kritik ausgesetzt sind, und gewinnt im 18. Jahrhundert v. a. in England an Bedeutung. In Deutschland etabliert sich die politische Karikatur in wesentlichem Maße zur Mitte des 19. Jahrhunderts, in dem auch satirische Zeitschriften wie *Kladde-radatsch* und *Fliegende Blätter* (beide im Jahr 1844) oder die Zeitschrift *Ulk* (etwas später, 1871) entstehen.

Bereits die erste Erwähnung Vogelsangs bettet Fontane subtil in diesen Kontext politisch-karikaturesker Publizistik, wie an der Lektüre Kommerzienrat Treibels zu sehen ist, der sich zu Beginn des Romans mit dem *Berliner Tageblatt* befasst.

Begründet von Günther und Irmgard Schweikle, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2007, S. 374. – Gertrud H. Rösch: Art. Karikatur, in: Klaus Weimar (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3. Auflage, Bd. II. H–O, Berlin und New York 2007, S. 233–237. – Andreas Platthaus: Das geht ins Auge. Geschichten der Karikatur, 1. Auflage (Die Andere Bibliothek 381), Berlin 2016. – Franz Schneider: Die politische Karikatur, München 1988. – Günter Oesterle: Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire, in: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München 1998, S. 259–286.

334 Rösch: Art. Karikatur (wie Anm. 333), S. 235.

Es war gerade eine Nummer, der der »Ulke« beilag. Er [Treibel] weidete sich an dem Schlußbild und las dann einige von Nannes philosophischen Betrachtungen. »Ausgezeichnet... Sehr gut ...Aber ich werde das Blatt doch bei Seite schieben oder mindestens das ›Deutsche Tageblatt‹ darüber legen müssen. Ich glaube, Vogelsang gibt mich sonst auf. Und ich kann ihn, wie die Dinge mal liegen, nicht mehr entbehren, so wenig, daß ich ihn zu heute habe einladen müssen.«³³⁵

Die Satire-Zeitschrift *Ulk* erschien in demselben Verlag wie das *Berliner Tageblatt* und lag diesem regelmäßig bei. Anhand eines festen, im Laufe der Jahre erweiterten Personenkreises von Karikaturen, unter diesen auch der erwähnte »Eckensteher Nunne«³³⁶, warf die Zeitschrift einen kritischen Blick auf das politische und öffentliche Leben. *Abbildung 2* zeigt diese Karikatur-Figur, die Hermann Scherenberg (1826–1897) für die Zeitschrift schuf.³³⁷

Bevor Vogelsang bei ihm eintritt, verdeckt Treibel die linksliberale Zeitung mit dem *Deutschen Tageblatt*, einer nationalkonservativ ausgerichteten Tageszeitung.³³⁸ Die gedruckten Karikaturen müssen verdeckt werden, bevor die aus intradiegetischer Sicht leibhaftige Karikatur erscheint.³³⁹

335 FJT 2, S. 308.

336 »Als Eckensteher bezeichnete man Dienstleute, die, polizeilich überwacht und mit einem Nummernschild versehen, auf der Straße standen und auf Gelegenheitsarbeiten warteten. Nantes Vorstellungen von einer angemessenen Entlohnung seiner Dienste verbanden sich aufs vorteilhafteste mit seiner Arbeitsscheu, so daß er – alkoholisiert – viel Zeit zum Drauflosreden und Politisieren hatte.« *Klug*: Die Poesie der Zeitung (wie Anm. 118), S. 113. – Eine vergleichbare Figur ist der Eckensteher Nante Strump, über den Fontane 1890 selbst einen kleinen Text veröffentlichte, siehe: *Theodor Fontane*: Nante Strump als Erzieher. Frei nach: »Rembrandt als Erzieher«, in: *Kurt Schreinert* (Hrsg.): Aufsätze zur Literatur, München 1963, S. 484–487.

337 Nachweis für *Abbildung 2*: N. N.: Nunne, in: *Ulk*. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire 30 (1901), Nr. 4. 25. Januar, S. 7.

338 Vgl. *Fontane*: Sämtliche Romane – HFA I/4 (wie Anm. 288), S. 784f.

339 Zur Figur Vogelsangs als Karikatur siehe *Grawe*: »Lieutenant Vogelsang a. D.« und »Mr. Nelson from Liverpool« (wie Anm. 325). – *Harry E. Cartland*: The Prussian officer in Fontane's Novels. A Historical Perspective, in: *The Germanic Review* 52 (1977), Nr. Heft 3, S. 183–193.

Christian Klug, der einen Blick auf *Fontanes poetische Rezeption der Tagespresse und die Entdeckung der neuen Wirklichkeiten* wirft, sieht in der Zeitungslektüre »unter dem Schutz der eigenen vier Wände in Fontanes Bürgersatiren [...] ein Mittel, sich die bedrängende Wirklichkeit vom Leibe zu halten, diese aber gleichwohl aus

Die Figur des Lieutenants a. D. wird, wie Fontane das häufig tut, aus der Perspektive verschiedener Figuren dargestellt. Für Treibel steht die politische Funktion seines Gehilfen im Vordergrund und namentlich sein als »Sprechanismus« benanntes rhetorisches Talent. Vogelsang ist ein »Fanatiker« und dieser »Fanatismus« ist eines seiner Merkmale als Karikatur, insofern die Ideologie und Weltanschauung, die er vertritt, völlig übertrieben sind und über das rechte Maß und Reflexionsvermögen hinausgehen.³⁴⁰

Majorin von Ziegenhals ist es, die das Thema der Karikatur offen anspricht. Dabei ist im Vorfeld zu sagen, dass sie in struktureller Hinsicht einige Merkmale mit Vogelsang teilt. Da ist zum einen ihr tierischer Name, der in offensichtlichem und offen ausgesprochenem Gegensatz zu ihrer Leibesfülle steht,³⁴¹ der Verweis auf das Militär, der in ihrem Fall uneigentlich ist, da er von ihrem Gatten herrührt und bei Vogelsang, weil es »für jeden mit militärischem Blick nur einigermaßen Ausgerüsteten fest[stand], daß er seit wenigstens dreißig Jahren außer Dienst sein müsse.«³⁴² In gleicher Weise liegt auch die Zeit als Hofdame für die Majorin schon einige Jahre zurück. Ein letztes gemeinsames Merkmal ist die politische Instrumentalisierung

ungefährlicher Entfernung zu studieren und dabei die virtuelle Souveränität des nicht-involvierten Betrachters zu genießen: Teilhabe ohne Teilnahme.« *Klug*: Die Poesie der Zeitung (wie Anm. 118), S. 96f. Sieht man in Vogelsang die leibhaftige Karikatur, die Treibel in seinen »eigenen vier Wänden« heimsucht, wäre *Frau Jenny Treibel* ein Beispiel, an dem Fontane zeigt, wie wenig es gelingt, sich »die bedrängende Wirklichkeit vom Leibe zu halten.« Gerhard Plumpe interpretiert das Beiseite-Schieben des Blattes im Zusammenhang der hegelschen Konzeption der Prosaischen Weltordnung, nach der »Individuell [...] in der Moderne allein noch Handlungen im Raum der Familie« seien. Insbesondere den Männern bleibe als Inszenierung ihrer »Persönlichkeit« allein noch die »eigene« Meinung, die man sich in der »Freizeit« leistet«, und selbst die eigene (liberale) Meinung verdecke Treibel, indem er das national-konservative über das liberale Blatt lege. *Plumpe*: Roman (wie Anm. 131), S. 681–684.

340 FJT 2, S. 308. Hubert Ohl sieht in Vogelsang »das Bild eines Mannes, der die Haltung des ›Hier stehe ich und kann nicht anders‹ bis zur Grotteske übertreibt [...].« *Hubert Ohl*: Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes, Heidelberg 1968, S. 285.

341 Vgl. FJT 2, S. 313.

342 FJT 2, S. 311.

durch Treibel. Vogelsang ist ihm bei allem »Greuel«³⁴³ ein scheinbar unverzichtbarer Helfershelfer und auch die Anwesenheit Frau von Ziegenhals' liegt daran, dass sie eine »rechte Cousine von dem Zossener Landesältesten [ist ...] .«³⁴⁴ »Man muß«, stellt Treibel lapidar fest, »wie Bismarck, immer ein Dutzend Eisen im Feuer haben [...].«³⁴⁵ Vielleicht ist es so gestaltet, dass eine Karikatur die andere leicht erkennt, so redet Majorin von Ziegenhals Treibel beim Dîner diesbezüglich ins Gewissen.

»Sagen Sie, cher Treibel«, hob die Ziegenhals an, »wie kommen Sie zu dem Gespenst da drüben; er scheint noch ein Vorachtundvierziger; das war damals die Epoche des sonderbaren Lieutenants, aber dieser übertreibt es. Karikatur durch und durch. Entsinnen Sie sich noch eines Bildes aus jener Zeit, das den Don Quijote mit einer langen Lanze darstellte, dicke Bücher rings um sich her. Das ist er, wie er lebt und lebt.«³⁴⁶

Mit der Übertreibung benennt die Ziegenhals ein wesentliches Merkmal der Karikatur³⁴⁷ und verortet Vogelsang als ein Relikt der Zeit, in der die politische Karikatur in Deutschland wieder an Bedeutung gewinnt. Der Text lässt offen, auf welches Bild welchen Künstlers die Aussage zu beziehen ist, aber vieles spricht dafür, dass es sich um Adolph Schroedters (1805–1875) Ölgemälde »Don Quijote im Lehnstuhl« (1834) handelt, nach Christoph Wegmann das »populärste deutsche Beispiel einer Don Quijote-Darstellung im 19. Jahrhundert.«³⁴⁸ Wegmann beschreibt das von Adolph Menzel (1815–1905) und Theodor Hosemann (1807–1875) gezeichnete *Erinnerungsblatt an das Stiftungsfest des Ver-*

343 FJT 2, S. 309.

344 FJT 2, S. 314.

345 FJT 2, S. 314.

346 FJT 3, S. 320f.

347 Vgl. Rösch: Art. Karikatur (wie Anm. 333), S. 234.

348 Christoph Wegmann: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes, 1. Auflage, Berlin 2019, S. 375. Ähnlich auch Johannes Thiele: *Frau Jenny Treibel als verhinderte Tragödie. Zu Möglichkeiten einer intertextuellen Neulektüre*, in: Fontane-Blätter 99 (2015), S. 16–40, S. 25f. Der Kommentar der Hanser-Ausgabe bringt Grandvilles Illustrationen zu Cervantes *Don Quijote* ins Spiel, die 1848 erscheinen, präferiert aber diejenigen Gustave Dorés, die 1863 erscheinen, vgl. Fontane: *Sämtliche Romane* – HFA I/4 (wie Anm. 288), S. 789.

eins jünger Künstler, auf dem das Gemälde als ein Hauptstück auftaucht. Nicht nur war Fontane mit Menzel und Hosemann persönlich bekannt. Von beiden stammen Zeichnungen, die Fontane selbst als Don Quijote darstellen. Von Hosemann stammt eine Beigabe für das *Album amicorum* (entstanden 1851/52), das Emilie Fontane als Geburtstagsgabe organisiert und für das zahlreiche Tunnel-Kollegen Beiträge stellen.³⁴⁹ Eine zweite Darstellung stammt von Adolph Menzel, der Fontane als Don Quijote zu Pferde und mit dem Zeichen des Hosenbandordens versehen, im Kreise der Tunnel-Kollegen zeigt.

* * *

Im Gespräch mit Corinna fragt Mr. Nelson, der »in seiner Art ebenso komisch«³⁵⁰ wirkt wie Vogelsang, nach dem Verhältnis von Name und Äußerem bei Vogelsang. Er vergleicht ihn mit dem böse und ärgerlich blickenden Kakadu der Treibels.³⁵¹

349 Mein Dank gilt an dieser Stelle Klaus-Peter Möller vom Theodor-Fontane-Archiv Potsdam für seinen Hinweis auf diese Darstellungen. Im Detail nachzulesen ist über das *Album amicorum* in: Klaus-Peter Möller: »Quelle braucht den Wandersmann«. In Theodor Fontanes verschollenen Alben geblättert, in: Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin 28 (2019), S. 42–59.

350 FJT 3, S. 312. Vergleicht man die Karikatur des »Eckenstehers Nunne« aus *Ulk* mit der Beschreibung Mr. Nelsons, drängt sich der Verdacht auf, als handle es sich auch bei ihm um eine Karikatur: Statt eines stattlich-eleganten Engländers »kam ein Menschenkind daher, an dem, mit Ausnahme der von der jungen Frau Treibel gerühmten Manschettenspezialität, eigentlich alles die Kritik herausforderte. Den ungebürsteten Zylinder im Nacken und reisemäßig in einem gelb- und braunquadierten Anzuge steckend, stieg er, von links nach rechts sich wiegend, die Freitreppe herauf, und grüßte mit der bekannten heimatlichen Mischung von Selbstbewußtsein und Verlegenheit.« FJT 2, S. 311. So wie die Figur Nunne das Berliner Alltagsleben kritisiert, kritisiert auch Mr. Nelson Vogelsang wenig zurückhaltend, erst an der Tafel und später im Gespräch mit Corinna. Christian Grawe sieht in Lieutenant Vogelsang und Mr. Nelson Karikaturen und »Spiegelfiguren«, an denen Fontane die »Verirrungen [Treibels und Corinnas] in leibhaftiger Gestalt« vorführt. Grawe: »Lieutenant Vogelsang a. D.« und »Mr. Nelson from Liverpool« (wie Anm. 325), S. 324.

351 Peter Demetz' Kategorisierungsangebot dreier Namenstypen folgend, wäre Vogelsang – »selbst das Opfer eines Wortspiels« – ein Beispiel für die widerspielende, »ironische Variation des allegorischen Namens«, die Fontane mit dem Ziele nutze, »die Aufmerksamkeit des Lesers [...] durch den öffentlichen Gegensatz von Forderung und Wirklichkeit« zu provozieren. Peter Demetz: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen (Literatur als Kunst)*, München 1964, S. 194. Wie ich zeigen möchte, geht Fontane mit der Diskussion um die Bezüge des Namens

»To be sure, und [der Kakadu] sieht aus wie Lieutenant Sangevogel. Doesn't he?« »Wir nennen ihn für gewöhnlich Vogelsang. Aber ich habe nichts dagegen, ihn umzutaufen. Helfen wird es freilich nicht viel.« »No, no, there's no help for him; Vogelsang, ah, ein häßlicher Vogel, kein Singevogel, no finch, no trussel.« »Nein, er ist bloß ein Kakadu, ganz wie Sie sagen.« Aber kaum, daß dies Wort gesprochen war, so folgte nicht nur ein lautes Kreischen von der Stange her, wie wenn der Kakadu gegen den Vergleich protestieren wolle [...].³⁵²

Der Kniff bei den grafischen Karikaturen eines Grandville oder Doré besteht in deren visueller Unmittelbarkeit. Grafiker und Zeichner können die übertriebene menschliche Physiognomie, Mensch-Tierwesen oder Tiere in Menschengestalt einfach darstellen. Literatur kann dies nur vermittelt tun, z. B. über den Umweg der Beschreibung der Erzählinstanz oder von Figuren, oder über die Assoziation mit Tieren über Namen, oder wie es Peter Demetz formuliert: »der metaphorische Name gestattet es dem Autor, seine Figur gleichsam mit einem einzigen Zuge des Pinsels zu malen.«³⁵³ Unter den Bedingungen nicht-phantastischer Literatur sind diesen Möglichkeiten aber Grenzen gesetzt und diese Grenzen verlangen nach Uneigentlichkeit und Vermitteltheit, insofern etwa Majorin von Ziegenhals keinesfalls »wirklich« – gedacht unter den Bedingungen der intradiegetischen Realität – einen Ziegenhals haben darf. Wenn nun Mr. Nelson die intradiegetischen Realien zu Rate zieht, um näher zu bestimmen, inwieweit diese uneigentliche Verbindung mit Tieren bei Lieutenant Vogelsang zu verstehen ist, dann scheint mir Fontane hier – nicht systematisch, aber gewissermaßen praktisch und *en passant* – die Bedingungen literarischer Karikaturen im Rahmen eines gesellschafts-satirischen, nicht-phantastischen Romans zu reflektieren. Vor allem Rudolf Helmstetter³⁵⁴, ebenso wie Gerhart von Graevenitz³⁵⁵ haben die medialen Kontexte, in denen Fontanes Ro-

im Text selbst einen guten Schritt weiter als lediglich die Leseraufmerksamkeit zu provozieren.

352 FJT 4, S. 336.

353 Demetz: Formen des Realismus (wie Anm. 351), S. 201.

354 Helmstetter: Die Geburt des Realismus (wie Anm. 23).

355 Gerhart von Graevenitz: Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen »Bildungspresse« des 19. Jahrhunderts, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern (Poetik und Hermeneutik 15),

mane entstehen, ins Bewusstsein gerückt. In den Zeitschriften und Blättern werden Bilder mit Texten kombiniert, die illustrieren oder exemplifizieren, u. a. auch Karikaturen. Der Einfluss von Bildern oder von Bildlichkeit auf Fontanes Schreiben wurde bereits vielfach ausgeführt und untersucht.³⁵⁶ Diese Stelle aus *Frau Jenny Treibel* scheint mir ein Beispiel dafür zu sein, wie die Verknüpfung von Bild und Text anhand der Karikatur im Text diskutiert wird. Fontane geht bei Vogelsang dabei über die rein visuelle Ähnlichkeit von Mensch und Tier hinaus, und schafft über den Namen eine komplexe Verweisstruktur auf verschiedene Themenfelder dieses Romans aber auch anderer Romane. Renate Böschenstein hat mit Rückgriff auf die Lektüre-Praxis bei Friedrich Hölderlin bereits 1995 angeboten, den Begriff des »transzendierenden Textes« auch auf Fontane anzuwenden. Unabhängig davon, ob der Begriff in seiner Übertragung stimmig ist, ist das, was Böschenstein damit bezeichnet, plausibel: zum einen die Notwendigkeit der textübergreifenden Zeichendeutung bei Fontane offenzulegen und zum anderen die Technik in den Blick zu nehmen, wie Fontane sein Motiv- und Zeichengewebe knüpft.³⁵⁷ In seiner Art, die ursprünglich aus dem grafisch-visuellen Bereich stammende Karikatur in den sprachlichen Bereich zu übertragen, implementiert er nicht nur eine fremde Technik, sondern zeigt zugleich, welches Potential sie in der Literatur entfalten kann. Das wird deutlich, wenn man genauer betrachtet, auf was Vogelsang als Karikatur im Text bezogen wird.

Fontane gestaltet die Erörterung mit einer guten Portion Situationskomik.³⁵⁸ Darüber hinaus wird aber auch der reale Bezugsrahmen des

München 1993, S. 283–304, und *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166).

356 Siehe dazu auch das *Kapitel 4.2.2*.

357 »Aber auch bei Fontane, der der faktizistischen Realitätskonzeption seiner Zeitgenossen zuliebe die strukturierende Macht der Zeichen im Text unter Bezügen auf die empirisch faßbare Realität verstecken mußte, sind die konstanten Zeichen mehr als eine subjektive Präferenz für bestimmte stimulierende Realitätselemente: ihre Korrespondenz über die Werkgrenzen hinaus erschafft eine zusätzliche Form der Weltdeutung. Die Zeichen antworten einander.« *Böschenstein*: Storch, Sperling, Kakadu (wie Anm. 232), S. 263.

358 Gleiches gilt schon für die Erwiderung des Toastes durch Vogelsang, den dieser in der Haltung »einer an Komik streifenden Würde« (FJT 3, S. 328) vorträgt oder

Namens ›Vogelsang‹ diskutiert und festgestellt, dass Vogelsang weder »Sangevogel« noch »Singevogel« ist, sondern »bloß ein Kakadu«. Dass er zugleich ein hässlicher Vogel und Kakadu sei, überrascht, denn Hässlichkeit ist etwas, was gemeinhin nicht als Eigenschaft dieses Vogels gilt. Noch im vorigen Kapitel zählt Majorin Ziegenhals den Kakadu als etwas auf, um den sie Treibel »beneiden könnte«³⁵⁹, und rechnet ihn damit zu den Reichtum demonstrierenden Statussymbolen.³⁶⁰ Im Gegenteil gilt der Kakadu, wenn ihm nicht gerade die Federn ausfallen, als ausgesprochen schöner Vogel.³⁶¹ Weniger überraschend als das, was die Figuren über den Vogel sagen, ist wie der Vogel sich im Roman verhält. Dass die Vögel launisch und sogar böseartig sein können, schildert Alfred Brehm, indem er die Erfahrungen eines Kollegen mit einem Nasenkakadu zitiert, nämlich dass er »düsterer, mürrischer und reizbarer sei, als andere Verwandte [...]«. ³⁶²

Kakadus sind, wie die anderen Papageienarten, keine Singvögel, sondern haben ein besonderes Talent dafür, zumindest Teile menschlicher Sprache zu imitieren. Da Vogelsang vor allem als Redner von Bedeutung ist, ist es nachvollziehbar, dass Mr. Nelson als mögliche Vergleiche beispielsweise (Sing)Drossel oder (Buch)Fink, die ausgesprochene Singvögel sind, ausschließt. Der Name erlaubt es also, die Figur einerseits mit dem Kakadu zu vergleichen, sie andererseits in ironischer Brechung mit ihrer Tätigkeit als politischer Agitator zu assoziieren.³⁶³

für die Figuren Hedemeyer und General von Rossow aus *Cécile*, worauf im Rahmen der Groteske noch näher eingegangen wird.

359 FJT 3, S. 321.

360 Vgl. dazu auch die Kakadus in *Graf Petöfy* (GP 2, S. 687) oder *L'L' Adultera* (LA 3, S. 17f.).

361 Vgl. *Brehm: Illustriertes Thierleben – Knacker und Sänger* (wie Anm. 325), S. 43.

362 *Brehm: Illustriertes Thierleben – Knacker und Sänger* (wie Anm. 325), S. 45.

363 Reinhard Wilczek sieht im »krächzenden, krakeelenden Lautgebaren« eines Kakadus den »Analogieschluss« zu Vogelsang gegeben, »dessen hölzerne, blutleere Prinzipienreiterei hier ihr Pendant findet.« *Wilczek: Von Schoßhunden* (wie Anm. 231), S. 142. Renate Böschenstein sieht das *tertium comparationis* von Kakadu und Vogelsang im »Automatenhaften« und meint damit die Art, wie die Vögel bestimmte menschliche Laute automatenhaft wiederholen können. Vgl. *Böschenstein: Storch, Sperling, Kakadu* (wie Anm. 232), S. 252. Böschenstein zeigt dies am Bei-

Vogelsang als düsteren und hässlichen Vogel zu begreifen, wird noch verständlicher vor dem Hintergrund des ästhetischen Diskurses um die Karikatur, der von Winckelmann über Goethe, Hegel und Vischer bis hinein in Fontanes Zeit reicht.³⁶⁴ In der Renaissance befasste man sich mit dem Hässlichen, um auch von ihrem Gegenteil her die Regelmäßigkeit des Schönen zu verstehen.³⁶⁵

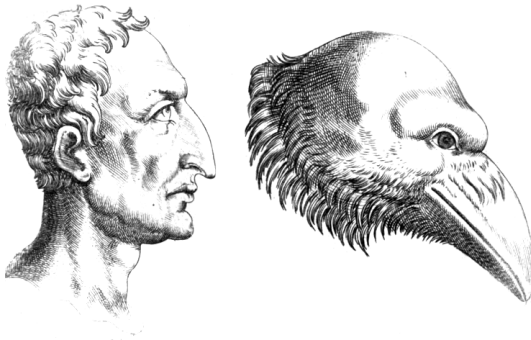


Abbildung 3: Aus dem Kapitel »Nasus mediocriter longus...«

Giambattista della Portas (1535–1615) Studien in *De humana physiognomia* (1586) zeigen diese Nähe zur Karikatur als Kreuzungspunkte von Mensch und Tier, indem sie menschliche Antlitze direkt neben tierische stellen, um deren Ähnlichkeit hervorzuheben. *Abbildung 3* illustriert dies anhand eines Beispiels aus dem Kapitel *Nasus mediocriter longus*.³⁶⁶

spiel von Melanies Kakadu in *L'Adultera* (1880). Gleiches gilt aber auch für die Figur Vogelsang, und zwar nicht nur in Bezug auf dessen politische Phrasendrescherei, sondern auch auf sein Auftreten allgemein: »[D]ie Grandezza, mit der er [Vogelsang] daherkam, war mehr die Steifigkeit eines alten, irgendeiner ganz seltenen Sekte zugehörigen Torf- oder Salzinspektors als die gute Haltung eines Offiziers. Alles gab sich mehr oder weniger automatenhaft [...]« FJT 2, S. 311f.

364 Die folgenden Ausführungen orientieren sich an *Oesterle*: Art. Karikatur (wie Anm. 333).

365 *Rösch*: Art. Karikatur (wie Anm. 333), S. 235.

366 Nachweis für *Abbildung 3*: *Giambattista Della Porta*: *De humana physiognomia*. Libri IIII, Vici Aequensis 1584, S. 73.

Dass das Moment der Übertreibung und die Konzentration auf das Nicht-Schöne unvereinbar mit den klassizistischen Forderungen nach Schönheit und Harmonie sind, überrascht nicht. So schreibt Winckelmann von der Karikatur »als das ganz andere, in dem er seinen Todfeind sehen mußte« und auch Goethe markiert seine Ablehnung deutlich, stelle die Karikatur doch endlich »Fratze und völlige Disharmonie« dar. Man könne, zitiert Oesterle Goethe, »mit Verstand und Vorsatz von der Harmonie abweichen und dann bringt man das Charakteristische hervor, geht man aber weiter, übertreibt man diese Abweichung [...], so entsteht die Karikatur [...]«. ³⁶⁷ Dass das auch für Tiere gilt, lässt Goethe in Ottiliens Tagebuchnotizen aus »Die Wahlverwandschaften« aufleuchten:

»Wie man es nur über das Herz bringen kann, die garstigen Affen so sorgfältig abzubilden. Man erniedrigt sich schon, wenn man sie nur als Tiere betrachtet; man wird aber wirklich bössartiger, wenn man dem Reize folgt, bekannte Menschen unter dieser Maske aufzusuchen.« »Es gehört durchaus eine gewisse Verschrobenheit dazu, um sich gern mit Karikaturen und Zerrbildern abzugeben. Unserm guten Gehülfen danke ich's, daß ich nicht mit der Naturgeschichte gequält worden bin: ich konnte mich mit den Würmern und Käfern niemals befreunden.« ³⁶⁸

Für Fontanes Romane ist die ästhetische Bewertung der Karikatur als Umkehrung des Ideals interessant, wie sie Friedrich Theodor Vischer in seiner *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* gibt:

Das Verhältniß ungetrennter Einheit, worin jene Elemente in aller reinen Kunst verschmolzen sind, ist [bei der Karikatur] gelöst; die Idee ist aus dem Naturstoffe, der dem Künstler als Vorbild im Ganzen und Großen vorliegt, herausgezogen, der Künstler denkt und weiß die Wirklichkeit als die ihrer Idee unangemessene und hat die Absicht, den *Zweck*, sie dieß durch sein Werk in der Form der Anschauung fühlen zu lassen. Man verwechsle dieß nicht mit dem Bewußtsein der Unangemessenheit, das dem rein Komischen (wie dem Erhabenen) zu Grunde liegt. *Die* *se* *s* *Bewußtsein* ist als *k* *ü* *n* *s* *t* *l* *e* *r* *i* *s* *c* *h* *e* *s* *V* *e* *r* *h* *a* *l* *t* *e* *n* *d* *o* *c* *h* *g* *a* *n* *z* *n* *a* *i* *v* *u* *n* *d* *u* *n* *g* *e* *t* *h* *e* *i* *t* *i* *n* *s* *e* *i* *n* *e* *m* *S* *t* *o* *f* *f* *e* *; j* *e* *n* *e* *s* *d* *a* *g* *e* *g* *e* *n*

³⁶⁷ Zitiert nach Oesterle: Art. Karikatur (wie Anm. 333).

³⁶⁸ Goethe: Die Wahlverwandschaften (wie Anm. 96), II. Teil, Kap. 7, S. 451, Z. 19–28.

hat es nicht nur mit einer widerstreitenden Grundform des Schönen überhaupt zu thun, sondern widerstreitet im Acte des künstlerischen Schaffens selbst der Welt, wie sie ist, wie sie empirisch vorliegt; die reine Kunst scheidet in unbefangener Stimmung, ohne Haß die Mängel derselben aus und vergißt sie harmlos über ihrem idealen, sei es auch komisch idealen Abbilde, diese anhängende Kunst hat und behält sie im Auge, bekriegt, verfolgt sie, packt und schüttelt sie.³⁶⁹

Als mephistophelische Gestalt wird Vogelsang zum Gegenteil des Guten und als Karikatur verkörpert dieser »ugly old fellow«³⁷⁰ das Anti-Ideal. Als hässlicher Kakadu wird das eigentlich Schöne getilgt, und die sprachliche Begabung als »Sprechanismus« in den Dienst eines fanatisch-politischen Ideals gestellt.³⁷¹ Dabei nimmt Vogelsang nicht nur Stellung zu einer »Royaldemokratie« als einem »Ideal in einem Plateau, mit einem einzigen, aber alles überragenden Pic«³⁷², sondern auch zu Fragen nach dem poetischen Ideal.³⁷³ An prominenter Stelle ist die Unterhaltung zu nennen, in der sich die in das Großbürgertum eingeheiratete Jenny mit großer Geste für die »poetische Welt«³⁷⁴ aus-

369 Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (wie Anm. 327), S. 757.

370 FJT 3, S. 328.

371 Christian Grawe sieht in Vogelsang den »klägliche[n] Abfall gegenüber dem Ideal« des Reservelieutenants. Grawe: »Lieutenant Vogelsang a. D.« und »Mr. Nelson from Liverpool« (wie Anm. 325), S. 326.

372 FJT 3, S. 329. Zur politischen Idee hinter dem Begriff der Royaldemokratie siehe Jost Schneider: »Plateau mit Pic«. Fontanes Kritik der Royaldemokratie in *Frau Jenny Treibel*. Ideengeschichtliche Voraussetzungen zur Figur des Leutnants Vogelsang, in: Fontane-Blätter 53 (1992), S. 57–73.

373 Zu den verschiedenen Idealen, die in *Frau Jenny Treibel* verhandelt werden siehe auch Grawe: »Lieutenant Vogelsang a. D.« und »Mr. Nelson from Liverpool« (wie Anm. 325), S. 339–341.

Zur Diskussion des Verhältnisses von Poesie und Prosa siehe: Torsten W. Leine: »Unser Jenny hat doch Recht«. Zur Poetologie des Spätrealismus in Fontanes *Frau Jenny Treibel*, in: Moritz Baßler (Hrsg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, Berlin 2013, S. 48–69. – Rolf Selbmann: »Das Poetische hat immer Recht«. Zur Bedeutung der Poesie in Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel*. Zu Jenny Treibels 100. Geburtstag, in: Fontane-Blätter 54 (1992), S. 101–109. – Andreas Poltermann: »Frau Jenny Treibel« oder Die Profanisierung der hohen Poesie, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Theodor Fontane*, 2. Auflage, Sonderband (Text + Kritik), München 1989, S. 131–147.

374 FJT 3, S. 319.

spricht, die »vor allem in dem Liede, das gesungen wird«³⁷⁵ das Ideal der Poesie verwirklicht sieht. So wie das politische Ideal durch den komischen Auftritt einer dämonischen Karikatur desavouiert wird, gibt Fontane das »Poetische und das Ideale, das Höhere, das Wahre und das Ewige« durch eine mit Brillanten behängte Bourgeoise »mit einem Hohn [...] dem Gelächter« preis, wodurch sich das »»poetische« Programm des ›bürgerlichen] Realismus [...] erledigt.«³⁷⁶

4.1.3 Grotesken

Karikaturen und Grotesken überschneiden sich partiell, und so führt dieses Kapitel Überlegungen aus dem vorigen fort, indem die groteske Gestaltung von Figuren wie die des Lieutenants Vogelsangs aus *Frau Jenny Treibel* und ähnlicher Grenzgängerfiguren aus dem Roman *Cécile* betrachtet wird (I). Ein zweiter Komplex um die Grotesken bei Fontane betrifft das Thema der latenten Gewalt, die u. a. in Form gefährlicher Bahnfahrten und eines grotesken Buttervogels bei Tisch Thema wird (II). Mit der Frage nach der Bedeutung von ›Humor‹ und ›Ironie‹ schließen sich Beobachtungen zum poetologischen Potential der Groteske an, wie sie sich im Vergleich mit Fontanes Rezension zu Texten Willibald Alexis' ergeben (III).

|

Lieutenant Vogelsang ist nicht nur eine Figur, in der sich Hässliches, fanatische politische Überzeugungen und unfreiwillige Komik verbinden, sondern er ist auch eine dämonische Figur. Dadurch positioniert ihn Fontane im Grenzbereich zweier künstlerischer Verfahrensweisen: der karikaturesken und der grotesken Darstellung.³⁷⁷ Wo in der Karika-

375 FJT 3, S. 320.

376 *Mülder-Bach*: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), 621f. Das poetische Ideal wird dabei nicht nur durch Jenny verabschiedet, es wird auch durch die Männergesellschaft im Wortsinne pervertiert, wenn Treibel über eine der schlüpfrigen Geschichten Goldammers resumiert: »Sehen Sie, Goldammer, jede Kunstrichtung ist gut, weil jede das Ideal im Auge hat. Und das Ideal ist die Hauptsache, soviel weiß ich nachgerade von meiner Frau. Aber das Idealste bleibt doch immer eine Soubrette.« FJT 4, S. 334.

377 Karikatur und Groteske scharf zu trennen, wird in vielen Fällen kaum möglich sein, wie es auch Vischer in seiner Ästhetik beschreibt: »So liebt denn die Caricatur

tur Merkmale durch ihre Übertreibung in den Bereich der Mischform mit Nicht-Menschlichem ragen können, ist ein dezidiertes Struktur-Merkmal der Groteske ihre »karikierende Übersteigerung, ja aggressive Deformation der Realität bis ins bedrohlich Fratzenhafte«. ³⁷⁸ Sie bildet Mischformen aus Pflanzen und Menschen oder Menschen und Tieren, die in ihrer Hybridität »zwischen dem Ornamentalen und dem Monströsen, zwischen Grauen und Verspieltheit, zwischen Derbkomischem und Dämonischem« changieren. ³⁷⁹ In der polyperspektivisch erzählten Welt Fontanes trifft es die titelgebende Figur des Romans, Jenny Treibel, diese dämonische Präsenz des politischen Helfers-Helfers ihres Gatten wahrzunehmen.

Aber Vogelsang! Es kam ihr mit einem Male zum Bewußtsein, daß sie während des Prinzessinnengesprächs von der rechten Seite her immer etwas wie einen sich einbohrenden Blick empfunden hatte. Ja, das war Vogelsang gewesen, Vogelsang, dieser furchtbare Mensch, dieser Mephisto mit Hahnenfeder und Hinkenfuß, wenn auch beides nicht

überhaupt die phantastische Travestie, die muthwillige Gestaltenverwechslung, die wir zuerst [...] aus der Stimmung des Humors überhaupt abgeleitet und als geschichtliche Form des mythisch Komischen [...] mit dem Namen des Grottesken eingeführt haben; Mechanismen, Pflanzen, Thiere werden zu Menschen und umgekehrt, sei es durch deutliche Verbindung von Gliedern und Theilen dieser verschiedenen Reiche, sei es durch unbestimmteres hinüberspielen.« *Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 327), S. 761.

378 *Rolf Haaser/Günter Oesterle*: Art. Grotesk, in: *Klaus Weimar* (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 3. Auflage, Berlin und New York 2007, S. 745–748, S. 745. Zur Kunstform des Grotesken und der Groteske siehe allgemein: *Irmgard Roebeling*: Art. Groteske, in: *Joachim Ritter* u. a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel 2017, URL: https://www-schwabeonline.ch.emedien.ub.uni-muenchen.de/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.groteske%27%5D__1543419631271 (besucht am 28. 11. 2018), *Haaser/Oesterle*: Art. Grotesk (wie Anm. 378), *Reto Sorg*: Art. Groteske, in: *Klaus Weimar* (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 3. Auflage, Bd. I. A–G, Berlin und New York 2007, S. 748–751 und weiterführend *Peter Fuß*: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln 2001 und *Wolfgang Kayser*: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 2., unveränderte Auflage, Oldenburg 1961.

379 *Haaser/Oesterle*: Art. Grotesk (wie Anm. 378), S. 745.

recht zu sehen war. Er war ihr widerwärtig, und doch mußte sie mit ihm sprechen; es war die höchste Zeit.³⁸⁰

Vogelsangs Hässlichkeit ist etwas, das für die Figuren der Intradiegese offensichtlich ist. Der Versuch, den Namen des unangenehmen Gastes über seinen tierischen Bezug zu erläutern, zunächst über den Ausschluss positiv besetzter Singvögel und dann im Vergleich mit dem griesgrämigen Kakadu, geht zwar nicht restlos auf, orientiert sich aber wesentlich an der Realität wahrnehmbarer Eigenschaften. Jennys Perspektive, die dagegen das Groteske betont, geht einen Schritt weiter und greift auf das Repertoire des kulturellen Imaginären zurück, das über die Figur des Mephisto aus dem ikonographischen Material von »Hahnenfeder und Hinkfuß« schöpft. Günter Oesterle hat Karikatur, Arabeske und Groteske als »Kippfiguren«, »Grenzgänger« und »Randphänomene« der Vormoderne bezeichnet.³⁸¹ Noch pointierter als in *Frau Jenny Treibel* nutzt Fontane tier-menschlich groteske Gestaltungen von Figuren in *Cécile*, um durch sie Grenzüberschreitungen vom kulturellen oder sozialen Rand³⁸² her zu inszenieren. Das zeigt sich auch in einer Szene aus dem 20. Kapitel dieses Romans, der Einblick in das Berliner Leben der St. Arnauds gibt. Dass mit der gesellschaftlichen Reputation des Paares etwas nicht stimmt, stellt Fontane gleich zu Beginn anhand der missglückten Begegnung mit dem preußischen Militär auf dem Bahnsteig dar.³⁸³ Apart ist die Titelheldin nicht nur im Sinne äußerlicher Attraktivität. Apart sind auch gesellschaftliche Stellung und bekanntschaftlicher Umgang der St. Arnauds, den Gordon als einen Kreis von Opponenten des Establishments, Gegnern des »Hohenzollerntum[s]« und von »Frondeurs« charakterisiert.³⁸⁴ Drei Figuren aus diesem Kreis hebt Fontane besonders hervor, indem er ihnen bei

380 FJT 3, S. 317f.

381 Oesterle: Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire (wie Anm. 333), S. 260.

382 Vgl. dazu auch *Andrea Bartl*: Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists, in: *Catrin Gersdorf/Sylvia Mayer* (Hrsg.): Natur, Kultur, Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 219), Heidelberg 2005, S. 176–191.

383 Vgl. C 1, S. 144.

384 C 20, S. 265.

der Abendgesellschaft längere Redebeiträge einräumt. Den Anfang macht Baronin Snatterlöw, die Gordons geschäftliche Reisen nach Persien zum Anlass nimmt, um anhand einer historischen Anekdote die kulturell bedingte Verschiedenheit von »Anstand und Sitte« zu thematisieren. Geheimrat Hedemeyer hält eine Art Vortrag über den, seiner Meinung nach zu lasch geführten, bismarckschen Kulturkampf, und General von Rossow spricht über die Rolle des Militärs im Staat, und über die Bedeutung der alten adligen Familien innerhalb desselben.

Neben diesen Figuren gibt es noch eine Reihe weiterer Gäste, die den mehr oder weniger stummen und lauschenden Hintergrund der Ausführungen bilden. Rosa Hexel und Gordon unterhalten sich kaum, Kriegsministerialoberst von Kraczinski lächelt immerhin einmal, aber z. B. Sanitätsrat Wandelstern, der von der Erzählinstanz als »Anti-Schweninger«³⁸⁵ bezeichnet wird und damit zumindest eine politische Haltung zugesprochen bekommt, tritt im weiteren Verlauf des Kapitels nicht mehr in Erscheinung, ebenso wie die unbestimmte Anzahl von »Damen«, die die Herren an die Tafel begleiten.

Mehr noch als in *Frau Jenny Treibel* ist dieses Kapitel ein dezidiert politisches. Es verhandelt damals aktuelle Themen (preußisch-) deutscher Innen- und Kulturpolitik und stellt grundsätzliche Fragen nach dem Selbstverständnis des neu gegründeten Staates im Spannungsfeld von Militär, Beamtentum und Zivilgesellschaft. Was der Harz-Teil des Romans anhand der Wenden, Askanier und des mittelalterlichen Kaisertums historisch perspektiviert, wird im Berlin-Teil im Licht der Gegenwart beleuchtet, und das von einer Reihe grotesker Figuren.

Beginnen möchte ich mit General von Rossow. Aus der Verbindung des Rosses im Nachnamen mit seiner »krähende[n] Kommandostimme«³⁸⁶ gestaltet Fontane ihn als Mischwesen aus Pferd und

385 C 20, S. 266. Ernst Schweningen (1850–1924) war der »Hausarzt Bismarcks«, vgl. *Fontane: Sämtliche Romane* – HFA I/2 (wie Anm. 62), S. 902.

386 C 20, S. 268. Parallelfikturen bei Fontane sind hier Generalmajor v. Bamme aus *Vor dem Sturm* und Lieutenant v. Zieten in *Schach von Wuthenow* oder Oberst v. Unruh in *Quitt*. Die krähende Kommandostimme ist ein immer wiederkehrendes Leitmotiv.

Vogel.³⁸⁷ Baronin Snatterlöw gerät mir ihrer »Adlernase« und dem Löwen im Nachnamen zum Greifen.³⁸⁸ Schließlich wird auch Pierre von St. Arnaud ins Licht der Groteske gerückt, wenn General von Rossow ihn als »Faunengesicht«³⁸⁹, und damit als etwas aus Mensch und Bock Zusammengesetztes, beschreibt. Über einige (intertextuelle) Ecken könnte man auch die Tiermalerin Rosa Hexel mit in den Blick nehmen, die sich selbst als »Schlange« (»versteht sich, Feuerwerkschlange«³⁹⁰) bezeichnet. Das verbindet sie über Ebba von Rosenberg aus *Unwiederbringlich*, die von Holk als Feuerwerkskörper³⁹¹ beschrieben wird, mit den Melusinen-Figuren, die in der kulturellen Tradition als Mischwesen aus Frauen und Fischen oder Drachen imaginiert werden.

II

»Ängstliche Moderne« hat Gerhart von Graevenitz sein beeindruckendes Spätwerk genannt und dabei die Groteske als Formelement dieses Ängstlichen bestimmt, als eine labile Konstruktion, die eine Überlappung von Zeitebenen bedeutet, und vor allem im Rahmen der intradiegetischen Figuren-Konversationen in der Mischung aus Grausamem und Komisch-Unterhaltsamem vorführt, welche Latenz von

387 Eine Pegasus-Figur ist Rossow dagegen sicher nicht. Weder als Verweis auf die griechische Mythologie, noch als poetologisch-biographische Figur, als die Michael Masanetz das Dichterross fruchtbar machen möchte, indem es »gleichsam die allgemeine Sozialisationskonstellation des Kreativen und die besondere Fontanes [verbildlicht], die ihn zum Akt des symbolischen Muttermordes zwingt, um sein Spätwerk zu retten.« *Michael Masanetz: Vom Ur-Sprung des Pegasus. Meine Kinderjahre* oder die schwere Geburt des Genies, in: *Fontane-Blätter* 65/66 (1998), S. 87–124, S. 115.

388 C 20, S. 266. Auch wenn die Assoziation von »schnattern« und »Schnabel« nicht zwingend ist, wäre dies ein weiteres Element, wie Fontane den Löwen mit Teilen eines Vogels mischt.

389 C 20, S. 274.

390 C 20, S. 275.

391 Als Holk einen Brief seiner Gattin erhält, reflektiert er über beide Frauen und diesbezüglich über Ebba: »Ebba war eine Rakete, die man, solange sie stieg, mit einem staunenden ›Ah‹ begleitete, dann aber war's wieder vorbei, schließlich doch alles nur Feuerwerk, alles künstlich; Christine dagegen war wie das einfache Licht des Tages.« U 18, S. 698. Siehe dazu auch *Otto Eberhardt: »Finessen« Fontanes* in seinem Roman *Irrungen, Wirrungen*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 56 (2012), S. 172–202, S. 201.

Aggression und Gewalt unter den vermeintlich glatten und befriedeten Oberflächen gesellschaftlicher Umgangsformen existiert. Graevenitz hat die grotesken Elemente vorwiegend anhand des *Stechlins* analysiert;³⁹² analoges trifft auch auf den einige Jahre früher entstandenen Roman *Cécile* zu. Um dies zu zeigen, und auch die Funktion des Grotesken näher zu beleuchten, möchte ich das elfte und das 20. Kapitel gegenüberstellen. In beiden Kapiteln steht ein Tischgespräch im Mittelpunkt und in beiden Situationen zeigt sich das Groteske auf verschiedenen Ebenen: an der Gestaltung der Figuren, an materialen Gegenständen und in virtuellen Gesprächsinhalten.

Im elften Kapitel finden sich die Hauptfiguren des Romans zu einem Mittagessen an der *table d'hôte* des Hotels Zehnpfund ein. Gordon, der zu spät kommt, sieht sich einer vom Hotelwirt geänderten Sitzordnung gegenüber, die ihm einen Platz an der Seite Céciles zuweist. Im Laufe des Kapitels entwickelt sich eines jener Tisch-Gespräche, die zum typischen Repertoire Fontanescher Gesellschaftsromane gehören.³⁹³ Es sind häufig die Kleinigkeiten, auf die es dabei ankommt, »[e]in Zuruf, ein Stück Verbandstoff, ein verwehtes Balladenzitat, ein groteskes Bonmot«, die als »Symptome unentrinnbarer Angst und allgegenwärtige[n] Schrecken[s]« fungieren.³⁹⁴ Die Verbindung von Essen und Gewalt knüpft der Roman von Anfang an, auch anhand solcher Kleinigkeiten und Seitengespräche. Ein Beispiel gibt das Frühstück der beiden Berliner im Hotel. Die Schwepper-Anekdote über die Eier spielt auf die Schlacht Ludwigs des Bayern bei Mühldorf im Jahr 1322 an.³⁹⁵ In der Folge ist vom Tisch als »Schlachtfeld«³⁹⁶ die Rede, und als die Berliner den Balkon verlassen, wird etwas wie ein Marsch intoniert, indem einer von beiden »den Ton einer zum Marsch blasenden Pickelflöte«³⁹⁷

392 Vgl. im Besonderen *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 638–703.

393 Folgt man Gerhard Neumann, ist »typisch« ein viel zu schwacher Ausdruck. Für Neumann ist das Tischgespräch ein Ritual sozialer Distinktion und in diesem Sinne Bachtinscher »Chronotopos« oder nach Stephen Greenblatt und Michel Foucault »Dispositiv sozialer Energie«. *Neumann*: Theodor Fontane (wie Anm. 108), 56f.

394 *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), 42f.

395 Siehe *Fontane*: Sämtliche Romane – HFA I/2 (wie Anm. 62), S. 883.

396 C 3, S. 150.

397 C 3, S. 151f.

nachahmt. Intertextuell etwas subtiler verweist Fontane auch später auf das Thema Tafel und Tod. Im vierten Kapitel sitzen Gordon und das Ehepaar St. Arnaud zum ersten Mal gemeinsam zu Tisch. Als die Tafel aufgehoben wird, kommen die zwei Berliner am Gästebuch vorbei, suchen den Eintrag Gordons und kommentieren: »Ah, hier. Das ist er: Gordon-Leslie, Zivilingenieur.« Gordon-Leslie wiederholte der andere. »Das ist ja der reine Wallensteins Tod.«³⁹⁸ John Gordon (†1649) und Walter Leslie (1607–1667) waren zusammen mit Oberst Walter Butler (1600–1634) (der von den Berlinern mit St. Arnaud assoziiert wird) mit der Aufgabe betraut, Albrecht von Wallenstein (1583–1634) zu ermorden. In der »Mordnacht von Eger« 1634 lädt Gordon die Vertrauten Wallensteins, Adam Erdmann Trčka von Lípa (1599–1634), Wilhelm Kinsky von Wchinitz und Tettau (1574–1634) und Christian von Ilow (1585–1634) zu einem Festbankett auf Burg Eger, wo sie in derselben Nacht wie Wallenstein ermordet werden.³⁹⁹ Auf ein weiteres Mahl, das mit Gewalt und Tod in Verbindung steht, verweist das unauffällige Bibelzitat, das einer der Berliner ausspricht, als Robert, Cécile und Pierre auf der Terrasse des Roßtrappen-Hotels erscheinen: »Sieh nur, schon den Schal [Céciles] überm Arm. Der [Gordon] fackelt nicht lange. Was du tun willst, tue bald.«⁴⁰⁰ Das Zitat stammt aus Joh 13,27. Jesus spricht den Satz zu Judas Iskariot, der beschlossen hat, ihn zu verraten, nachdem er von dem Brot gegessen hat, das Jesus ihm reicht.

Das Gespräch des elften Kapitels greift nun eine vorangegangene Eisenbahnreise auf und behandelt den auf den ersten Blick sehr allgemeinen und banalen Umstand, dass es Fahrgäste gibt, die lieber bei geöffnetem Fenster fahren, und solche, die geschlossene Fenster bevorzugen.⁴⁰¹ Geschildert wird diese alltägliche Situation und die sich

398 C 4, S. 156.

399 Vgl. *Karl Wittich*: Art. Wallenstein, Albrecht Graf von, 1900, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz60603.html#adbcontent> (besucht am 13. 09. 2019).

400 C 6, S. 159.

401 Die Belüftungsfrage knüpft dabei motivisch an den Brief an, den Gordon im neunten Kapitel schreibt und der von der »große[n] Wirkung der Luftheilmethode« handelt: »Es gereut mich nicht, diesen entzückenden Platz mit seiner erfrischenden und stärkenden Luft gewählt zu haben, denn Luft ist kein leerer Wahn, was *der* am

darán anknüpfenden Rivalitäten allerdings im Register von Kampf und Krieg. Von »Kreuzfeuer« offener Fenster ist dort die Rede, von »währem Krach« und dem »mörderischen Tun« der sich als »frei, tapfer, heldisch« gebärenden Fahrgäste, von denen die Wagenfenster mit »geschwollener Zornader« in ihre Halterungen »geschleudert« werden.⁴⁰² Den »Ventilationsenthusiasten« stehen die »Ventilationshasser« gegenüber, den Helden, die im Gefühl »unbedingter Superiorität« und »[s]ittlicher Reinheit« handeln, die vom »versagenden Mut des Schwächlings« gezeichneten Verlierer. Indem Fontane St. Arnaud für die »Ventilationsenthusiasten« Partei ergreifen lässt und Gordon für die »Ventilationshasser«, präfiguriert er hier bereits den Konflikt, der am Ende des Romans im Ausagieren von Aggression gelöst wird. »Aufs letzte hin angesehen«, »also Extrem gegen Extrem«, gibt Gordon dem Enthusiasten »ganz unbedingt« den Vorzug. »Zu viel Luft ist immer besser als zu wenig.« Intertextuell ließe sich auch eine Brücke zu einem anderen, späteren Text Fontanes schlagen, in dem ebenfalls Luft, Ehebruch und Ehrenmord eine Rolle spielen. Denn Gordons Einschätzung wird sich Effi, die »Tochter der Luft«⁴⁰³, anschließen, die sich

besten weiß, der ihre mannigfachen Arten an sich selber erprobt hat. Wir gehen einer totalen Reform der Medizin oder doch zum mindesten der Heilmittellehre entgegen, und die Rezepte der Zukunft werden lauten: drei Wochen Lofoten, sechs Wochen Engadin, drei Monate Wüste Sahara. Ja, selbst Malariagegenden werden in kleinen Dosen verordnet werden, etwa wie man jetzt Arsenik gibt. Die große Wirkung der Luftheilmethode liegt in ihrer Perpetuierlichkeit – man kommt Tag und Nacht aus dem Heilmittel nicht heraus.« C 9, S. 185.

Die »kleinen Dosen« erinnern hier an die Thematisierung der Homöopathie in *Unwiederbringlich*. Wie in *Cécile* von der Rambouillet-Zucht der »Nathusiusse« die Rede ist (C 7, S. 173), geht es in *Unwiederbringlich* in diesem Zusammenhang um Holks Vieh, auf das er etwas hält, und um moderne Behandlungs- und Kur-Methoden. Vgl. U 2, S. 576f.

Auch Eginhard Aus dem Grunde scheint ein Befürworter der Luftheilmethode, wenn er im 12. Kapitel vom »Belebenden des Doppel-Oxygen[s]« spricht, das »erfahrungsgemäß in dem Zusammenwirken von Nadel- und Laubholz läge, von denen das Nadelholz auf der Lindenberg-Höhe sowohl durch *Larix tenuifolia* wie *sibirica*, das Laubholz aber durch *Quercus robur* in wahren Prachtexemplaren vertreten sei.« C 12, S. 205.

402 C 11, S. 195.

403 EB 1, S. 8.

dadurch zu Tode bringt, dass sie sich kontinuierlich einem zu großen Pensum kalter Nachtluft aussetzt.

In Kapitel 20 ist es Baronin Snatterlöw, die das Gespräch auf ein gewaltbesetztes Thema leitet, und bei der nicht nur die Grenzen verschiedener Tiere und die zwischen Mensch und Tier überschritten wird, sondern Fontane mit ihrer, »ans Männliche grenzenden Altstimme«⁴⁰⁴, auch Geschlechtergrenzen brüchig werden lässt. Die Konstellation von Rand und Zentrum wird anhand einer Anekdote in den Kategorien von Fremde und Heimat durchgespielt. Dieser »Horreur in königlichen Schlössern«⁴⁰⁵ handelt von einer Szene, bei der persische Gesandte ihre vom Schlachtblut verschmierten Messer an »hellblauen Atlasgardinen« im königlichen Schloss abwischen. Die Anekdote ist für Snatterlöw Anlass, »die Wandelbarkeit moralischer Anschauungen, wie sie Race, Bodenbeschaffenheit und Klima mit sich führen«⁴⁰⁶, zu betonen. So wie aber die Gewalt in Form des Hammelschlachtens als Praxis einer anderen Kultur in den preußischen Hof als kulturell-politisches Zentrum der Heimat einbricht und in der Drastik von Blut und Atlasgardinen in groteske Verbindung tritt, so bringt diese männlich-weibliche, greifenartige Adlige dieses Thema als Anekdote und damit als erzählerisch gez hmtes Artefakt des kulturellen Imaginären in die gesellschaftliche Situation eines Diners ein.⁴⁰⁷

* * *

Der am Ende dieser Ausführungen »erscheinende Turbot« gönnt Gordon dabei nicht nur eine Pause von Baronin Snatterlöw, sondern knüpft an das elfte Kapitel an, in dem ebenfalls ein aufgetragener Fisch die Erörterung um die Gefahren des Bahnfahrens bei offenem und geschlossenem Fenster beendet. Als Gordon Cécile im elften Kapitel etwas von den Forellen anbieten möchte, taucht ein weiteres Tier auf, eine jener von Graevenitz beschriebenen grotesken Kleinigkeiten,

404 C 20, S. 266.

405 C 20, S. 267.

406 C 20, S. 267.

407 Vergleichbar ist auch die Stelle in *Der Stechlin*, in der Direktor Thormeyer von einem siamesischen S hne-Ritual erzählt, bei dem eine Prinzessin in ein Bad aus B ffelblut steigt, um ihre Unversehrtheit wiederherzustellen. Vgl. DS 20, S. 199.

mit denen es eine größere Bewandtnis hat, als es auf den ersten Blick scheint.

[»]Darf ich Ihnen dieses Prachtexemplar vorlegen? Und zugleich etwas Butter von diesem merkwürdigen Buttervogel hier, hier auf der zweiten Schüssel, gelber als gelb und mit zwei Pfefferkornaugen! Oh, sehen Sie, grotesk bis zum Gruseligen. Zu den schlimmsten Ausschreitungen erregter Künstlerphantasie gehören doch immer *die* der Konditoren und Köche.«⁴⁰⁸

Betrachtet man diese Stelle isoliert, erscheint die Reaktion Gordons auf die besonders geformte Butterbeigabe, die mit den Forellen serviert wird, übertrieben. Es ist auch nicht einfach, zu bestimmen, um was es sich hierbei genau handelt.⁴⁰⁹ Als Determinativ-Kompositum verstanden, würde es sich um einen aus Butter geformten Vogel handeln. Gordons schottische Herkunft legt aber noch eine weitere Spur, denn ›Buttervogel‹ ist eine andere Bezeichnung für ›Schmetterling‹. Im Englischen Wort ›*butterfly*‹ ist die Verbindung zur Butter noch deutlicher. Das deutsche Wort ›Schmetterling‹ ist ebenfalls ein zusammengesetztes, dessen erster Teil aus dem südostdt. / ostmitteldt. Wort ›*Schmetten*‹ (›Sahne, Rahm‹) besteht, das seinerseits vermutlich auf einer Entlehnung des tschechischen Wortes *smetana* (›Rahm‹) beruht.⁴¹⁰ Folgt man Friedrich Kluges *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, dann heißt dieses Tier so, »weil sich Schmetterlinge gerne auf Milchgefäße setzen [...]«. ⁴¹¹ Der Text lässt diese Homonymie in der Schwebe und bietet für beide Sichtweisen Argumente.

408 C II, S. 196.

409 Ich danke Bernhard Teuber an dieser Stelle für die gemeinsamen Überlegungen, um welches Tier es sich hier handelt.

410 Wolfgang Pfeifer: Art. Schmetterling, in: *Wolfgang Pfeifer/u.a.* (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), 1993, URL: <https://www.dwds.de/wb/Schmetterling> (besucht am 13. 09. 2019).

411 *Friedrich Kluge*: Art. Schmetterling, in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold, 24., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 2002, S. 814.

Hinreichend sensibilisiert für die Signalwirkung des Grotesken als Einbruchstelle latenter Gewalt und der Infragestellung vermeintlicher sozialer Stabilität und Normen wird verständlich, weshalb eine harmlose Butterskulptur als »grotesk bis zum Gruseligen« erscheinen kann. Was über die Bahnfahrt begonnen wurde auszuführen, wird anhand dieses artifiziiellen Tieres weitergeführt und variiert. Doch was genau ist das Groteske an diesem Buttervogel?

Einen ersten Aspekt benennt Gordon, indem er das Butter-Tier als »gelber als gelb« bezeichnet, es also in seiner Gestaltung übertrieben ist. Eine weitere Eigenschaft betrifft den Aggregatzustand des Buttervogels. Aus Butter gefertigt, die bereits bei Zimmertemperatur weich wird und ihre Form aufgibt, ist dieser Buttervogel ein Bild der Instabilität des Grotesken. Interpretiert man ihn als Schmetterling, dann hat er im folgenden Kapitel eine ganze Schar von Wiedergängern.⁴¹²

Endlich schwieg es [das Echo der Eisenbahn vom Brocken her], und die frühere Stille lag wieder über der Landschaft. Nur die Brise, von Dorf und Fluß her, wuchs, und die Kornfelder neigten sich und mit ihnen der rote Mohn, der in ganzen Büscheln zwischen den Halmen stand. Unwillkürlich machte Cécile die schwankende Bewegung mit, bis sie plötzlich auf ein Bild wies, das der Aufmerksamkeit beider wohl wert war. Von jenseit der Bahn her kamen gelbe Schmetterlinge, massenhaft, zu Hunderten und Tausenden herangeschwebt und ließen sich auf dem Kleefeld nieder oder umflogen es von allen Seiten. Einige schwärmten am Waldrand hin und kamen der Bank so nahe, daß sie fast mit der Hand zu fassen waren. »Ah, Pierre«, sagte Cécile. »Sieh nur, das bedeutet etwas.« »O gewiß«, lachte St. Arnaud. »Es bedeutet, daß dir alles huldigen möchte, gestern die Rosenblätter und heute die Schmetterlinge, Boncœurs und Gordons ganz zu schweigen. Oder glaubst du, daß sie meinetwegen kommen?«⁴¹³

So wie die Fronde-Stellung Gordons und St. Arnauds hinsichtlich der Ventilationsfrage das Duell am Ende präfiguriert, so kann der But-

412 Penny Papparunas interpretiert die Schwalben-Szene und diese Schmetterlings-Szene im Rahmen der Melusine-Thematik dahingehend, dass »Cécile oft – nach dem bekannten Muster – in die Naturszenerie eingebettet« werde. Penny Papparunas: Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? Die Wasserfrauenserie bei Fontane, in: variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 7 (2001), S. 119–138, S. 128.

413 C 12, S. 207f.

tervogel als ein vorausdeutendes Motiv gelesen werden, das Gordon in die Reihe der (tragisch endenden) Verehrer Céciles stellt.⁴¹⁴ Bei dieser gruseligen Vorahnung bleibt es nicht. Wie das *Handbuch des Deutschen Aberglaubens* weiß, ist ›Buttervogel‹ »mythisch zu werten wie die Synonyma Butterhex, Milchtrud, Milchzauberin, Molkentöfer (Milchzauberer) deutlich zeigen. Zugrunde liegt der weit verbreitete Glaube, daß die Hexen sich in Schmetterlinge verwandeln, um besser ihrem Gelüste nach Milch und Butter fröhnen zu können [...]«. ⁴¹⁵ Auf der Fischplatte serviert der Kellner damit eines der vielen Verweise auf das Hexengebiet des Harzes. Von hier kann aber auch ein Bogen u. a. zu *Frau Jenny Treibel* und Lieutenant Vogelsang geschlagen werden, der hässlich-komischen, teuflisch-politischen Karikatur. Renate Böschstein hat verschiedene Vögel bei Fontane in den Blick genommen und herausgearbeitet, dass er sie innerhalb seines Motiv-Repertoires an verschiedenen Stellen, auch im Roman *Cécile*, mit dem *Numinosen* in Verbindung bringt.⁴¹⁶ Die Verbindung zu den numinosen Vögeln betrifft hier weniger die Assoziation mit der Bezeichnung als Buttervogel.⁴¹⁷ Aufmerksamkeit verdienen in besonderer Weise die

414 Der Schmetterling gilt, neben seinen zahlreichen positiven Besetzungen, im Aberglauben auch als »Sterbevogel«, der Unglück bringt, wenn er in Massen auftritt. Vgl. *Riegler*: Art. Schmetterling, in: *Hanns Bächtold-Stäubli* (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. VII. Pflügen – Signatur (Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde Abteilung I, Aberglaube), Berlin und Leipzig 1936, Sp. 1237–1254, Sp. 1251.

415 *Riegler*: Art. Buttervogel, in: *Hanns Bächtold-Stäubli* (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. I. Aal – Butzemann (Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde Abteilung I, Aberglaube), Berlin und Leipzig 1927, Sp. 1763, Sp. 1763. Zu weiteren Namen siehe *Riegler*: Art. Schmetterling (wie Anm. 414), Sp. 1246.

416 Bei der im folgenden zitierten Stelle bezieht sich Böschstein auf C 15, S. 236: »Als Cécile, ihr Gatte und ihr Verehrer Gordon in der Dämmerung von Altenbrak zurückkehren, hüpfen ihnen im Wald eine Schwarzdrossel voran. Cécile empfindet sie als unheimlich und wird darin von Gordon bestätigt. [...] Diese Delegation an eine Figur ist aber nur die Maske, unter der sich eine fundamentale Struktur der Fontaneschen Vogel-Semantik verbirgt. Die Unterscheidung zwischen einer Reihe von numinosen Vögeln einerseits und den Spatzen andererseits zieht sich durch seine gesamten Schriften.« *Böschstein*: Storch, Sperling, Kakadu (wie Anm. 232), S. 253f.

417 Auszuschließen ist dies nicht, da Fontane auch den Begriff ›Schmetterling‹ hätte wählen können, der keine Assoziation mit Vögeln bewirkt. Mit Vögeln steht der

»Pfefferkornaugen«, bei denen einige Motiv-Fäden zusammenlaufen. Die dunklen Augen bestimmter Vögel sind nicht nur unheimlich. Sie stehen in Verbindung mit dem Wendischen, das heißt der heidnischen Vorzeit, und diese reicht, repräsentiert durch verschiedene Figuren, noch mit ihren Göttern und Götzen in die Gegenwart hinein.⁴¹⁸

Wie an den Beispielen zuvor gezeigt, fungiert das Tier hier als unheimlich-bedrohlicher Verweis, nicht nur auf Gordons Tod, sondern auch auf die Vergangenheit, und so wie die Tiere in der Gegenwart stehend diese Vor- und Urzeit re-präsentieren, so wird mit ihnen deutlich, dass geschichtlich zurückliegende Zeiten nie ganz abgeschlossen sind, sondern in die Gegenwart verunsichernd und destabilisierend hineinragen.⁴¹⁹ Auch wenn Böschenstein nichts über den Buttervogel

Buttervogel in einer weiteren Hinsicht in Zusammenhang: Im 13. Kapitel befragen Gordon und der Eseljunge den Harzkuckuck, wie lange sie noch zu leben haben. Bei Gordon antwortet der Vogel nur einmal, was auf dessen Tod binnen Jahresfrist und das Duell verweist. Darauf komme ich an späterer Stelle zurück. Wie Karl Müller-Fraureuth in seinem 1882 in der *Gartenlaube* erschienenen Beitrag *Was man vom Kukuk sagt* bemerkt, wird der Kuckuck in Schweden als »Butterausrufer« bezeichnet, wodurch die beiden Todesboten Schmetterling und Kuckuck über die Butter verbunden sind. Vgl. *Karl Müller-Fraureuth: Was man vom Kukuk sagt*. Eine Frühlingsgabe, in: *Die Gartenlaube*. Illustriertes Familienblatt 1882, Nr. Heft 18, S. 295–299, S. 296.

418 »Hier zeigt sich ein Schreibverfahren, das an *The Purloined Letter* erinnert: nur die Konvention, Vergleiche und Metaphern nicht ernst zu nehmen, hindert daran, das Enthüllte zu erblicken. Es ist im Kloster [Wutz] in der Tat ein Götze anwesend (für den auch der Dampf aus der Suppenterrine »wie Opferrauch« emporsteigt): es ist die primitive Triebstruktur, die sich unter der konservativen Ideologie verbirgt. Das *Wendische* als das historisch Vorgängige ist hier eine Chiffre für das Archaische, ohne daß damit Aussagen über die – von Fontane vielmehr gerade aufgewertete – wendische Kultur gemacht würden. Dabei ist zu beachten, daß das Tier-Zeichen, wenn es den Götzen meint, seinen Status verändert. Der Tiefsinn im Kakadugesicht der Triglaß ist nur Schein. Das gilt aber nicht für den Blick des Vogels selbst, der das Fremde verkörpert, an dem das Bizarre der menschlichen Lebensformen zutage tritt. Die Sprachlosigkeit des Kakadus ist die unvergeßliche Stummheit der dunkeläugigen Vögel in der Hütte Hoppenmariekens, die Lewin als ein »geheimnisvolles Überbleibsel der alten wendischen Welt« ansieht, als »ein Götzenbild [...]«, das, als der letzte Czernebogtempel fiel, plötzlich lebendig geworden sei [...]« *Böschenstein: Storch, Sperling, Kakadu* (wie Anm. 232), S. 258.

419 Zu Fontanes Wiedergänger-Roman schlechthin, *Effi Briest*, siehe auch *Kapitel 5.2*.

schreibt, lässt sich diese Verbindung für *Cécile* rekonstruieren, und zwar anhand einer weiteren grotesken Figur des Romans.

Das Lieblings-Gesprächsthema des Privatgelehrten Eginhard Aus dem Grunde sind die Askanier, das Fürstengeschlecht, das in ihrer Herrschaft über die Mark Brandenburg von den Hohenzollern abgelöst wurde.⁴²⁰ Jedes Mal, wenn Eginhard, zum Leidwesen der übrigens Figuren, das Gespräch auf die Askanier lenkt, prangert er die historisch zu kurze Perspektive an, derzufolge es zu wenig Wissen *um* und noch weniger Wertschätzung *für* die historische Bedeutung der Vorläufer der aktuellen Herrscherdynastie gebe.⁴²¹ Fontane gestaltet in Eginhard so etwas wie einen grotesken Rufer, nicht aus der *Wüste*, aber doch »Aus dem Grunde« dieser Vergangenheit, denn seinem Familiennamen »Aus dem Grunde« treu, und dem Bestreben gemäß, sein historisches Wissen nicht zu verbreiten sondern zu vertiefen,⁴²² bleiben seine Studien nicht bei den Askaniern stehen. Das Groteske⁴²³ an ihm zeigt sich bereits bei seinem ersten Erscheinen im Roman, der durch Gordons Blick perspektiviert ist:

Der zur Linken Gehende, schwarz gekleidet in Stehkragenrock, dabei von freundlichen Zügen, war ein alter Emeritus, den Gordon schon von verschiedenen Ausflügen und namentlich von der Table d'hôte her kannte, während der andere durch eine große Hässlichkeit und beinahe mehr noch durch die Sonderbarkeit seiner Kleidung auffiel. Er trug nämlich ziemlich defekte Gamaschen und eine Manchesterweste, deren Schöße länger waren als seine Joppe, dazu Strippenhaar, Klapphut

420 Die Askanier, die den Bären als Wappentier führen, und deren Name die latinisierte Form ihrer Stammburg Aschersleben bezeichnet, haben zwar vor den Hohenzollern die Mark Brandenburg regiert, sind aber, auch zur Zeit der Romanhandlung nicht ausgestorben, sondern durch die Linien des Hauses Anhalt weiter repräsentiert. Vgl. *Helmut Assing*: Art. Askanier, in: *Werner Paravicini* (Hrsg.): *Handbuch Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch*, 1. Auflage, Bd. 15.I *Residenzen*, Ostfildern 2003, S. 31–37.

421 Vgl. dazu folgende Stellen C 6, S. 161 und C 12, S. 204.

422 Vgl. C 13, S. 211f.

423 Fontane selbst hat die Figur in einem Brief an seinen Sohn als »Gelehrtenkarikatur« bezeichnet. *Theodor Fontane*: An Theodor Fontane (Sohn). 8. September 1887, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe*. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 559–560, S. 559.

und Hornbrille. Worauf deutete das alles hin? Seinem unteren Menschen nach hätte man ihn ohne weiteres für einen Trapper, seinem oberen nach ebenso zweifellos für einen Rabulisten und Winkeladvokaten halten müssen, wenn nicht sein letztes und vorzüglichstes Ausrüstungsstück: eine Botanisiertrommel gewesen wäre, ja sogar eine Botanisiertrommel am gestickten Bande. Diese beständig hin und her schiebend, schritt er an der Seite des geistlichen Herrn, der übrigens bereits Miene zum Abschwenken machte, mit großen Schritten und unter beständigen Gestikulationen auf die Parkwiese zu.⁴²⁴

Im Gegensatz zu den Gästen an der Abendtafel der St. Arnauds fehlt bei Eginhard der tierische Anteil – zumindest auf den ersten Blick. Wie im Laufe des Harz-Teiles ausgeführt, hat Eginhards Großvater diesen tierischen Bezug bereits getilgt. Der Grund hierfür ist nicht restlos klar, aber wenn Eginhard vermutet, der Großvater habe den Namen »vielleicht auch wegen eines dem deutschen Ohre nicht unbedenklichen Namensanklages«⁴²⁵ angenommen, dann vielleicht, weil der polnische Name »Genserowsky« in die klangliche Nähe von »Gense« und »Gänse« rückt. Darüber hinaus sollen sich die letzten Träger dieses Namens in der »Hasenheide« befunden haben. Vielleicht liegt in dieser Vergangenheit der Grund, weshalb sich der Privatgelehrte so gegen übertriebene Onomastik verwahrt.⁴²⁶

Sein Besuch zum Zeitpunkt des Zusammentreffens mit dem Ehepaar St. Arnaud und Gordon gründet im Interesse am Ort Gernrode, der seinen Namen von einem »voraskanischen Markgrafen herleitet«.⁴²⁷ Damit sind bereits die Vorvorgänger der Hohenzollern aufgerufen. Das Thema ›Geschichte und Grund‹ wird in weiterem Sinne auch im 15. Kapitel angerissen, wenn es um das Denkmal Friedrich

424 C 3, S. 152.

425 C 13, S. 211.

426 »[W]ohin kommen wir, mein Herr Emeritus, wenn wir die Bedeutung der Menschen nach ihren Namen abschätzen wollen? [...] Wir müssen uns freimachen von solchen Albernheiten.« C 6, S. 162. Die Bedeutung der Namen macht Fontane häufig zum Gespräch innerhalb seiner Texte. In *Cécile* tut das beispielsweise auch Gordon, als er im 13. Kapitel *Cécile* von seiner Schwester Klothilde erzählt und davon, dass der solideste Name »Mathilde« sein. »Ja, dergleichen ist mehr als Spielerei, die Namen haben eine Bedeutung.« C 13, S. 216. Vgl. dazu auch *Böschenstein*: Caecilia Hexel (wie Anm. 283).

427 C 13, S. 212.

Wilhelm Leopold Pfeils (1783–1859) geht, der aus der Verbindung der Bodenbeschaffenheit von Sand und Sumpf der Mark Brandenburg folgerte, »die ganze preußische Geschichte sei sozusagen aus diesem Gnadenakt hervorgegangen.«⁴²⁸ Obwohl Bartl in ihrer Untersuchung über das Groteske sich mit Kleist beschäftigt, wäre Eginhard für ihre These ein gutes Beispiel aus Fontanes Literatur. Bartl beschreibt das Groteske im Anschluss an Michel Foucault und Michail Bachtin als Gegenbewegung, die dasjenige wieder in das Zentrum des Interesses rückt, was von einer Kultur ausgeschlossen und marginalisiert wurde, um eine Form von Ordnung zu etablieren.⁴²⁹ Eginhard ist solch eine Randfigur, die versucht, das Wissen um die Bedeutung der Askanier, das verdrängt wurde, um der herrschenden Perspektive einer Hohenzollern-zentrierten Geschichte Stabilität zu verleihen, wieder ins Zentrum zu rücken. Dafür spricht auch, dass Eginhard als Archäologie inszeniert wird, also als jemand, der Verschüttetes wieder zugänglich macht. Für Bartl gibt es eine Affinität von Schwellenzeiten, in denen sich gesellschaftliche oder technische Erneuerungen ergeben, und der Groteske. Die erzählte Zeit stellt mit dem neugegründeten Kaiserreich eine solche Schwellenzeit dar und die Gespräche bei den St. Arnauds im Berlin-Teil reflektieren auf die Veränderungen, die sich für das Selbstverständnis des neuen Staates ergeben.⁴³⁰ Pierres Kommentar zu Gero ruft das Wenden-Thema auf,⁴³¹ und verbindet den Buttervogel

428 C 15, S. 238.

429 Vgl. *Bartl*: Das Groteske (wie Anm. 382).

430 Bartl weist auch auf einen zweiten Aspekt der Groteske hin, nämlich »Inbegriff des Leiblichen wie des Natürlichen« zu sein. *Bartl*: Das Groteske (wie Anm. 382), S. 187. *Cécile* thematisiert zwar an vielen Stellen das ›Natürliche‹, nicht zuletzt am Ende, in der für *Cécile* und Gordon verhängnisvollen Aussprache im 26. Kapitel. Ob dies auch eine Rolle in der Grotesken-Gestaltung Fontanes spielt, ist hier nur schwer zu beantworten.

431 Magdalena Heuser bringt die Askanier auch mit den Welfen und damit mit *Cécile* in Verbindung: »Der historische Hintergrund der Askaniomanie führt auf einen Zusammenhang zwischen Askaniern und Welfen, die schließlich das Erbe der ersteren übernahmen. Der Name ›Welfe‹ legt innerhalb des Romangeschehens die Assoziation zu *Cécile* nahe, die die Mätresse und Favoritin der Fürsten von Welfen-Echingen gewesen ist.« *Magdalena Heuser*: Fontanes »*Cécile*«. Zum Problem des ausgesparten Anfangs, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Nr. Sonderheft Theodor Fontane, S. 36–58, S. 53.

in einer weiteren Variation mit dem Themenkomplex um Gewalt und Essen, wenn jener fragt: »Demselben [Markgrafen Gero] mutmaßlich, der dreißig Wendenfürsten zu Tische lud, um sie dann zwischen Brauten und Dessert abschlichten zu lassen?«⁴³²

III

Wie häufig, verbindet Fontane politische oder gesellschaftliche Themen mit poetologischen. Wo Kapitel 20 sich auf einer Ebene mit Positionsbestimmungen im neuen Kaiserreich befasst, werden zugleich auf einer anderen Ebene die Kategorien ›Humor‹ und ›Ironie‹ als zentrale Darstellungsmodi realistischer Literatur verhandelt. Wie sehr sich dieser Teil mit Fragen nach dem adäquaten Roman befasst, wird klarer, wenn man zur Analyse des Kapitels den Aufsatz über Willibald Alexis (1789–1871) hinzuzieht.⁴³³ Von diesem Intertext her drängt sich nachgerade der Verdacht auf, als handele es sich bei *Cécile* um eine grundsätzliche Auseinandersetzung Theodor Fontanes mit seinem märkischen Schriftstellerkollegen. Das betrifft nicht nur die Themen ›Humor‹ und ›Ironie‹. Auch auf motivlicher Ebene lassen sich vom Harz-Teil her Verbindungen zu fast allen Werken herstellen, die Fontane im genannten Aufsatz erwähnt.⁴³⁴ Ein wesentlicher Aspekt in diesem Aufsatz ist der Vergleich Alexis' mit Fontanes großem englischsprachigen Vorbild Walter

432 C 13, S. 212.

433 *Theodor Fontane*: Willibald Alexis, in: Jürgen Kolbe (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 407–462.

434 In C 14, S. 223 wird Jakob Rehbock erwähnt, die Hauptfigur aus *Der falsche Woldemar* (1842). Albrecht der Bär (C 6, S. 161; C 13, S. 214; C 14, S. 223) spielt eine bedeutende Rolle im *Roland von Berlin* (1840) und selbst Sanitätsrat Wandelstern könnte man auf Legationsrat Wandel aus dem Roman *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* (1853) beziehen. Das zumindest wäre eine Erklärung dafür, weshalb jener erwähnt und mit einer Ansicht über diätetische Behandlungsweisen verbunden wird, aber dann nicht mehr in Aktion tritt. Darüber hinaus ließen sich auch Anknüpfungspunkte zu den anderen medizinischen Themen finden, die im Roman auftauchen. Von der Ventilations-Thematik war weiter oben bereits die Rede. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass Rosa die Baronin auf dem Heimweg als »Massagedoktorin« (C 20, S. 276) bezeichnet.

Scott (1771–1832).⁴³⁵ Den entscheidenden Unterschied im Schaffen beider sieht Fontane hinsichtlich der Gestaltung von Humor und Ironie. Scott, der »Großhumorist«, habe es verstanden, seine Texte aus einer Perspektive des viel zitierten »heiter-souveränen Darüberstehens«⁴³⁶ zu schreiben, aus einer Perspektive also, die es ihm ermögliche, über die Erscheinungsformen des Lebens »olympisch zu lachen«.⁴³⁷

Die oben genannten Gäste der St. Arnauds lassen sich diesbezüglich in zwei Parteien scheiden. Da ist Geheimrat Hedemeyer, »hager, spitznasig und süffisant«⁴³⁸, »beständig ironisierend«⁴³⁹, »frivol und zynisch«⁴⁴⁰, der über das Thema »Hass« mit der Baronin verbunden ist⁴⁴¹ und die im Kleinhumor Steckengebliebenen repräsentiert.⁴⁴² Und da ist General von Rossow, der in seiner Rede über das Militär Front macht gegenüber dem, was sich »höherer Gesichtspunkt«⁴⁴³ nennt und das man, sprachlich abgewandelt, als »heiteres Darüberstehen« bezeichnen könnte. Beide Figuren bringt Fontane, kurz bevor sie ihre Positionen vortragen, in unfreiwillig komische Situationen. Bei Hedemeyer ist das der Fall, indem sich sein Toupet in seiner Brille verhakt, und bei Rossow, der für allgemeines Lachen sorgt, als er die Redewendung »tant de bruit pour une omelette«⁴⁴⁴ genau dann zitiert, als

435 In dem Aufsatz erwähnt Fontane auch kurz Scotts Verhältnis zu seinen Tieren: »Die Tiere seines Hauses umdrängten ihn, wenn sie ihn kommen sahen, denn er kam nur, um zu lieblosen, zu streicheln und – zu geben.« *Fontane*: Willibald Alexis (wie Anm. 433), S. 458.

436 Vgl. *Fontane*: Willibald Alexis (wie Anm. 433), S. 461.

437 Vgl. *Fontane*: Willibald Alexis (wie Anm. 433), S. 461. Alexis dagegen habe es nur zum »Kleinhumor« gebracht, den Fontane als »Ironie« bezeichnet, als »spötteln« und als »persiflieren«.

438 C 20, S. 266.

439 Vgl. C 20, S. 267f.

440 Vgl. C 20, S. 275; auch später in Kapitel 23 ist vom »frivole[n] Witz« die Rede (C 23, S. 287).

441 Vgl. C 20, S. 267 mit C 20, S. 269.

442 Im 25. Kapitel scheint auch Gordon sich hier einzuordnen, der bei einem Opernbesuch Cécile und den Geheimrat in der gegenüberliegenden Loge sehend, aus Eifersucht beschließt, dass »Spott und superiore Witzelei [...] der allein richtige Ton« seien, um Cécile zu begegnen (C 25, S. 299).

443 C 20, S. 271.

444 »So viel Lärm um ein Omelett«; Redewendung, die auf den frz. Dichter Jacques Vallées, seigneur Des Barreaux (1599–1673) zurückgeführt wird. Vgl. N. N.: Art.

eine Schüssel mit Omelett-Scheiben vor ihm serviert wird. – Immerhin nimmt Rossow, der »sonst überaus empfindlich gegen derartige Zwischenfälle« ist, die Situation mit »gutem Humor«.⁴⁴⁵

Diesen beiden Figuren gegenüber stellt Fontane den Kriegsministerialoberst von Kraczenski, einen polnischen Katholiken,⁴⁴⁶ der über die vorgetragene preußisch-protestantische Beiträge mit »kriegsministerieller Überlegenheit [...] lächelt«⁴⁴⁷. Er kann eine weiter blickende Perspektive einnehmen, da er, selbst in preußischen Diensten stehend, Brüder hat, die dem Kaiser von Österreich und dem russischen Zaren verpflichtet sind.⁴⁴⁸ Am deutlichsten aber wird das Positive hinsichtlich des Humors mit der Figur St. Arnauds verknüpft, den Rosa, in der Nachbesprechung des Abends gegenüber Gordon, folgendermaßen beschreibt: »Der Klügste bleibt immer St. Arnaud selbst, er steht drüber und lacht.«⁴⁴⁹

Tant de bruit pour une omelette!, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Mit mehr als 16.800 Abbildungen im Text und auf über 1500 Bildertafeln, Karten und Plänen sowie 160 Textbeilagen, 6. Auflage, Bd. 19, Leipzig und Wien 1909, S. 314, URL: <http://www.zeno.org/Meyers-1905/K/meyers-1905-019-0314> (besucht am 13. 09. 2019), S. 314.

445 C 20, S. 271.

446 Kraczenski könnte man als Anschlussfigur an Cécile betrachten, die ebenfalls eine zum Protestantismus konvertierte Katholikin und – zumindest aus heutiger Perspektive – als Schlesierin auch Polin ist. Gordon verortet Cécile am Beginn des Romans auch in Polen: »Jetzt hab' ich es: Polin oder wenigstens polnisches Halbblut.« C 2, S. 149.

447 C 20, S. 272.

448 Hier könnte man eine Verbindung zu Alexis Roman *Cabanis* (1832) ziehen, der auch die wechselnden und schwierigen Loyalitäts-Verhältnisse bezogen auf Frankreich, Preußen und Österreich verhandelt und der auch das konfessionelle Thema mit einbezieht.

449 C 20, S. 275. Auch hier klingt der Alexis-Aufsatz an, in dem es heißt: »[A]ber seine [Alexis] Seele bringt es zu keinem olympischen Lachen. Er war eben kein Olympier.« Fontane: Willibald Alexis (wie Anm. 433), S. 464. Ob damit die Zuschreibung des Olympiers auch St. Arnaud zu übertragen wäre, sei dahingestellt.

4.1.4 Melusinen

Als Abschluss und Höhepunkt möchte ich eine groteske Figur behandeln, von der Renate Schäfer gesagt hat, Fontane habe »dieses fast landläufige Motiv zu einem seiner eigentlichsten umgebildet«⁴⁵⁰: *Melusine*.

Tatsächlich gibt es eine ganze Reihe von Figuren, die im Rückgriff auf diesen Stoff gestaltet sind, und derer sich die Fontaneforschung in zahlreichen Analysen angenommen hat.⁴⁵¹ Auf diese klar fassbare Gruppe innerhalb der Fontaneschen Grotesken möchte ich eingehen, indem ich zunächst auf die stoffgeschichtlichen Traditionen der Melusine- und Undineüberlieferung (I) zu sprechen komme, bevor Fontanes Aktualisierungen seiner Melusine-Figuren und deren komplexes Verhältnis zu Natur, Tier und Elementarem in den Blick genommen werden, was auch Aspekte medialer Konstruktionen von Weiblichkeit umfasst (II). Abschließend (III) wende ich mich zwei besonderen Melusine-Figuren zu. Bei Gräfin Melusine Ghiberti aus *Der Stechlin*, der wohl bekanntesten ihrer Art, wird die Frage nach der Zeit-

450 Renate Schäfer: Fontanes Melusine-Motiv, in: *Euphorion* 56 (1962), S. 69–104, S. 73.

451 An dieser Stelle möchte ich Annalisa Fischer für ihre zahlreichen (Literatur-) Hinweise zu diesem Thema danken, deren sich in der Veröffentlichung befindliche Dissertation *Das Nachleben der Muse. Balzac, Henry James, Fontane* ebenfalls ein Kapitel über Fontanes Melusinen-Figuren enthält.

Zu Fontanes Melusinen siehe: *Penny Paparunas*: Wasserfrau als Maskerade? Melusine von Barby und die Hybridisierung von Geschlechterkonfigurationen in Theodor Fontanes »Stechlin«, in: *Paul Michel* (Hrsg.): *Spinnenfuß und Krötenbauch. Genese und Symbolik von Kompositwesen* (Schriften zur Symbolforschung 16), Zürich 2013, S. 369–398. – Renate Böschenstein: Melusine der Neuzeit, in: *Hanna Delf von Wolzogen/Hubertus Fischer* (Hrsg.): *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane* (Fontaneana 3), Würzburg 2006, S. 390–412. – Bettina Menke: Fontanes Melusinen. Bild, Arabeske, Allegorie, in: *Petra Leutner/Elisabeth Bronfen* (Hrsg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz*, Tübingen 2003, S. 101–125. – Christina von Braun: Fontanes Melusine-Gestalten, in: *Fontane-Blätter* 73 (2002), S. 116–122. – *Paparunas*: Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? (wie Anm. 412). – *Silvia Bovenschen*: Theodor Fontanes Frauen aus dem Meer. Auch ein Mythos der Weiblichkeit, in: *Peter Kemper* (Hrsg.): *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?*, Frankfurt am Main 1989, S. 359–383. – *Wolfgang Paulsen*: *Im Banne der Melusine. Theodor Fontane und sein Werk*, Bern 1988. – *Ohl*: Melusine als Mythologem (wie Anm. 248). – Schäfer: Fontanes Melusine-Motiv (wie Anm. 450).

signatur der Melusinen eine Rolle spielen. Bei Melusine von Cadoudal, der letzten Melusinen-Figur aus dem gleichnamigen Fragment wird zu fragen sein, inwieweit Fontane durch sie bestimmte Aspekte der Melusine abwickelt, wozu auch deren tierische Anteile gehören.

|

Melusinen sind Mischwesen, die sich aus tierischen und menschlichen Teilen zusammensetzen. Bettina Menke geht soweit zu sagen, dass sie als »halb Frau und halb Fischleib« (oder Schlange oder Lindwurm) [...] emblematisch die heterogene Zusammengesetztheit des grotesken Körpers [...]« abbilden.⁴⁵² Melusinen sind gewissermaßen wesenhaft zusammengesetzte Figuren, da sich dieses Strukturmerkmal nicht nur auf ihren Körper bezieht, sondern auch weitere Aspekte betrifft. Der stoffliche Pool, aus dem das 19. Jahrhundert allgemein und Theodor Fontane im besonderen bei der Gestaltung dieser Frauenfiguren, schöpft, speist sich aus verschiedenen literarischen Quellen.

Für den Melusine-Stoff sind die Texte des Mittelalters traditionsbildend, etwa Jean d'Arras' Prosaroman vom Ende des 14. Jahrhunderts oder die Verfassung des Dichters Couldrette am Beginn des 15. Jahrhunderts, die beide in der Absicht verfasst sind, die Geschichte des Hauses Lusignan zu beschreiben und dessen Herkunft zu mythologisieren.⁴⁵³ Wenngleich die Herkunft des Wortes nicht eindeutig ist, rückt ihr französischer Name *Melusigne* klanglich nahe an den Namen des adligen Hauses heran. Melusine ist die älteste der drei Töchter, die eine Fee mit Namen Presine mit dem schottischen König Helinas gezeugt hat. Bereits in der Elterngeneration findet sich eine Tabu-Thematik vor-

⁴⁵² Menke: Fontanes Melusinen (wie Anm. 451), S. 104.

⁴⁵³ Renate Böschstein gibt in ihrem Beitrag *Melusine in der Neuzeit* nicht nur einen aufschlussreichen Überblick über die literarische Tradition dieser Figur bis in die jüngste Vergangenheit, sondern bietet auch einen guten Überblick über die mittelalterlichen Entstehungsbedingungen des Stoffes, die Struktur und Elemente des »Grundmythos« (S. 390) Melusine und deren Verknüpfung und Entwicklung über die Jahrhunderte. Vgl. *Böschstein: Melusine der Neuzeit* (wie Anm. 451) Die folgenden Ausführungen orientieren sich an diesem Beitrag. Für einen Überblick über die literarische Tradition siehe ergänzend *Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 10. überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005, S. 589–601.

gebildet, die sich im Kern des Melusine-Stoffes wiederholt. Melusines Vater, Helinas, missachtet das Verbot Presines, sie je zu sehen, wenn sie ein Kind gebiert. Zu einer tiermenschlichen Groteske wird Melusine dabei nicht *qua* Geburt als Tochter einer Fee und eines Menschen. Erst als die drei Töchter das Fehlverhalten ihres Vaters in Eigenregie rächen, trifft die Schwestern der Fluch der Mutter. Bei Melusine manifestiert sich die mütterliche Strafe darin, dass sich allsonnabendlich ihr schlangenförmiger Unterleib zeigt, während sie den Rest der Woche phänotypisch als Mensch erscheint. Als Melusine ihrerseits eine Ehe eingeht, wiederholt sich die Verbotsstruktur der Elterngeneration. Melusine stimmt einer Eheschließung mit dem Grafen Raimond erst zu, als ihr zukünftiger Mann verspricht, sie nie samstags zu beobachten. Raimond bricht dieses Versprechen, und obwohl Melusine ihrem Gatten diese Übertretung vergibt, führt ihre öffentliche Denunziation als Schlangenweib durch Raimond zur Katastrophe. Die deutsche Rezeption dieses Stoffes basiert wesentlich auf dem Volksbuch des Schweizers Thüring von Ringolting (†1483), der 1456 eine Prosafassung der Geschichte veröffentlicht, die auf Couldrettes Version fußt. Abgesehen von dem Bad, bei dem Raimond seine Frau beobachtet, und entdeckt, dass sie »oberhalb dem Nabel ein schön Weiblich Bild / und von Leib und Angesicht gantz schön / aber von dem Nabel hinab [...] ein grosser langer und ungehewrer Wurmschwanz / als blaw Lasur / und mit weisser Silberfarb tröpflich untereinander gesprengt / als denn ein Schlang gemeinlich gestallt ist«⁴⁵⁴, dominiert die Assoziation Melusines als Wasser-, Meer- oder Fischweib, in den mittelalterlichen Texten in der Folge nicht.⁴⁵⁵

Die Verbindung zum Wasser stammt aus einer anderen Quelle, dem Undine-Stoff.⁴⁵⁶ Dieser greift seinerseits auf Gedanken zurück,

454 *Thüring von Ringoltingen*: Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587). Mit 22 Holzschnitten, hrsg. v. Hans-Gert Roloff, Stuttgart 2015, Das XXXVIII. Cap., S. 71.

455 Allenfalls der Name als Verbindung von *mer* und *lusgine* kann dementsprechend gedeutet werden.

456 Vgl. dazu *Gerlinde Roth*: *Hydrosie des Imaginären. Mythos Undine* (Frauen in der Literaturgeschichte 5), Pfaffenweiler 1996 und als Überblick *Frenzel*: *Stoffe der Weltliteratur* (wie Anm. 453), S. 941–943.

die Theophrast Bombast von Hohenheim (1493–1541), alias Paracelsus, in seinem 1591 veröffentlichten *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* darstellt. Paracelsus entwickelt dort ein Konzept verschiedener Elementargeister, d. h. von Wesen, die »[z]wischen Menschen und Tieren stehen«, und »deren Sinn die Erkenntnis Gottes aus den Kreaturen ist. Sie sind ›subtiler‹ und begabter als Adams Nachkommen, aber ihnen fehlt die zum ewigen Leben berechtigende Seele, und so sehnen sie sich nach einem Bündnis mit den Menschen, wodurch sie sie gewinnen können.«⁴⁵⁷ In diesem Reigen der Elementargeister vertritt Undine – sprechenderweise⁴⁵⁸ – das Element des Wassers.

In seiner Erzählung *Undine* (1811) macht Friedrich de la Motte-Fouqué (1777–1843) »den von Paracelsus entlehnten Gattungsnamen zum Eigennamen.«⁴⁵⁹ Bei ihm wird die Meerfrau zu einer Figur, die wesenhaft durch einen Mangel gekennzeichnet ist. Ihr fehlt die Seele, die sie dann erhält, wenn sie eine (eheliche) Verbindung mit einem Menschen eingeht.

Hans Christian Andersen (1785–1875) betont das Defizitäre dieser Wesen in seiner *Undine*-Dichtung zusätzlich. Um mit dem Mann zu leben, in den sie sich verliebt hat, und um eine Seele zu gewinnen, gibt sie in *Den lille Havfrue* (1837) nicht nur ihren Fischleib auf, sondern büßt, desweiteren als Preis ihrer Verwandlung, ihre Zunge ein. Zwar entledigt sie sich damit ihres animalischen Anteils, doch fehlt ihr das, was in der europäischen Denktradition als *conditio humana* schlechthin gesehen wurde: die Sprache.

⁴⁵⁷ *Böschenstein*: Melusine der Neuzeit (wie Anm. 451), S. 398.

⁴⁵⁸ Der Name ›Undine‹ weist in seinem lateinischen Ursprung einen ganzen Bereich an Wasser-Konnotationen auf, etwa ›Woge, Wasser, Welle des Meeres‹. Vgl. *Karl-Ernst Georges*: Art. unda, in: *Thomas Baier* (Hrsg.): *Der Neue Georges*. Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit Besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der Besten Hilfsmittel ausgearbeitet von Karl-Ernst Georges. Zweiter Band. I–Z, Auf der Grundlage der 8., verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges, Hannover und Leipzig 1913, neu bearbeitet, Darmstadt 2013, Sp. 4878.

⁴⁵⁹ *Frenzel*: *Stoffe der Weltliteratur* (wie Anm. 453), S. 941.

II

Wenn im Folgenden vereinfacht von ›Melusinen‹ bei Fontane die Rede ist, dann sind damit Figuren gemeint, die in ganz unterschiedlicher Weise an die vielgestaltigen Motive des Melusine- und Undine-Stoffs anknüpfen, und diese auch kombinieren. Zu denken ist etwa an Hilde aus *Ellernklipp*, die mit dem Element Feuer in Verbindung steht, Ebba von Rosenberg aus *Unwiederbringlich*, die Holk im Traum als ein Meerweib erscheint, das ihn in die Tiefe zieht, zugleich aber auch mit dem Feuer in Verbindung steht, dem Schloss Frederiksborg in der gemeinsamen Liebesnacht zum Opfer fällt, Effi Briest, die »Tochter der Luft« des gleichnamigen Romans und schließlich die zahlreichen konkret mit Melusine verbundenen Figuren wie die Heldinnen der gleichnamigen Fragmente *Oceane von Parceval* (Entstanden 1882), *Melusine von Cadoudal* (Entstanden 1895) und, gleichsam als Krone, Gräfin Melusine aus *Der Stechlin*.

Ihre Struktur als Mischwesen aus phantastischer Feenwelt und menschlicher Realität, Tieren und Menschen, macht diese Figuren über die Zeit hinweg zu Projektionsflächen und Reflexionsmedien verschiedener Themen. Silvia Bovenschen benennt den »intermediäre[n] Status dieser Elementargeister zwischen Natur und Geist, Unbewußtem und Bewußtem, naturhafter Unschuld und geschichtlicher Schuldhaftigkeit, der die Romantiker an der mythologischen Schar von Najaden und Sirenen – und ganz speziell am Volksmythologen der Melusine bzw. Undine – faszinierte.«⁴⁶⁰ Sie dienen auch als Medium, an dem sich Geschlechterkonfigurationen spiegeln, wobei der tierische Anteil der Melusine besonderes Gewicht erhält. »In der ganzen Trias von Natur, Eros, Tod, die in dieser endlosen Nixenserie [des 19. Jahrhunderts] Eingang finden, sticht v. a. das Element ›Natur‹ heraus. Die Wasserfrau steht für ein ganzes System von Zuschreibungen, die das Männliche in der Kultursphäre, das Weibliche in der Natursphäre platzieren. Aufgrund ihrer biologischen Funktionen werden Frauen enger in den

460 Bovenschen: Theodor Fontanes Frauen (wie Anm. 451), S. 362.

Naturbereich gedrängt, eine grössere Affinität mit dem Physischen, Animalischen, Naturhaften drängt sich auf.«⁴⁶¹

* * *

Fontane schöpft bei seinen Frauen-Figuren aus diesem Repertoire, das das kulturelle Imaginäre um Melusinen und Undinen zur Verfügung stellt und aktualisiert es – zumindest in seinen Romanen, Novellen und Entwürfen – im eigenen Sinne. Dass er mit den gängigen geschlechterideologischen Konzepten (auch unabhängig von Melusine-Gestalten) vertraut war, die Frauen mit dem »Physischen, Animalischen, Naturhaften«⁴⁶² assoziieren, zeigt eine Stelle aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Im vierten Teil über das *Spreeland* schreibt Fontane von Schloss Friedrichsfelde, wo Prinz (August) Ferdinand von Preußen (1730–1813) zwischen 1763 und 1785 residierte:

Natürlich war auch das Friedrichsfelder *Leben* dem Rheinsberger verwandt, nur blasser, insipider. Wir müssen hinzusetzen, zum Glück. Es hatte wohl auch seine »Chronique«, seine Flüsterungen, seine Geheimnisse, aber es fehlte doch der eigentümliche Parfum, der in dem stillen, abgelegenen Schloß am Grineritz-See alle Dinge durchdrang. In Friedrichsfelde gab es *Frauen*, das sagt alles. Ihre Gegenwart bedingte nicht immer Tugend, aber doch wenigstens *Natur*. Und davon hatte der Friedrichsfelder Hof sein volles Maß. Die durchlauchtigste Dame, die demselben vorstand, war eine Prinzessin von Schwedt, gehörte mithin einem Frauenzirkel an, von dem man sagen konnte, daß er der Natur noch um einen Schritt näher stand, als Frauen ihr gewöhnlich zu stehen pflegen. Ihren Bildern und Büsten in alten Galerien (am besten in der Schwedter selbst) zu begegnen, ist eine wahre Herzensfreude. Welche Fülle von Leben, welche Gesundheit in Formen und Farben! Ihre Ehen waren nicht immer normal, nicht immer das, was

461 *Paparunas*: Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? (wie Anm. 412), S. 121. Ähnlich beschreibt Hubert Ohl die Geschlechter-Polarität: »Daß die Repräsentanten dieser Seite des Daseins [des Naturhaft-Elementaren, verstanden als der Bereich des Unberechenbaren, »Nicht-Verfügbaren«] dem weiblichen Geschlecht zugeteilt werden, entspricht dem allgemeinen Lebensgefühl der Zeit, das – bis weit über die Jahrhundertwende hinaus – den Gegensatz des Männlichen und Weiblichen als Antinomie von Geist und Natur versteht.« Ohl: Melusine als Mythologem (wie Anm. 248), S. 438f.

462 *Paparunas*: Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? (wie Anm. 412), S. 121.

Ehen sein sollen, aber es waren gute Frauen, und – die Männer waren glücklich.⁴⁶³

Fontane vergleicht das Hofleben von Friedrichsfelde mit dem des Prinzen (Friedrich) Heinrich (Ludwig) von Preußen (1726–1802). Wenn hier davon die Rede ist, dass durch die Frauen auch die Natur präsent war, bezieht sich das nicht nur auf das Bild der Frau, der, als Pendant zum Mann als Vertreter der Kultur, eine größere Nähe zur Natur eigne. Es spielt auch mit hinein, dass »dieser kluge, geistvolle Prinz *Heinrich*, dieser Feldherr sans peur et sans reproche, dies von den nobelsten Empfindungen inspirierte Menschenherz«⁴⁶⁴ ein Mann war, der »die Frauen nicht liebte.«⁴⁶⁵ Die Frauen stehen hier in doppeltem Sinne für ein vermeintlich »Natürliches«: zum einen in der genannten Opposition von Mann–Kultur/Ratio vs. Frau–Natur/Gefühl, zum anderen aber auch als Verbindung von Mann und Frau vs. Mann und Mann. Dieser Aspekt wird nicht expliziert, aber durch die Verhältnisse angedeutet, die der Prinz zu seinen Günstlingen hatte. Das betrifft dessen Adjutanten Christian Ludwig von Kaphengst (1740–1800), von dem es heißt, Heinrich »fand Gefallen an seiner Jugend und Schönheit«⁴⁶⁶ oder in besonderer Weise von dessen Nachfolger Graf Antoine Charles Étienne Paul de la Roche-Aymon (1772–1849). In Gestalt dieses »schönen, gewandten, liebenswürdigen Kavaliers«⁴⁶⁷ erscheint dem Prinzen in Fontanes Gestaltung vor dessen Tod ein »Geschenk des Himmels«. So lieh, schreibt Fontane, »die Sonne, bevor sie schied« dem Hohenzollern am »Abend seines Lebens [...] noch einmal einen Strahl ihres beglückenden Lichts.«⁴⁶⁸

In gleicher Weise wie Fontane in seinen Texten gängige Traditionen der Wasserfrauen variiert, gilt dies auch für gängige Vorstellungen

463 *Fontane*: Wanderungen – Spreeland (wie Anm. 36), S. 581.

464 *Theodor Fontane*: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Teil. Die Grafschaft Ruppín, in: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/1), München und Wien 1987, S. 7–544, S. 278.

465 *Fontane*: Wanderungen – Die Grafschaft Ruppín (wie Anm. 464), S. 295. Das Thema wird auch in *Der Stechlin* aufgegriffen, vgl. DS 13, S. 132.

466 *Fontane*: Wanderungen – Die Grafschaft Ruppín (wie Anm. 464), S. 305.

467 Vgl. *Fontane*: Wanderungen – Die Grafschaft Ruppín (wie Anm. 464), S. 312.

468 *Fontane*: Wanderungen – Die Grafschaft Ruppín (wie Anm. 464), S. 312.

von »Natur«. Und so wie Fontane von Tieren nicht um ihrer selbst willen erzählt, so interessiert ihn auch die Natur nur soweit, als sie einen Blick auf die Menschen gestattet. Renate Schäfer hat das bereits Anfang der 60er Jahre hinsichtlich der Melusinen-Gestalten formuliert. »Die Natur als solche war für ihn [Fontane] ohne tieferes Interesse, sein Verhältnis zu ihren konkreten Erscheinungen war gebrochen [...]. Diese Gestalt [der Melusine] konnte nur sinnvoll werden, wenn der Hintergrund der Naturmagie, der Elemente, zum Sinnbild einer menschlichen Existenzform wurde.«⁴⁶⁹

Ein Beispiel dieser Fontaneschen Variation betrifft den Aspekt von Natur, der zum Weiblichkeitsbild gehört, und der über die Wasserfrauen perspektiviert wird.⁴⁷⁰ An seine Stelle setzt Fontane ein Konzept des Elementaren. Das Elementare meint dabei nicht »die Gewalt menschlicher Urtriebe, die Eruption mächtiger Gefühle«⁴⁷¹, sondern bezeichnet vielmehr »die stumme Teilnahmslosigkeit und tiefe Gleichgültigkeit der Natur gegenüber allen menschlichen Regungen.«⁴⁷² In verschiedenen ausgeprägter Form eignet Fontanes Melusinen daher eine Form von Distanziertheit und Gefühlskälte.⁴⁷³

Oceane von Parceval ist eine solche moderne Melusine. Sie hat Liebe, aber keine Trauer, der Schmerz ist ihr fremd, alles, was geschieht wird ihr zum *Bild* und die Sehnsucht nach einer tieferen Herzens-Teilnahme mit den Schicksalen der Menschen, wird ihr selber zum Schicksal.⁴⁷⁴

So wie Fontane das instabile Moment der Groteske als Indikator eines latenten Gewaltpotentials einsetzt, so verweist auch das Groteske als Struktur-Moment der Melusine auf die Dimension der Wirklichkeit eines »rational nicht auflösbaren Dunkels.«⁴⁷⁵ Das elementare Moment der Melusinen »bildet den Kontrapunkt des Spontanen und Nicht-

469 Schäfer: Fontanes Melusine-Motiv (wie Anm. 450), S. 101.

470 Vgl. Menke: Fontanes Melusinen (wie Anm. 451), S. 102. – Paparunas: Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? (wie Anm. 412), S. 122.

471 Schäfer: Fontanes Melusine-Motiv (wie Anm. 450), S. 86.

472 Ohl: Melusine als Mythologem (wie Anm. 248), S. 429.

473 Vgl. Renate Böschenstein: Verborgene Facetten. Studien zu Fontane, hrsg. v. Hanna Delf von Wolzogen/Hubertus Fischer (Fontaneana 3), Würzburg 2006, S. 406.

474 OvP, S. 427.

475 Ohl: Melusine als Mythologem (wie Anm. 248), S. 438.

Verfügbaren innerhalb der auf Konventionen und Regeln gestellten Welt der Gesellschaft.«⁴⁷⁶

Fontane verschiebt dabei nicht nur das Natur-Thema, er führt in seinen Romanen die mediale Konstruktion dieser Weiblichkeitsbilder vor. Besonders deutlich wird dies in *Cécile*, wo sich die gleichnamige Hauptfigur beständig im Vergleich mit Bildnissen konfrontiert sieht, entweder durch Vergleiche anderer Figuren oder konkret im Gegenüber der Bildergalerie in Quedlinburg.⁴⁷⁷ Die Überlegungen zur Hauptfigur des frühen Fragments *Melusine* (Entstanden 1887) zeigen eine Figur, die ihr Selbst in großem Maße durch Rückgriff auf den medialen Pool und das kulturell Erinnerungte aufbaut.

Das Mädchen ist eine Art *Wassernixe*, das Wasser ist ihr Element: baden, schwimmen, fahren segeln, Schlittschuh laufen. Alles was künstl. oder liter. damit zusammenhängt, entzückt sie, drüber liest sie, davon spricht und schreibt sie, sie hat Bücher und Bilder und Bilder *dieses* Inhalts. Sie liebt das *Melusinen*-Märchen und *Mörrikes* Gedicht von der »Windsbraut.«⁴⁷⁸

Ihre »Schwester« Oceane baut ihr Selbstbild dabei nicht nur aus diesen Bildern, sie sieht grundsätzlich die Welt im distanzierenden Medium der Bilder.

[»]Es müsse doch Naturen geben dürfen, an denen das Leben bilderhaft vorüberzieht, Naturen, denen sich die Unterschiede dieser Bilder klar darstellen, aber die die dunklen und heitren gleichmäßig als Bilder nehmen. Der Tod ist auch nur ein Bild, etwas plötzlich in die Erscheinung Tretendes, ich seh es und damit gut. Ein ruhiges Schauen und Betrachten sei vielleicht eine höhere Lebensform nicht eine tiefere.«⁴⁷⁹

476 *Ohl*: Melusine als Mythologem (wie Anm. 248), S. 438.

477 Siehe dazu auch *Kapitel 4.2.2*. Bezeichnenderweise fehlt im Schloss der Kristallspiegel, der in diesem Sinne das einzige Medium gewesen wäre, bei dem Céciles Bild, durch den Spiegelungsprozess, von ihr selbst hergerührt hätte.

478 *Theodor Fontane*: Melusine. An der Kieler Bucht, in: *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger/Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 253–254, S. 253.

479 *OvP* 2, S. 431f.

III

In Gräfin Melusine, der letzten voll ausgearbeiteten Melusine-Figur, scheint die Fontane-spezifische Gestaltung und Interpretation des Stoffes einen Höhepunkt zu erreichen, insofern die »Nachbilder mythischer Weiblichkeit beim späten Fontane nicht mehr unter dem Zwang alter geschlechtsideologischer Zuschreibungen«⁴⁸⁰ verharren. Penny Paparunas geht soweit, von einem »Paradigmawechsel in der Wasserfrauenserie« zu sprechen, insofern »die untrennbar scheinende Trias von Natur / Eros / Thanatos« aufgelöst werde.⁴⁸¹ Das betrifft auch deren mediales Verhältnis. Verharrt Oceane noch »gebannt im engen mythischen Nachbild«, ist es die geschiedene Gräfin Ghiberti, die »in den Bildern des Mythischen und in den Entwürfen des Realen« gleitet, und »sie zum Material der Inszenierungen ihrer selbst« macht.⁴⁸² Ins Politische gewendet, und mit Blick auf das zentrale Gespräch Melusines mit Pastor Lorenzen, sieht Christine von Braun gerade im Elementaren ein »Element« des Fortschritts, durch den die gesellschaftlichen Strukturen Preußens überwunden werden sollten, soweit diese verkörpert wurden von einem selbstgefälligen Junkertum und einem Protestantismus, der Selbstgerechtigkeit mit Nächstenliebe verwechselte.«⁴⁸³

* * *

Melusine-Figuren scheint auch eine eigene Form der Zeit- und Geschichtlichkeit innezuwohnen. Das ist zumindest dann der Fall, wenn man ihren nicht-menschlichen, feenhaften und elementargeisternden Anteil als dem Mythos zugehörig bestimmt.⁴⁸⁴ Der Mythos *per se* ist dabei kein zeitloser Kontext, aber dessen Wiederholungsstruktur ist ein Gegenmodell zu einer als linear verstandenen Zeitlichkeit. Das Emergieren dieser mythischen Figuren im linearen Zeitkontext be-

480 *Bovenschen*: Theodor Fontanes Frauen (wie Anm. 451), S. 374.

481 *Paparunas*: Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? (wie Anm. 412), S. 136.

482 *Bovenschen*: Theodor Fontanes Frauen (wie Anm. 451), S. 376.

483 *Braun*: Fontanes Melusine-Gestalten (wie Anm. 451), S. 119f.

484 Vgl. dazu *Ohl*: Melusine als Mythologem (wie Anm. 248). Zur Bestimmung des Mythologischen bei Fontane und hinsichtlich der Zeitstruktur siehe insbesondere S. 426–428.

wirkt, dass sich Zeitebenen übereinander schichten. Jedes Eintreten der mythischen Gestalten in den linearen Zeitkontext lässt die Gegenwart durchsichtig werden auf die Zeitpunkte der Vergangenheit. Auf irritierende Weise findet sich auch in diesem Aspekt das Bild der Wasserfrau als Spiegelfläche von Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts wieder. Wo Männer als handelnde Subjekte in die Geschichte eingreifen, die gestalten und verändern, gelten Frauen, in ihrer Assoziation als der Natur näherstehende Wesen, als ahistorisch.⁴⁸⁵ Wie der Begriff ›Wesen‹, verbindet sich mit dem Begriff ›Natur‹ der Gedanke einer Zeiten überdauernden Kontinuität. Die Vorstellung einer sich nur an der Oberfläche verändernden Wesenheit wird mit der Frau verbunden und im Bild der Melusinen und Undinen figuriert.

Tatsächlich nimmt etwa *Der Stechlin* in zahlreichen Varianten das Thema ›Zeit‹ und ›Geschichte‹ auf und verbindet es mit dem Stechlin-See. Beispielsweise werden im dritten Kapitel, neben den diversen anderen Paradoxien,⁴⁸⁶ auch die der zeitverschobenen Telegrafie verhandelt.⁴⁸⁷ All das ist verbunden mit dem Spezifikum des Sees, von dem Woldemar sagt, er habe »Weltbeziehungen, vornehme, geheimnisvolle Beziehungen.«⁴⁸⁸ Was Zeit und Geschichte angeht, bietet Melusine auch ihre eigenen Vorstellungen an, die Fontane im Gespräch mit Pastor Lorenzen um das Verhältnis von Tradition und Moderne vorführt, und die nicht zuletzt in dem Schlusssatz des Romans gipfeln, »es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*.«⁴⁸⁹ Der Mythos ragt aus einer nicht näher bestimmbarer Vergangenheit

485 Vgl. *Bovenschen*: Theodor Fontanes Frauen (wie Anm. 451), S. 364–369 und *Paparunas*: Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? (wie Anm. 412), S. 122.

486 Hinsichtlich des Themas der Arbeit sei hier nur das tierische Paradoxon erwähnt, das Dubslav beisteuert: »Ich hatte mal einen Freund, der ganz ernsthaft versicherte: ›Der häßlichste Mops sei der schönste [...].‹« DS 3, S. 26.

487 Vgl. DS 3, S. 27. Von dem Alter des Mooskarpfens war bereits in Kapitel 4.1.1 die Rede.

488 DS 13, S. 135.

489 DS 36, S. 388. Hubert Ohl sieht in Gräfin Melusine, auch was diesen Aspekt betrifft, eine Überwindung der gängigen Geschlechterkonzepte, indem sie »als einzige Melusinengestalt Fontanes wenigstens im Medium des Bewußtseins den Übertritt vom Naturhaften ins Geschichtliche [vollziehe]. Durch sie wird der Mythos des Elementaren in eine Mythologie der Geschichte umgedeutet.« *Ohl*: Melusine als Mythologem (wie Anm. 248), S. 437.

in die Gegenwart hinein. Wie am Beispiel der *Poggenpuhls* gezeigt, verhandelt Fontane anhand verschiedener Modelle den – zumindest gedanklich – möglichst nahen Rückbezug zu dieser dunklen Vorzeit. Was den temporalen Aspekt betrifft, scheinen die Melusinen-Figuren mit ihrem tierischen Anteil sich mit dem zusammenzufügen, was bisher über die Tiere als Repräsentanten dieser Vorzeit in der Gegenwart gesagt wurde.

In seiner letzten Melusine-Figur, am Ende seines Schaffens, löst sich Fontane jedoch, so hat es den Anschein, auch von diesem zeitlich-geschichtlichen Aspekt der Melusine, der mit den Tieren verbunden ist, wobei das poetologische Programm beibehalten wird, das Nebensächliche – in der paradoxen Verschaltung – zur Hauptsache zu erklären. Zumindest findet sich in den Entwürfen zu dem nicht ausgeführten Fragment *Melusine von Cadoudal* (Entstehungszeit 1895)⁴⁹⁰ eine nachträgliche Skizze, die diesen Gedanken nahelegt. Melusine von Cadoudal ist eine Dame mittleren Alters, deren finanzieller Spielraum zwar ähnlich begrenzt ist wie der der *Poggenpuhls*, die darüber hinaus aber durch ihr karitatives Wirken allgemein beliebt ist. Allein ihr hausgemachter Katechismus macht sie nicht recht anschlussfähig an ihre Umgebung. Um ihre Finanzlage zu bessern, beschließt Melusine, die Stallungen zu vermieten, die zu ihrem ererbten Anwesen gehören, wodurch sie ihren späteren Ehemann kennenlernt. Fontane plante im Rahmen des Kennenlernens der beiden alleinstehenden Adligen auch deren Namen und Herkunft zu thematisieren. Melusine sollte in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, wie wenig das Sagenhafte ihrer Namenspatronin zu ihrer eigenen Gestalt passe, woraufhin der Name ihres zukünftigen Gatten Thema werden sollte.

Sie [Melusine] erwartet nun, als man auf *seinen* Namen (Krake v. Tordenskjöld) kommt, er werde von Uradel sprechen, von Thor oder Odin. Sie sagt ihm das auch unbefangen. Er lächelt und verneint. »Eher ginge es noch mit Krake. (Rolf Krake.) Krake, das ist wirklich was sehr Altes.« Sie lachte ganz heiter. »Sie lachen, und ich weiß

490 Vgl. *Theodor Fontane: Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Siebenter Band, hrsg. v. *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger/Hans-Joachim Simm*, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 808.

auch warum. Aber Sie sind doch auf einer falschen Fährte. Krake. Im Skandinavischen steht es doch anders damit. Krake ist Zwerg. Und gleich nach dem Riesen kommen die Zwerge. Eigentlich sind sie noch mehr, denn sie sind klüger als der Große. Alle die, die in der Geschichte das Beiwort groß führen, waren klein. Ich will mich aber nicht drin vertiefen...« Er führt dann weiter aus, früher sei er für Uradel gewesen, jetzt aber denke er anders darüber. Vom Uradel wisse man gar nichts. Bei dem Neu-Adel wisse man doch aber immer warum und wenn es auch nur das liebe Geld wäre.⁴⁹¹

Fontane verabschiedet in dieser kurzen Skizze eine ganze Reihe von Themen, die in früheren Werken verbunden sind.⁴⁹² Als Adlige französischen Ursprungs verweist ihr Name noch auf die sagenhaften Lusignans, aber die Bilder der »Volksmärchen«, die »bekanntlich von der schönen Melusine« sprechen, passen nicht für das Stiftsfräulein mittleren Alters. »[>][D]a ist's mir denn beschieden, immer nur enttäuschte Gesichter zu sehn. Nicht angenehm, auch wenn man nicht allzu eitel ist.«⁴⁹³ Neben der Absage an das Sagenhaft-Imaginäre, verabschiedet Fontane auch den Tierkomplex, indem er die Verbindung mit dem Meerestier ›Krake‹ als falsche Fährte ausweist. Sowenig hier noch ein Tier in Dienst genommen wird, um die zeitliche Perspektive in die unwägbar Vergangenheit zu lenken, sowenig wird auch das Legitimationsmodell des Uradels affirmiert, der sich an anderer Stelle »bis wenigstens dritten Kreuzzug«⁴⁹⁴ zurückführen kann.

Was bleibt, ist der Vorzug des Kleinen vor dem Großen, des Zwergs vor dem Riesen.⁴⁹⁵ Damit kommt Fontane im Vergleich auch wieder vom Tier auf den Menschen, denn der Entwurf endet dort, wo

491 Fontane: Sämtliche Romane – HFA I/7 (wie Anm. 490), S. 810.

492 Vgl. Schäfer: Fontanes Melusine-Motiv (wie Anm. 450), S. 100.

493 Fontane: Sämtliche Romane – HFA I/7 (wie Anm. 490), S. 810.

494 DS 7, S. 88.

495 In Goethes Beitrag zum Melusinen-Mythos *Die neue Melusine* ist Melusine kein Meerweib mehr, sondern ein Pygmäen-Weibchen. Ihr Ziel ist es, Kinder mit Menschen zu zeugen, um die aussterbenden Zwerge zu retten. Auch dort spielt das Verhältnis von Klein und Groß eine zentrale Rolle. Renate Böschstein formuliert: »Die zeitkritische Dimension des Textes äußert sich in der quälenden Erinnerung des Zwergs an den ›Maßstab voriger Größe‹, der diese ›zum Ideal von mir selbst‹ werden lässt, so dass er sich schließlich mit Kunst und List in einen Menschen zurückverwandelt.« Böschstein: Melusine der Neuzeit (wie Anm. 451), S. 403.

die beiden Vermählten die Hochzeitsreise antreten, und noch einmal die übertriebene Hermeneutik der Trauansprache kommentieren. Selbst dieser kleine Gesprächsausschnitt zeigt noch einmal ein kleines poetologisches Resümee.

»Nun ja, Melusine. Wenn er die Sache erklären mußte, so hat er sie zu voll erklärt. Es war ein gerüttelt und geschüttelt Maß. Aber sei nicht zu demütig in deinem Gefühl. Du warst eine Cadoudal und bist eine Krake von Tordenskjöld. Laß uns demütig sein, aber meiden wir ein Zuviel.«⁴⁹⁶

496 *Theodor Fontane: Melusine von Cadoudal*, in: *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger/Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 566–571, S. 571.

4.2 Poetologische Reflexionen

4.2.1 Buttervögel und Pfefferkuchenhäuser

In *Kapitel 4.1.3* wurde die Funktion des Buttervogels im Kontext grotesker Grenzgängerfiguren und der Gewaltthematik beleuchtet. Fontane funktionalisiert ihn nicht nur als Todesboten für Gordon, sondern auch als ein Requisit, das auf die Vergangenheit verweist, indem er ihn mit den archäologisch-historischen Ausführungen des Privatgelehrten verknüpft. Das, so habe ich im Anschluss an bestehende Untersuchungen zu zeigen versucht, geschieht über die schwarzen Pfefferkorn-Augen, die auf die vielen dunkeläugigen Vögel in Fontanes Texten verweisen.

Ausgehend von dem Pfeffer, der in der Butterbeigabe steckt, entwickelt sich in dem Roman darüber hinaus eine poetologische Diskussion, die sich, ebenso unvermittelt wie Gordons Grusel vor dem Buttervogel, an Eginhards Bemerkung anschließt, nach der »[z]u den schlimmsten Ausschreitungen erregter Künstlerphantasie [...] doch immer die der Konditoren und Köche«⁴⁹⁷ gehöre, und aus der ein kleiner Vortrag des Privatgelehrten über das Märchen hervorgeht, und über ideale und reale, phantastische und konkret-verzehrferne Pfefferkuchenhäuser:

»Was ich mich zuzugestehen gedrunge fühle«, sagte der Langhaarige mit stark wissenschaftlicher Betonung. »Aber, so Sie gestatten, zugleich unter Konstatierung gelegentlicher Ausnahmen. Das deutsche Märchen, über dessen Abstammung zu sprechen uns hier zu weit führen würde... Darf ich mich ihnen vorstellen? Eginhard Aus dem Grunde... das deutsche Märchen kennt von ältester Zeit her ein ideales Pfefferkuchenhaus, ein Pfefferkuchenhaus nur in der Idee. Dies steht fest. Ist es nun eine konditorliche Geschmackssünde, so wird sich die Sache vielleicht präzisieren lassen, *das* leibhaftig vor uns hinzustellen, was bis dahin nur in unserer Vorstellung lebte? Die Beantwortung dieser Frage will mir keineswegs leicht erscheinen, am wenigsten aber unanfechtbar, ob sie nun auf ›nein‹ oder ›ja‹ lauten möge. Was mich persönlich angeht, so bekenn' ich offen, daß ich mich in der Weihnachtszeit jedesmal herzlich freue, bei Degebrod in der Leipziger Straße [...] dem bis vor wenig Jahren nur in der Idee bestehenden Pfefferkuchenhause greifbar zu begegnen. Es unterstützt dergleichen die Phantasie, statt sie zu lähmen. Der unsre Zeit und unsre Kunst entstellende Realismus

hat seine Gefahren, aber, wie mir scheinen will, auch sein Recht und seine Vorzüge.«⁴⁹⁸

Was von der Karikatur im Kontext ästhetischer Diskussionen gesagt wurde,⁴⁹⁹ nämlich dass sie in ihrer, dem Ideal entgegengesetzten Weise durch Übertreibung den Blick gerade für die Darstellung des Ideals neu zu schärfen im Stande sei, gilt in analoger Weise auch für die Groteske. Vor allem das phantastische Element überwiegt bei den Grotesken, in denen sich Tierisches, Pflanzliches und Menschliches ineinander verschlingen. Von dieser Warte aus betrachtet verwundert es nicht, dass sich Eginhards Frage nach dem Verhältnis von Idee, Ideal und Phantasie an einem grotesken Requisit entzündet. Unter poetologischer Perspektive ist es bemerkenswert, dass Fontane den Buttervogel nicht allein durch das Moment der Übertreibung ins Phantastische verweisen lässt. Versteht man ihn als Schmetterling, dann ist er auch übertrieben realistisch. Der Blick in die Herkunft des Wortes hat gezeigt, dass der Bezeichnung ein übertragenes Verhältnis zugrunde liegt, weil sich der Schmetterling nach überkommener Überzeugung gerne in der Nähe von Butter aufhalte. Indem Fontane ihn selbst als aus Butter hergestellten Buttervogel erzählt, wird aus einem ursprünglich verweisenden Verhältnis eines der Identität. Der Buttervogel wird damit im Wortsinne zum Buttervogel.⁵⁰⁰

498 C II, S. 196.

499 Vgl. dazu *Kapitel 4.1.2*.

500 In Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge* gibt es gleich im ersten Kapitel eine kleine Szene, in der ein solcher Buttervogel genannt wird, und in ähnlich-profanisierender Weise als Zeichen heimatlicher Entzauberung der Exotik dient: »So wurde eine große Aufgabe durch die andere verdrängt; es handelte sich nicht mehr um Äthiopien, sondern um Germanien, nicht mehr um Nymphaea lotus, sondern um Herba nicotiana, nicht mehr um unsträfliche Lieblinge der Götter, sondern um arg und oft gestrafte Sündenböcke der Menschen. Der Schmetterling vom Mondgebirge wurde wieder zu einem gewöhnlichen, weißgelben Buttervogel, der sein kurzes Sommerleben über einer angenehmen deutschen Wiese austummelt, ruhig seine Eier legt und der Vater einer entsetzlichen Menge sehr grüner und dickleibiger Raupen wird, was man dann in bestimmten Fällen Romane schreiben nennt.« *Wilhelm Raabe: Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge. Roman*, hrsg. v. *Karl Hoppe* (Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke 7), Freiburg im Breisgau und Braunschweig 1951, S. 12.

Ohne die Pfefferkorn-Augen des Buttervogels interpretatorisch überbelasten zu wollen, möchte ich an die Fontane-Stelle Überlegungen anschließen, die Friedrich Theodor Vischer in seiner Vorlesung über die *Asthetik* anstellt, und die sich in einem verwandten Bildraum bewegen. Was Vischer über die Karikatur ausführt, gilt partiell auch für das Groteske. Die Karikatur, so Vischer, »widerstreitet im Acte des künstlerischen Schaffens selbst der Welt, wie sie ist, wie sie empirisch vorliegt; die reine Kunst scheidet in unbefangener Stimmung, ohne Haß die Mängel derselben aus und vergißt sie harmlos über ihrem idealen, sei es auch komisch idealen Abbilde, diese anhängende Kunst hat und behält sie im Auge, bekriegt, verfolgt sie, packt und schüttelt sie.«⁵⁰¹ Die Karikatur bleibt auch dort, wo sie in beißender Schärfe kritisiert, durch ihre Technik eine Kunstform. Vischer schätzt diese Form, auch in ihrer »Schärfe der Ueberladung«, da sie dadurch zum »Hauptgewürze« einer Kunst werde, die im Kontrast zum »komische[n] Sittenbild« stehe.⁵⁰² Im Assoziationsfeld von Schärfe und Gewürz kommt Vischer auch auf Pfefferkörner zu sprechen, denn »es braucht zur Erhaltung dieses Fleisches wenigstens von Zeit zu Zeit ein recht scharfes, keckes, ächt satyrisches Pfefferkorn, wie es in jenen Blättern [Vischer meint fliegende Blätter, in denen ein ›humoristisches Sittenbild‹ vorherrsche] zu ihrem Nachtheil neuerdings ausbleibt [...]«.«⁵⁰³

Was Eginhard hier zwischen den Speisegängen unvermittelt aufs Tapet bringt, ist nichts anderes, als die ins Konditorlich-Anschauliche transponierten Gedanken, die Friedrich Wilhelm Hegel abstrakter in einer seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* formuliert:

Das Denken aber hat nur Gedanken zu seinem Resultat; es verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs, und wenn es auch die wirklichen Dinge in ihrer wesentlichen Besonderheit und ihrem wirklichen Dasein faßt und erkennt, so erhebt es dennoch auch dies Besondere in das allgemeine ideelle Element, in welchem allein das Denken bei sich selber ist. Dadurch entsteht der erscheinenden Welt gegenüber ein neues Reich, das wohl die Wahrheit des Wirklichen, aber eine Wahrheit ist, die nicht wieder im *Wirklichen* selbst als gestaltende

501 Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 327), S. 757.

502 Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 327), S. 759.

503 Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 327), S. 759.

Macht und eigene Seele desselben offenbar wird. Das Denken ist nur eine Versöhnung des Wahren und der Realität im *Denken*, das poetische Schaffen und Bilden aber eine Versöhnung in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form *realer Erscheinung* selber.⁵⁰⁴

Die Frage nach dem Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit betrifft das Zentrum literaturtheoretischer Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts, und die Positionierung im Koordinatenfeld von Idealismus, Naturalismus, Real-Idealismus oder Poetischem Realismus reißt Eginhard mit dem kurzen Verweis auf den »unsre Kunst entstellende[n] Realismus« an.⁵⁰⁵ Der »Realismus«, von dem hier die Rede ist, und für den sich in der Folge der Begriff des Naturalismus herausgebildet hat, steht an einem Ende der Skala einer ungeschönten Darstellung dessen, was als »Wirklichkeit« verstanden wird, deren anderes Ende der Idealismus markiert. Die vielzitierte Position von Literaten wie Fontane versucht eine Mittelstellung einzunehmen und »Wirklichkeit« zu »verklären«, um dem Anspruch eines künstlerischen Werkes zu genügen.

Denn es bleibt nun mal ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Bilde, das das Leben stellt und dem Bilde, das die Kunst stellt; der Durchgangsprozess, der sich vollzieht, schafft doch eine rätselvolle Modelung und an dieser Modelung haftet die künstlerische Wirkung, die Wirkung überhaupt. Wenn ich das kleine Lieschen Selicke bei Nachbarsleuten im Hinterhause hätte sterben sehen, so ist es mir zweifelhaft, ob ich geweint hätte, dem kleinen Lieschen, das gestern auf der Bühne starb, bin ich unter Tränen gefolgt. Kunst ist ein ganz besonderer Saft.⁵⁰⁶

504 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III (wie Anm. 71), S. 244.

505 Einen guten Überblick über die ästhetischen Debatten und deren philosophische Voraussetzungen gibt Ort: Was ist Realismus? (wie Anm. 26). Vgl. des Weiteren Bege mann: Res und Realismus (wie Anm. 7). – Günter Oesterle/Ingrid Oesterle: Gegenfüßler des Ideals – Prozessgestalt der Kunst – Mémoire processive der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert, in: Klaus Herding/Otto Gunter (Hrsg.): Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen, 1. Auflage (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften 10), Gießen 1980, S. 87–130.

506 Theodor Fontane: Holz / Schlaf. Die Familie Selicke – Kielland. Auf dem Heimwege, in: Jürgen Kolbe (Hrsg.): Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Zweiter Band. Theaterkritiken, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/2), München 1969, S. 845–848, S. 846.

Entgegen seiner Haltung zum Hässlichen, wie er sie im Rahmen der Rezension von Gustav Freytags Roman *Die Ahnen* formuliert,⁵⁰⁷ scheint Fontane im Laufe seines Schaffens die groteske Darstellungsweise als Form dieser »Modelung« entdeckt zu haben. So schreibt er über die Kunst, in einer weiteren Rezension zu Alexander Lange Kielland (1849–1906), dass sie »die Aufgabe« habe, über das Hässliche, Armselige, Trostlose und Lächerliche »hinzusehen oder – wenn sie dargestellt werden sollen, [...] sie humoristisch zu verklären oder sie wenigstens grotesk-interessant zu gestalten, wie das Dickens so wundervoll verstand.«⁵⁰⁸

So wie Fontane keiner eigenen, systematisierten Poetologie folgt, so lässt auch diese Stelle die Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Seite offen. Peter Demetz hat in seiner kleinen Fontaneschen Namenstypologie den Typus des antithetischen Namens beschrieben, der »als Emblem der zeitlosen menschlichen Komödie, die rastlose Bewegung von Hoffnungen und Enttäuschungen, Ehrgeiz und Scheitern, Traum und Ernüchterung, das immer gegenwärtige ›Ja‹ und das spöttisch antwortende ›Nein‹« bestätige, und der »die [...] charakteristischen Techniken Fontanes [steigere]: seine dauernde Bemühung, jede absolute Bestimmung zu verhindern; seine Methode, die bindende Affirmation durch Mittel der restriktiven Syntax zu entlarven; seine Kontrolle jeder Bejahung durch wiederkehrende Adverbia wie ›vielleicht‹ und ›höchstens‹; die gesamte Rhetorik des Konzessionsstiles.«⁵⁰⁹ Wie sich an Eginhards uneindeutigem Statement zeigt – »Die Beantwortung dieser Frage will mir keineswegs leicht erscheinen, am wenigsten aber unanfechtbar, ob sie nun auf ›nein‹ oder ›ja‹ lauten möge.« – ist er, zwar nicht dem Namen, aber der Einstellung nach, eine solche Figuration der von Demetz beschriebenen Haltung Fontanes.⁵¹⁰

Dieses Beispiel zeigt nicht nur die Vieldeutigkeit eines literarischen Tieres, sondern es demonstriert auch, dass es Fontane weniger um das biologische Tier an sich geht, als vielmehr um das Tier als Zeichen mit

507 Siehe *Fontane*: Gustav Freytag (wie Anm. 25), S. 316f.

508 *Fontane*: Alexander Kielland (wie Anm. 204), S. 531.

509 *Demetz*: Formen des Realismus (wie Anm. 351), S. 198.

510 C 11, S. 196.

all seinen Konnotationen, die sich aus dem kulturellen Imaginären speisen. Indem zumindest für den Leser nicht klar wird, um welches Tier es sich hierbei handelt, lässt Fontane die Relation zur tierweltlichen Wirklichkeit offen. Wenngleich hier also nur von einer Schwundstufe des Tieres die Rede sein kann, gibt die Stelle doch eine Antwort auf die Frage, was es mit der Fauna der Fontaneschen Texte auf sich hat. Ausgehend von dieser Schwundstufe, die dennoch einen Einblick in das erzählerische Verknüpfungsverfahren gibt, werden im Folgenden weitere Tiere behandelt, deren *Tiersein* eine graduell größere Bedeutung hat, als dies beim Buttervogel der Fall ist.

4.2.2 Die Bildfähigkeit des Wilden

Cécile ist ein Roman der Bilder, und das nicht nur, weil sich die Figuren permanent Skizzen, Gemälde und Ahnengalerien ansehen. Bilder sind auch dann präsent, wenn sie eigentlich absent oder doch zumindest nur virtuell verfügbar sind, wie fast alles Sehenswerte auf Schloss Quedlinburg oder die Bilder Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagins (1842–1904), die nur in der Figurenkonversation auftauchen.

Cécile ist auch deshalb ein Roman der Bilder, weil die Figuren unentwegt damit beschäftigt sind, Bilder zu produzieren. Das gilt im konkreten Sinne und berufsmäßig für die Tiermalerin Rosa Hexel, deren Name auf die berühmte frz. Tiermalerin und Feministin Rosa Bonheur (1822–1899) verweist.⁵¹¹ Auch Robert von Gordon ist, wie der Erzähler verrät, »selber ein guter Zeichner und speziell von einem für landschaftliche Dinge geübten Auge.«⁵¹² Auch er, der »eigentlich ein Leslie«⁵¹³ ist, hat ein Pendant in der realen Künstlerwelt des 19. Jahrhunderts: den englisch-US-amerikanischen Maler Charles Robert Leslie (1794–1859).⁵¹⁴

511 Zur Namensverwandtschaft Rosa Hexels vgl. auch *Böschenstein*: Namen als Schlüssel (wie Anm. 283).

512 C 6, S. 160.

513 C 4, S. 154.

514 Beide Maler erwähnt Fontane u. a. in seinem achten Brief *Aus Manchester*. Für Rosa Bonheur siehe *Fontane: Aus Manchester* (wie Anm. 98), S. 492; für Charles R. Leslie siehe *Fontane: Aus Manchester* (wie Anm. 98), 492f.

Die Bildproduktion der Figuren gilt aber auch im übertragenen Sinne. Denn sie machen sich voneinander Bilder, von denen sie ihre Handlungen abhängig machen, und die sich weniger an der wahrgenommenen »Realität« orientieren als an Mustern und Vorbildern, wie sie die Bildwelt eines kulturellen Imaginären zur Verfügung stellt. Die Überformung und Deutung der konkreten Wahrnehmung durch Versatzstücke des kulturellen Imaginären zeigt sich, wenn Gordon Cécile mit einem Bild Maria Stuarts vergleicht.⁵¹⁵ Es ist konstitutiv für den Roman, dass Fontane die Figuren weniger durch eine Erzählinstanz beschreibend darstellt, als vielmehr ihr facettenreiches Bild aus den Perspektiven der einzelnen Figuren zusammensetzt.⁵¹⁶ Die Bildproduktion dieses Romans artet regelrecht zu einem Kampf um Bilder aus. Das zeigt sich nicht zuletzt im 26. Kapitel, anhand des konfrontativen Gesprächs in der Oper, wo Cécile von Gordon verlangt, in seinem Verhalten dasjenige Bild wiederherzustellen, das sie sich von ihm gemacht hat,⁵¹⁷ während in Gordon selbst verschiedene Bilder, die er sich von

515 Vgl. C 16, S. 243.

516 Vgl. zu Fontanes Darstellungstechnik: *Ohl*: Bild und Wirklichkeit (wie Anm. 340). – *Peter Uwe Hohendahl*: Theodor Fontane: Cécile. Zum Problem der Mehrdeutigkeit, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 43 (1968), Nr. Heft 4, S. 381–405. – *Demetz*: Formen des Realismus (wie Anm. 351). – *Richard Brinkmann*: Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen, 2. Auflage, Tübingen 1977. – *Hermann Korte*: Der Diskurs der Masken. Fontanes Zeitroman »Cécile«, in: Ordnung und Tabu. Studien zum poetischen Realismus (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 381), Bonn 1989, S. 101–125, *Winfried Jung*: »Bilder, und immer wieder Bilder...«. Bilder als Merkmal kritischen Erzählens in Theodor Fontanes »Cécile«, in: Wirkendes Wort 40 (1990), S. 197–208. – *Claudia Liebrand*: Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder, 1. Auflage (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae), Freiburg im Breisgau 1990.

Für Peter Uwe Hohendahl wird überhaupt die Figur Céciles nicht vom Erzähler direkt charakterisiert, sondern nur durch die Bilder der anderen Figuren. Zu dieser Erzählweise, die es erlaubt, den Erzähler so weit wie möglich zurücktreten zu lassen vgl. auch *Ohl*: Bild und Wirklichkeit (wie Anm. 340), S. 156–161. Hohendahl deutet dieses Verfahren gattungsspezifisch als Merkmal des Gesellschaftsromans. Vgl. *Hohendahl*: Theodor Fontane: Cécile (wie Anm. 516), S. 385–386.

Winfried Jung, der auch auf die »Erzählerfunktion« Gordons hinweist, spricht davon, dass er Cécile als »Kunstwerk« betrachte. Vgl. *Jung*: »Bilder und immer wieder Bilder...« (wie Anm. 516), S. 200. Zu Gordon als Erzähler oder Autor siehe auch *Heuser*: Fontanes »Cécile« (wie Anm. 431), S. 39.

517 Vgl. C 26, S. 306.

ihr im Laufe der Handlung gemacht hat, um die Oberhand ringen. Die Macht des Imaginären manifestiert sich dabei nicht nur im Bewusstsein der Figuren, sondern übt ihre Gewalt auch im Unbewussten aus, von wo aus die Bilder unkontrolliert die Figuren bedrängen.⁵¹⁸

Die Fauna spielt für die Bildwelt des Romans eine besondere Rolle, und das nicht nur vermittelt der Tiermalerin. An *Cécile* lässt sich zeigen, auf welchen Ebenen Tiere in Fontanes Romanwelt vorkommen: als lebende Bewohner der Diegese (Rinder, Vögel, Fische), als Artefakte (Gemälde und Grabmale), als Gegenstand von Unterhaltungen (vgl. den Streit über Forellen und Schmerlen),⁵¹⁹ als geographische Bezeichnungen (Roßtrappe), heraldische Figuren (der askanische Bär, das Braunschweigische Ross), als Figurennamen (General Rossow, Baronin Snatterlöw) oder als Eigenschaften von Figuren («Adlernase«, »Faunengesicht«, »krähende Kommandostimme«).

Dieses Kapitel zeigt an einer kleinen Stelle auf, wie Fontane ein harmloses Durchstöbern und Betrachten von Tierbildern zu einer veritablen poetologischen Reflexion um die Möglichkeiten und Grenzen der Abbildbarkeit von Wirklichkeit ausbaut (I). Bei der Frage nach der Abbildbarkeit des »Wilden« spielt der Zoologische Garten als bürgerliche Bildungseinrichtung, der zugleich eine Form kultureller Rahmung künstlerischer Mimesis repräsentiert, eine hervorgehobene Rolle (II). Die Diskussion um die Tierbilder gibt anschließend Gelegenheit, auf Fontanes Verhältnis zur Tiermalerei einzugehen, das seinerseits Rückschlüsse auf die Bedeutung der Fauna in seinen Werken ermöglicht (III).

I

Die Frage Pierre von St. Arnauds, weshalb Rosa ihre Mappe just dann verschließt, als er, seine Frau und Gordon ihr begegnen, nimmt Fontane als Einstieg in die Reflexion um Möglichkeiten und Grenzen der Abbildbarkeit von Wirklichkeit im Medium der Kunst, indem er die Tiermalerin mit einem Plädoyer antworten lässt, das für eine Kunst jenseits von Angst und falscher Bescheidenheit eintritt:

⁵¹⁸ Vgl. C 26, S. 306.

⁵¹⁹ Siehe dazu ausführlicher *Kapitel 5.1*.

[»]Ich mißbillige diese Kunstprüderie, die doch meistens nur Hochmut ist. Die Kunst soll die Menschen erfreuen, immer da sein, wo sie gerufen wird, aber sich nicht wie die Schnecke furchtsam oder gar vornehm in ihr Haus zurückziehen. Am schrecklichsten sind die Klaviervirtuososen, die zwölf Stunden lang spielen, wenn man sie nicht hören will, und nie spielen, wenn man sie hören will. Das Verlangen nach einem Walzer ist ihnen die tödlichste der Beleidigungen, und doch ist ein Walzer etwas Hübsches und wohl des Entgegenkommens wert. Denn er macht ein Dutzend Menschen auf eine Stunde glücklich.«⁵²⁰

Wenngleich das Bild von der Schnecke nicht über die Analogie zur Schutzbehauptung des Weichtieres hinausgeht, klingt in dem Vergleich des Klaviervirtuososen ein poetologischer Intertext an. Ganz ähnlich beschreibt Fontane 1875 in seiner Rezension zu Gustav Freytags Romanzyklus *Die Ahnen* (1872–1880) nicht nur das, was gelungene Literatur seiner Meinung nach für den Leser bedeuten kann, sondern entfaltet so etwas wie eine Bestimmung des Romans selbst:

Was soll ein Roman? Er soll uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Häßlichen, eine Geschichte erzählen, an die wir *glauben*. Er soll zu unserer Phantasie und unserem Herzen sprechen, Anregung geben, ohne aufzuregen; er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen, soll uns weinen und lachen, hoffen und fürchten, am Schluß aber empfinden lassen, teils unter lieben und angenehmen, teils unter charaktervollen und interessanten Menschen gelebt zu haben, deren Umgang uns schöne Stunden bereitete, uns förderte, klärte und belehrte.⁵²¹

Das Spiel um Intertexte führt Fontane weiter, indem sich die Ausflügler ein konkretes Werk aus Rosas Mappe anschauen. Das Gespräch, das sich daran anschließt, besteht aus Versatzstücken einer programmatischen Diskussion um die Kunst des Realismus, die Fontane in einem einfachen Bild zusammenfasst.

Und sie [Rosa] zog unter den Blättern eines hervor, das eine Wiese mit Brunnentrog und an dem Trog ein paar Kühe zeigte. »Das ist schön«, sagte Gordon, während die beständig auf Ähnlichkeit ausgehende Cécile durchaus eine Wiese, die man vorher passiert hatte, darin

520 C 6, S. 159f.

521 Fontane: Gustav Freytag (wie Anm. 25), 316f.

wiedererkennen wollte. [...] »Und hier sehen Sie, was ich kann und nicht kann. Ich bin nämlich, um es rund heraus zu sagen, eine Tiermalerin.« [...] Tiermalerin ist an der Grenze des Unerlaubten. Es gibt da so viele intrikate Dinge. Glauben Sie mir, Tiere malen aus Beruf oder Neigung ist ein Schicksal.⁵²²

Gordon bezeichnet das Bild rundheraus als »schön« und qualifiziert es damit als Ergebnis dessen, wonach die Ästhetik als Lehre vom Schönen strebt, wohingegen Céciles Bildbetrachtung den Blick auf die Frage nach den Regeln der Ästhetik lenkt, gemäß denen das Schöne entstehen kann. Indem sie das Bild »beständig auf Ähnlichkeit« hin überprüft, verweist sie auf die Grundfrage jeder künstlerischen Mimesis, nämlich der, in welchem Verhältnis Wirklichkeit und ihre Abbildung im Medium der Kunst steht. Man könnte noch einen Schritt weiter gehen, denn wie Rudolf Helmstetter zeigt, geht es dabei nicht nur unidirektional um die Bestimmung der Kunst. Im Vorgang des Vergleichens konstituiert sich Wahrnehmung an sich, denn »ohne Kunst, scheint es, wäre in Wirklichkeit kein Typisieren und Vergleichen möglich. Und die Kunst des Vergleichs durchquert die Differenz von Kunst und Leben. Immer wieder gibt die Kunst Stichwörter für die Beschreibung und generische Klassifizierung von Lebenswirklichkeiten.«⁵²³ Die Rolle des Imaginären für die Wahrnehmung der Wirklichkeit, wie sie sich auch an den Figurenbildern zeigt, variiert Fontane hier am Beispiel der Naturwahrnehmung.

Ob es tatsächlich eine »Ähnlichkeit« zwischen einer zuvor passierten Wiese und dem Bild gibt, oder ob es nur Cécile ist, die eine solche erkennen »möchte«, lässt der Text in der Schwebe.⁵²⁴ Auf jeden Fall gibt es auf der Ebene der Diegese eine Wiese, nämlich die, »die man vorher passiert hatte«. Sie gehört zur fiktionalen Wirklichkeit des Romans. Nimmt man für einen Moment an, dass Rosa tatsächlich jene Wiese gemalt hat, ergäbe sich an dieser Stelle ein Bild im Bild, ein *mis*

522 C 6, S. 160f.

523 Helmstetter: Die Geburt des Realismus (wie Anm. 23), S. 121.

524 Mit Hugo Aust könnte man dieses »In-der-Schwebe-lassen« als einen Ausweis des Realismus-Kriteriums der ›Objektivität‹ deuten, das meint, dass sich der Autor nicht »persönlich zwischen Gegenstand und Abbild einschiebt und mit eigenen Zusätzen das Original überfremdet.« Aust: Fontanes Poetik (wie Anm. 107), S. 439.

en *abyme*, insofern das Kunstwerk ›Gemälde‹ im Text das abbildend wiederholt, was das Kunstwerk ›Roman‹ bereits abgebildet hat.

Das Bildmotiv der Wiese mit den Kühen, das Fontane hier präsentiert, referiert auf ein verwandtes Bild, das der »grüne Weide«, das bekanntermaßen eine Rolle in verschiedenen Versuchen spielt, eine realistische Kunst im Spannungsfeld zwischen Idealismus und Realismus zu verorten. Das gilt auch für Fontanes frühen und vielzitierten Text *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* (1853), in dem er darstellt, was er unter »Realismus« versteht. Fontane greift dort das Bild der »frischen grünen Weide« auf, das stellvertretend für das allgemeine Bedürfnis steht, sich von allem Spekulativen ab- und einer Empirie zuzuwenden.⁵²⁵ Dass Fontane die »grüne Weide« in Anführungszeichen setzt, verweist nicht zuletzt auf einen anderen Literaturtheoretiker, der ebenfalls Anteil an diesem Bild hat, Friedrich Theodor Vischer, dem Fontane 1871 während einer Zugfahrt nach Frankreich persönlich begegnet, und demgegenüber er eröffnet, »Gegenstand unsrer aller Verehrung« zu sein.⁵²⁶ In seiner *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* handelt Vischer davon, wie der moderne Roman gestaltet sein kann, dessen Welt nicht mehr die des Mythos oder des Wunders ist, wie es noch die Vorläufer des antiken Epos und des mittelalterlichen Ritterbuches waren. Hegels These von der prosaischen Verfasstheit der modernen Welt aufgreifend, beschreibt Vischer drei Möglichkeiten, wie die Poesie mit Hilfe des Romans auf dem »Boden der Prosa ihr

525 »Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr Realismus. Die Ärzte verwerfen alle Schlüsse und Kombinationen, sie wollen Erfahrungen; die Politiker (aller Parteien) richten ihr Auge auf das wirkliche Bedürfnis und verschließen ihre Vortrefflichkeitsschablonen ins Pult; Militärs zucken die Achsel über unsere preußische Wehrverfassung und fordern ›alte Grenadiere‹ statt ›junger Rekruten‹; vor allem aber sind es die materiellen Fragen, nebst jenen tausend Versuchen zur Lösung des sozialen Rätsels, welche so entschieden in den Vordergrund treten, daß kein Zweifel bleibt: die Welt ist des Spekulierens müde und verlangt nach jener ›frischen grünen Weide‹, die so nah lag und doch so fern.« *Fontane: Unsere lyrische und epische Poesie* (wie Anm. 20), S. 236.

526 *Theodor Fontane: Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen 1871*, in: *Walter Keitel* (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Vierter Band. Autobiographisches* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/4), München 1973, S. 691–1025, S. 701.

verlorenes Recht«⁵²⁷ wiedergewinnen könne. Im Rahmen des zweiten Weges endlich spricht Vischer davon, die »grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa« aufzusuchen.⁵²⁸ Mit der Rückbindung der Wiese an die programmatischen Schriften ist in einem ersten Schritt das Fundament gelegt, auf dem aufbauend gezeigt wird, welche Rolle die Kühe spielen, die Fontane auf diesem Versatzstück poetologischer Reflexion drapiert.

II

Nachdem das Grüppchen das »Durchblättern der Mappe [...] freilich unter sehr verschiedener Anteilnahme«⁵²⁹ fortsetzt und Cécile mit dem noch namenlosen Neufundländer spielt, nimmt das Gespräch zwischen Rosa und Gordon von ihren Bildern ausgehend den Weg über Gemälde Wereschtschagins zu der Gegend Samarkand im heutigen Usbekistan und deren Fauna.

In dem assoziativen Gang des Gesprächs zeigt Fontane die Funktion des Imaginären als Reservoir von Versatzstücken, aus dem sich gesellschaftliche Kommunikation speist. Wenn Gordon ein Bild Rosas betrachtet und fragt »»Pardon, ist das Absicht oder Zufall? Einige der Steine haben eine Totenkopfphysiognomie. Wahrhaftig, man weiß nicht, ist es ein Steinkegel oder eine Schädelstätte?«⁵³⁰, scheint es für die Figuren keine Rolle zu spielen, ob es sich tatsächlich um eine Kopie der *Apotheose des Krieges* (1871) Wereschtschagins handelt, oder nur um bewusste oder unbewusste Ähnlichkeit in der Gestaltung von Steinhäufen. Die Bildwelt, hier die Wereschtschagins, bestimmt die Wahrnehmungsmuster beider Figuren. In ihr bewegen sie sich, und auf ihre »Medien und Zeichen«⁵³¹ rekurrieren sie in ihrem Gespräch. Realität und Imaginäres, Wirklichkeit und Phantasiebilder zeigen sich dabei als Gemengelage. Rosas verklärter Sicht, die Samar-

527 Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 115), S. 1305.

528 Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 115), S. 1305. Zu einer kritischen Sicht dieser grünen Stelle vgl. *Mülder-Bach*: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 621.

529 C 16, S. 163.

530 C 16, S. 163.

531 *Mülder-Bach*: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 621.

kand ins Märchenhafte entrückt, steht Gordons Einschätzung entgegen, derzufolge es sich bei Samarkand um eine »schreckliche Wirklichkeit« handelt.⁵³² Man könnte vermuten, dass Gordons Perspektive auf den konkreten Erfahrungen aufruhet, die er als weitgereister Zivilingenieur vor Ort gesammelt hat. Diese Referenz zur Wirklichkeit erweist sich aber in dem Moment als brüchig, in dem er die »schreckliche Wirklichkeit« seinerseits über Gemälde perspektiviert, dieses Mal Wereschagins *Vor der Türe Timurs* (1871/72). Die Grenze zwischen Heimat und Fremde, Realität und Fiktion, Wirklichkeit und Phantasma, wird permanent verwischt. Das gilt nicht nur für Länder des nahen und fernen Ostens, das gilt auch für die Heimat, wenn Gordon Wagners Oper *Lohengrin* (Uraufführung 1850) als phantastisches Element mitten im Unterhaltungs-Setting des urbanen Berlin verortet. Nachdem die Vorzüge und Nachteile der usbekischen Provinz mittels virtueller Bilder abgewogen sind, mündet das Gespräch in der Frage nach der landestypischen Fauna.

[Rosa:] [»]Aber eines bleibt, die großartige Tierwelt: der Steppenwolf, der Steppengeier.« [Gordon:] »Im ganzen werden Sie die Bekanntschaft dieser lebenswürdigen Geschöpfe Gottes im Berliner Zoologischen sicherer und kopierbarer machen als an Ort und Stelle. Die Wahrheit zu gestehen, ich habe, während meines Trienniums in der Steppe, keinen einzigen Steppengeier gesehen und sicherlich keinen, der sich so gut ausgenommen hätte wie *der* da. Freilich kein Geier.[«]⁵³³

Was hier zur Diskussion steht, ist nicht allein eine Gelegenheit, exotische Tiere malerisch darzustellen, sondern die Möglichkeiten und Grenzen der Abbildbarkeit von Wirklichkeit an sich. Dass es schwieriger ist, ein wildes Tier in seinem genuinen Lebensraum zu malen, als ein Tier, das in einem Gehege lebt, ist unmittelbar einleuchtend. Es ist Gordons Bemerkung über den Zoologischen Garten, die einen entscheidenden Hinweis auf den zu betrachtenden Deutehorizont dieser poetologischen Diskussion gibt, und der sich im Blick auf die Geschichte dieser Institution erschließt.

532 C 6, S. 164.

533 C 6, S. 164.

Die öffentliche Tierhaltung in zoologischen Gärten entsteht in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts.⁵³⁴ Der Berliner Zoologische Garten, den Fontane in der Zeit zwischen 1856 und 1896 in unregelmäßigen Abständen besucht,⁵³⁵ ist der erste seiner Art in Deutschland und wird 1844 eröffnet. Zeitgenössische Quellen wie etwa die Zeitschrift *Der Zoologische Garten*, deren erste Nummer 1858 erscheint, erschließen dabei Sinn und Zielsetzung dieser Einrichtung.⁵³⁶ In Abgrenzung zur (adligen) Menagerie, die wilde und exotische Tiere aus Repräsentationsgründen beherbergte, und in Abgrenzung zum Wanderzirkus, der zur Unterhaltung der einfachen Bevölkerung diente, war der Zoologische Garten dem Verständnis ihrer Gründer gemäß eine dezidiert bürgerliche Institution.

Nicht Fürsten, nicht Gelehrte, nicht Pädagogen, nicht Unterrichtsmi-
nister sind es, die die Zoologischen Gärten in Frankfurt, Dresden,
Köln, in Hamburg, Amsterdam, Antwerpen,
Rotterdam, Brüssel gegründet haben, sondern es ist die
gebildete Mehrheit der Bürger dieser Städte, die von einem, – wir
möchten fast sagen, unbewußten Drange nach lebendiger Naturan-
schauung getrieben, diese Anstalten zu ihrer eigenen Belehrung und
zur Verschönerung ihres täglichen Lebens geschaffen haben und un-
terhalten.⁵³⁷

Dem eigenen Anspruch nach, sollte der Zoologische Garten eine Bil-
dungsstätte sein, in der die Bürger am Objekt des lebenden Tieres
zu beobachtenden Forschern werden. Auch deshalb wurde versucht,

534 Zu den folgenden Ausführungen vgl. *Buchner*: Kultur mit Tieren (wie Anm. 28), Kap. III.3 Zoologische Gärten. Zur Geschichte der Zoologischen Gärten insgesamt siehe: *Annelore Rieke-Müller/Lothar Dittrich*: Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833–1869, Köln, Weimar und Wien 1998 – *Éric Baratay/Elisabeth Hardouin-Fugier*: Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark, Berlin 2000 – *Wessely*: Künstliche Tiere (wie Anm. 11) – *Buchner-Fuhs*: Gebändigte Wildheit (wie Anm. 18).

535 Vgl. *Berbig*: Theodor Fontane Chronik (wie Anm. 53), S. 556, 1304, 1414, 2120, 3187, 3510.

536 Vgl. dazu z. B. *David Friedrich Weinland*: Was wir wollen, in: *Der Zoologische Garten* 1 (1958), Nr. 1, S. 1–7, S. 8. Die Zeitschrift soll dem zoologischen Garten als »literarisches Organ« zur Seite gestellt werden, um als »Institut der Volksbildung« das im Garten Gesehene wissenschaftlich zu reflektieren.

537 *Weinland*: Ueber den Ursprung (wie Anm. 12), If.

die Gehege der Landschaft und dem Lebensraum der jeweiligen Tiere nachzuempfinden. Die Tierhäuser selbst ahmten nach, was man unter landestypischer Architektur verstand. »Damit wurde der Garten nicht nur als Ort zoologischen, sondern auch kunst- und kulturhistorischen Wissens inszeniert. Eindrucksvolle ›Tierpaläste‹ – Elefantenpagode, Straußentempel, Antilopenmoschee und andere – wurden errichtet, die in einem ›gewissen harmonischen Einklang mit ihren Bewohnern‹ stehen sollten, um dem Publikum einen Eindruck der Herkunftsländer der Tiere zu vermitteln.«⁵³⁸ Der zoologische Garten sollte aber auch der Erholung und der Unterhaltung dienen und ein Ort sein, an dem sich die bürgerliche Gesellschaft in gesittetem Rahmen treffen, und sich z. B. durch musikalische Darbietungen unterhalten lassen konnte.⁵³⁹

An den Zoologischen Garten wurde der Anspruch gestellt, im Bildungs-Setting der Zeit eine eigenständige Position zu besetzen, indem er neben bereits etablierte Institutionen wie das naturkundliche Museum trat, in dem man zwar auch Tiere sehen konnte, allerdings nur tote und ausgestopfte. Dass es einen erkenntnisrelevanten Unterschied macht, ob man ein lebendes oder ein totes Tier beobachtet, musste in der Entstehungszeit dabei mit einigem Aufwand argumentativ untermauert werden.⁵⁴⁰

538 Wessely: *Künstliche Tiere* (wie Anm. 11), S. 99 Vgl. auch *Rieke-Müller/Dittrich: Der Löwe brüllt nebenan* (wie Anm. 534), S. 211–223.

539 »Der Umgang mit der Natur, der für den Stadtbewohner vor allem seit dem letzten Jahrhundert zunehmend zu einer Freizeitangelegenheit geworden ist, erfährt ebenfalls eine gewisse Formalisierung: Natur wird in domestizierten und ausgewählten Formen in den urbanen Bereich eingeholt, in dekorativen Parkanlagen, zoologischen Gärten und ›Freizeitanlagen‹. Erholung in der Natur wird in oft geradezu ritualisierten Formen, d. h. im sonntäglichen Familienspaziergang, in der Landpartie [...] gesucht, die sich auf ein ›natürlicheres‹ Dasein der Menschen richten – aber all dies hat meistens in eng begrenzten, dafür vorgesehenen Bereichen stattzufinden.« *Brigitte Hauschild: Geselligkeitsformen und Erzählstruktur. Die Darstellung von Geselligkeit und Naturbegegnung bei Gottfried Keller und Theodor Fontane* (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 413), Frankfurt am Main 1981, S. 20.

540 »Die Museen alten Styls sind die Kirchhöfe ganzer Generationen und wie bei diesen, der Mensch erst Werth bekommt, wenn er gestorben ist, so ist es dort und die Leichensteine dieser und die Etiketten jener haben täuschende Aehnlichkeit und

Stellt man die Frage erneut, weshalb sich Steppenwolf und Steppengeier *in natura* nicht malerisch abbilden lassen, dann scheint eine plausible Antwort darauf zu lauten: weil es in der Wildnis lebende Wildtiere sind. John Berger spricht in seinem Essay *Warum sehen wir Tiere an?* davon, dass die Malerei der Romantik vor einem ähnlichen darstellerischen Problem stand, da die »Wildnis« des »wilden Tieres« im Verschwinden begriffen war.⁵⁴¹ Über dieses Stadium ist *Cécile* gewissermaßen hinaus, weil der Text die Darstellbarkeit des Wilden überhaupt in Frage stellt. Wenn dasselbe Tier nicht in der Steppe, aber in einem Käfig oder Gehege abgebildet werden kann, dann heißt das, es bedarf bei der künstlerischen Repräsentation eines *Rahmens*, und in diesem Fall des Rahmens einer bürgerlichen Bildungsinstitution wie des Zoologischen Gartens mit seinen »spezifisch[n] Medien und Strategien der Zurschaustellung«.⁵⁴²

Damit schließt sich auch der Kreis zu dem Gemälde der Kühe auf der Wiese. Denn so wie die Gefangenschaft von Wildtieren in einem Zoo, bzw. deren Unterbringung in eigenen »Häuser[n] für die

wenn ersterer an seinem Platze steht, mit Namen, Geburtsort, Datum und Todestag versehen, dann hat der Todtengräber Alles gethan was zu seinem Beruf gehört. *Sic transit gloria mundi!* –« *Philipp Leopold Martin*: Naturstudien. Die botanischen, zoologischen und Akklimatisationsgärten, Menagieren, Aquarien und Terrarien in ihrer gegenwärtigen Entwicklung, nebst Vorschlägen und Entwürfen für die Anlegung von Naturgärten in kleineren Verhältnisse und grösserer Centralgärten für Natur- und Völkerkunde. Erste Hälfte, Weimar 1878, S. 20.

541 »Die Darstellung von Tieren in der romantischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts brachte bereits das Eingeständnis ihres drohenden Verschwindens. Die Bilder zeigen Tiere, die sich in eine nur in der Vorstellung existierende Wildnis zurückziehen.« *Berger*: *Warum sehen wir Tiere an?* Für Gilles Aillaud (wie Anm. 316), S. 28.

542 *Ulrike Vedder*: Im Zoologischen Garten der Moderne, in: *Hans Jürgen Scheuerl/Ulrike Vedder* (Hrsg.): *Tiere im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 29), Bern 2015, S. 213–233, S. 214. Vedder bespricht in ihrem Beitrag verschiedene Zootexte des 20. Jahrhunderts. So wie man, mit Bezug auf die Arbeit Kári Driscolls, sagen kann, dass sich das Verhältnis zu Tieren in der deutschen Literatur ab der frühen Moderne wandelt, so kann man auch sagen, dass sich das Verhältnis zum Zoo(logischen Garten), verglichen mit dem, was Fontane in seinen Texten erzählt, stark verändert. Zumindest für *Cécile* gilt, dass die »Wahrnehmungsmöglichkeit von Tieren« noch nicht durch das »Changieren zwischen Realität und Simulation« problematisiert ist. *Vedder*: Im Zoologischen Garten der Moderne (wie Anm. 542), S. 218.

Nachtruhe und für die kalten Jahreszeiten« deren »Domestikation«⁵⁴³ bedeutet, so ist die Kuh als Nutztier auf der kultivierten Fläche der Wiese oder Weide ebenfalls Inbegriff der gezähmten, domestizierten Fauna. Nicht nur die »grüne Weide«, sondern auch die Kuh hat in dieser Hinsicht Eingang in poetologische Reflexionen zu Fontanes Zeit gefunden. Robert Eduard Prutz (1816–1872), Schriftsteller und Herausgeber der Zeitschrift *Deutsches Museum*, schreibt mit Blick auf die zur Mitte des 19. Jahrhunderts *en vogue* gekommenen Dorfgeschichten, durchaus positiv, von einer »Prosa der Kuhställe«.⁵⁴⁴ Ähnlich, aber im Duktus weniger positiv, äußert sich Fontane über das Hausvieh im VII. Brief aus Kopenhagen. Von dem Wild, das im Tiergarten der dortigen Eremitage lebt, heißt es: »Um sich von dem eigentümlichen Reiz berührt zu fühlen, der wie ein Stück Waldeszauber um diese Tiere her ist, muß man sie in der Nähe sehen und nicht auf Entfernungen hin, weil ihnen alsdann eben alles das verloren geht, was sie vor dem Alltags-tier, vor dem prosaischen Bewohner unserer Hürden und Ställe voraus haben.«⁵⁴⁵

Wenn Inka Mülder-Bach schreibt, dass »sich sämtliche vermeintliche Nischen des Unprosaischen, auf die der Roman im Bemühen auf seine Poetisierung im deutschsprachigen Realismus ausgerichtet wird, schon in Fontanes frühen Werken in der Regel als Fiktionen«⁵⁴⁶ erweisen, ist *Cécile* ein Beispiel, bei dem eine solche Nische in Form einer grünen Wiese entzaubert wird, indem sie nur noch als Kulisse »prosaische[r] Bewohner unserer Hürden und Ställe« dient. Was die künstlerische Mimesis angeht, veranschaulicht Fontane an ihr im Vergleich zur Steppe, was er auch immer wieder in außerliterarischen Zusammenhängen betont: »[...] [A]lles, was wir wissen, wissen wir

543 *Thomas Macho*: Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow, in: *Gert Theile* (Hrsg.): *Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, München 2005, S. 155–177, S. 161.

544 *Prutz*: *Literatur und Kunst* (wie Anm. 22), S. 808. Vgl. dazu auch *Ulf Eisele*: *Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des »Deutschen Museums«* (Metzler Studienausgabe), Stuttgart 1976, S. 119.

545 *Fontane*: *Kopenhagen* (wie Anm. 328), S. 715. Von dem Tiergarten und dessen poetologischen Implikationen wird im *Kapitel 4.2.3* näher die Rede sein.

546 *Mülder-Bach*: »Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 621.

überhaupt mehr historisch als aus persönlichem Erlebnis. Der ›Bericht‹ ist beinahe alles, alles ist Akten- oder Buch- oder Zeitungswissen, auch in den intimsten Fragen.«⁵⁴⁷ Zugriffe auf die Wirklichkeit sind demnach immer schon geprägt durch Wahrnehmungsmuster eines kulturellen Imaginären. Im tierischen Vergleich wird dabei zusätzlich deutlich, dass künstlerische Transformationen nicht unabhängig zu denken sind von kulturellen Rahmungen und Techniken. Natürlich gilt das nicht nur für die bildende Kunst; mitreflektiert wird immer auch die Literatur und damit die Sprache als Medium dieser Transformation.⁵⁴⁸

* * *

Dass Gordon, der ja tatsächlich eine Zeit lang in Samarkand verbracht hat, die Tiere nicht gesehen hat, ließe sich aus dieser Perspektive her-

547 Theodor Fontane: An Friedrich Stephany. 16. Juli 1887, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 552–554, S. 553. Vgl. dazu konkret *Helmstetter: Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 118.

548 Als Schlaglichter der Forschung, die sich dieses Themas intensiv angenommen hat, sei auf folgende Arbeiten hingewiesen: Auf *Cécile* bezogen spricht Gerhard Neumann davon, dass das »Natürlich-Wirkliche [...] – durch das Zutun des sprechenden Menschen – in das elaborierte und verfeinerte Gewebe der Kultur, in das Wirkliche als ›Artefakt, verwandelt.« werde. *Neumann: Theodor Fontane* (wie Anm. 108), S. 51. – Über die sprachbedingten Zugriffe auf Wirklichkeit allgemein schreibt Rudolf Helmstetter: »Und Sprachlichkeit ist nicht nur eine Eigenschaft der ›Abbildung‹, sondern bereits des ›Vorbilds‹ – denn wo wäre Wirklichkeit naturbelassen, sprachfrei, undiskursiviert? Fontane wußte besser als die meisten seiner Interpreten, daß Realität eine soziale Konstruktion ist, aus kommunikativen Prozessen resultiert, durch Normalisierungen reguliert wird, und daß die Realitäten seit Mitte des 19. Jahrhunderts in drastisch zunehmendem Maße durch Medien und Diskurse vermittelt sind.« *Helmstetter: Die Geburt des Realismus* (wie Anm. 23), S. 10. – Anschlussfähig ist auch, was Volker Dörr am Beispiel von *Irrungen, Wirrungen* benennt. In Rückgriff auf Schillers Konzept der »schönen Seele« beschreibt er die Geschlechter-Konstruktionen Lenes: »Damit, indem Kultur zur Natur nur erklärt wird, erweist sich aber die Natur als vollständig von Kultur überformt. Entsprechend ist bereits ihre Wahrnehmung kulturell präformiert. Botho ist nicht von der sozialen Realität ›entzückt‹, sondern ›von dem Bilde, das sich ihm bot‹ – was zuletzt in Interferenzen resultiert, die von außen als Unmöglichkeit zur Distinktion zwischen Realität und Fiktionalität wahrgenommen werden.« *Volker C. Dörr: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles«. Sprache und Geschlecht in Irrungen Wirrungen*, in: *Sabina Becker/Sascha Kiefer* (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich?« Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen, Tübingen 2005, S. 179–206, S. 194.

aus als Reflex auf die medialen Bedingungen verstehen, wie sie die zahlreichen Zeitschriften der Bildungspresse im 19. Jahrhundert konstituieren. Sie sind es, die den imaginären Raum mit Wissen und Bildern fluten. »Man nimmt«, schreibt Fontane mit Blick auf seine Tätigkeit als unechter Korrespondent, »seine Weisheit aus der ›Times‹ oder dem ›Standard‹ etc., und es bedeutet dabei wenig, ob man den Reproduktionsprozeß in Hampstead-Highgate oder in Steglitz-Friedenau vornimmt. Fünfzehn Kilometer oder hundertfünfzig Meilen machen gar keinen Unterschied. Natürlich kann es einmal vorkommen, daß persönlicher Augenschein besser ist als die Wiedergabe dessen, was ein anderer gesehen hat. Aber auch hier ist notwendige Voraussetzung, daß der, der durchaus selber sehen will, sehr gute Augen hat und gut zu schreiben versteht.«⁵⁴⁹ Ziel der Bildungspresse war es, wenn nicht »Weisheit«, so doch Informationen zu vermitteln, Kompendien des Wissens verschiedenster Bereiche zu sein und den eigenen Abonnenten und Lesern Wissen um die entferntesten Winkel der Erde bequem in die deutschen Wohnzimmer zu liefern.⁵⁵⁰ Und so verhandelt der Roman, v. a. im Harz-Teil, auch permanent das Verhältnis von Heimat und Fremde. Das betrifft zum einen den Vergleich der exotischen Reize der Fremde mit den landschaftlichen Eigenheiten der Heimat.⁵⁵¹ Zum anderen verhandelt der Roman das virtuelle Wissen um die Fremde, wie es von der Bildungspresse aber auch durch Bildungsinstitutionen vermittelt wird, dem aber keine konkrete Erfahrung entspricht. Das ist nicht nur bei Rosa so, wenn sie über die Steppenfauna spricht. Das trifft auch auf den Eselungen im 13. Kapitel zu, der die Höhe des Mount Everest auf den Fuß genau nennen kann,⁵⁵² ohne je im Himalaja gewesen zu sein. Gordon, der »verflossene preußische Pionierleutnant,

549 Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig (wie Anm. 47), S. 412.

550 Vgl. Graevenitz: Memoria und Realismus (wie Anm. 355).

551 »Es ist doch ein eigen Ding um die Heimat«, sagte Gordon, »sie sei, wie sie sei. Lass' ich mich aufs Vergleichen ein, so ist dies alles nur Spielzeug der Natur, das neben dem Großen verschwindet, was sie draußen in ihren ernsteren Stunden schuf. Und doch geb' ich für dieses bescheidene Plateau sechs Himalajapässe hin. Es ist mit all dem Großen draußen, wie wenn man einen Kaiser in Hermelin oder den Papst in pontificalibus sieht; man bewundert und ist benommen, aber wohl wird einem erst wieder, wenn man seiner Mutter Hand nimmt und sie küßt.« C 13, S. 215.

552 Vgl. C 13, S. 210.

dieser Kabelmann und internationale Drahtzieher«⁵⁵³, kann über solche Ergebnisse »preußische[r] Schulmeister[ei]« nur lachen.⁵⁵⁴

In beiden Aspekten, in dem der Abbildung von Wirklichkeit im Bild und dem der Vermittlung von Wirklichkeit durch die Produzenten des Imaginären der Bildungsinstitutionen und -presse, auch mit Blick auf deren poetologische Relevanz für den Realismus, zeigt sich, so ließe sich abschließend formulieren, was Gerhart von Graevenitz als »unhintergehbare Erkenntnis« formuliert hat: »daß realistische Literatur nicht Wirklichkeit abbilde, sondern Wirklichkeitskonstitution darstelle.«⁵⁵⁵

III

Der Einfluss der bildenden Kunst auf das Werk Fontanes kann nicht überschätzt werden. Seine eingehende Beschäftigung mit Bildern als Kunstkritiker in den Jahren 1860–1870, in den beiden Italienreisen 1874–1875, und die vielen Bekanntschaften mit Malern und Kunsttheoretikern, mit denen Fontane in Vereinigungen wie dem *Tunnel über der Spree*, *Ellora* und *Rütli* verkehrte, führten zu einer weitreichenden Kenntnis v. a. zeitgenössischer Malerei.⁵⁵⁶ Die Bedeutung der Bildwelt für Fontane und sein Schreiben ist zu komplex, um sie als Teilbereich einer Arbeit darzustellen, oder wie es Hugo Aust formuliert: »Über das Requisitenspiel mit Bildern im Erzählwerk Auskunft

553 C 27, S. 310.

554 C 13, S. 210. Zu Fontanes Sicht auf die »Schulmeistereien« vgl. auch *Mittenzwei*: Sprache als Thema (wie Anm. 109), S. 21. Mittenzwei sieht überhaupt in der »liberalen Form« des Fontaneschen Romans dessen Gegenentwurf zu »dogmatische[n], monologisch-ungesellige[n] ›Schulweisheiten«.

555 *Graevenitz*: Memoria und Realismus (wie Anm. 355), S. 299.

556 Hubertus Fischer verwendet den Begriff des *musée imaginaire*, um den virtuellen Bilderschatz zu bezeichnen, auf den Fontane durch die Jahre hindurch zugreifen kann. *Hubertus Fischer*: Musée Imaginaire. Fontanes Gemäldegalerie, in: *Studia germanica posnaniensia* 37 (2016), S. 109–120. Dieses Museum hat Christoph Wegmann gewissermaßen in einem Bildband zusammengetragen, siehe *Wegmann*: Der Bildreflex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes (wie Anm. 348). Siehe auch den Bildband von Claude Keisch und Peter-Klaus Schuster: *Claude Keisch/Peter-Klaus Schuster/Moritz Wullen* (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst, Berlin 1998.

zu geben heißt soviel wie alle seine Erzählungen interpretieren.«⁵⁵⁷ Eine Arbeit über Fontanes Fauna kann dagegen die Stellen in den Blick nehmen, wo sich Fontane zu Tierlichem in der bildenden Kunst äußert. Und auch wenn das nur den Charakter einer Nebenbemerkung haben kann, erschließt sich dadurch etwas von dem Verhältnis Fontanes zur literarischen Tierwelt.

Dass Schreiben und Malen für Theodor Fontane verwandte Künste sind, steht außer Zweifel. Über die Nähe und Beziehung beider ließen sich zahlreiche Belegstellen auflisten, wie sie sich etwa in den Vorarbeiten zum Fragment *Hans und Grete* (Entstehung 1884?)⁵⁵⁸ finden, in dem Fontane schreibt: »Es gelten für die erzählende Kunst dieselben Gesetze wie für die bildende Kunst und zwischen der Darstellung in Worten und in Farben ist kein Unterschied.«⁵⁵⁹ Etwas konkreter benennt Fontane die Verwandtschaft im achten Brief *Aus Manchester*, indem er zwei von ihm geschätzte Künstler vergleicht. Er parallelisiert dabei das malerische Schaffen Wilkies mit dem schriftstellerischen Walter Scotts, wodurch auch ein Text, anhand des *tertium comparationis* des Poetischen, zum Gemälde einer Heimat werden kann.

David Wilkie ist der Walter Scott mit der Palette. Den unvergleichlichen Bildern, die beide von ihrer Heimat gemalt, verdankt Europa das poetische Interesse an einem Lande, dessen räumlich größere Hälfte bis dahin ungekannter war, als die Gebirgstäler von Wales oder die Moorheiden der Grafschaft Connaught.⁵⁶⁰

557 *Hugo Aust*: Fontane und die bildende Kunst, in: *Christian Grawe/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 405–411, S. 410.

558 Vgl. *Fontane*: Sämtliche Romane – HFA I/7 (wie Anm. 490), S. 743.

559 *Theodor Fontane*: *Hans und Grete*, in: *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger/Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 442–445, S. 442.

560 *Fontane*: *Aus Manchester* (wie Anm. 98), S. 484. In diesem Text finden sich auch weitere Vergleiche zwischen Malern und Schriftstellern, etwa Thomas Gainsboroughs (1727–1788) und Friedrich Rückerts (1788–1866), den Fontane als »Nachtigall« im Vergleich zu den zahlreichen »Starmatzen« weniger talentierter Dichter bezeichnet. *Fontane*: *Aus Manchester* (wie Anm. 98), S. 465.

Die literarische Adaption der visuellen Kunst, der »realistische Roman mit der forcierten Visualität seines Stils«⁵⁶¹, wurde verschiedentlich in den Zusammenhang mit der Änderung der Sehgewohnheiten auch der Leserschaft in Verbindung gebracht, die von einer medialen Bilderflut nie zuvor gekannten Ausmaßes überschwemmt wurde.⁵⁶² Dabei trat die erzählende Kunst nicht nur medial in ein Konkurrenzverhältnis zur bildenden. Auch was das öffentliche Ansehen und die Reputation der Künstler betrifft, galt eine Konkurrenz, derer sich Fontane durchaus bewusst war.⁵⁶³ Als heikler Ausdruck dieser nicht konfliktfreien Verwandtschaft kann das Gedicht *Auf der Treppe von Sanssouci* gelten, das Fontane zum 70. Geburtstag Adolf Menzels dichtet, und dessen Entstehung, das sei lediglich angemerkt, sich mit der Arbeit an *Cécile* überschneidet. In der sowohl textgenauen als auch medienstrategischen Analyse des Gedichts kommt Andreas Beck zu dem Schluss, dass es »symptomatisch [sei], daß ›Th. F., der sich seine Gleichrangigkeit mit Menzel selbst zuschreibt, die Feier seiner selbst im Zeichen der Feier eines Anderen ausrichtet – ›der grosse Fonta(i)ne« agiert in

561 Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 341.

562 »Nicht die visuelle Anschaulichkeit von Erzählen ist das Neue im realistischen Stil des 19. Jahrhunderts, sondern ihre Konkurrenzlage zu einer ganz neuen Dimension in der ›Privilegierung des Sehens‹. Zwar vermehrten die neuen Printmedien die Bild- und Schriftfülle. Aber sehr viel häufiger und intensiver als früher trat die *gehene* Evidenz an die Stelle oder die Wechselwirkung mit dem lesenden Vollziehen.« Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 341. Vgl. dazu auch Kapitel II *Öffentlichkeitsgeschichtliche Bedingungen des poetischen Realismus*, Helmstetter: Die Geburt des Realismus (wie Anm. 23), S. 47–95.

563 Im anonym erschienen Artikel im *Magazin für Litteratur* schreibt Fontane 1891 über den Schriftstellerberuf: »Respekt ist etwas, das kaum vorkommt. Immer verdächtig, immer Blame. Das ganze Metier hat einen Knax weg.« Theodor Fontane: Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller, in: Erich Ruprecht/Dieter Bänsch (Hrsg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910, Stuttgart 1981, S. 1–4, S. 2. Andreas Beck zitiert in dieser Argumentationslinie auch den Brief Fontanes an seinen Sohn aus Bad Kissingen: »In das hiesige ›Berühmtheitenbuch‹ habe ich mich vor ein paar Tagen einschreiben müssen, erst Menzel mit einem Bild, dann ich mit einem Vers auf Kissingen. Das Menzelbild taxiere ich auf wenigstens 500 Mk., meinen Vers auf 50 Pf.; das kennzeichnet die Stellung der Künste untereinander; die Reimerei, auch die gute, ist immer Aschenbrödel. Nun, es geht auch so.« Theodor Fontane: An Friedrich Fontane. 29. Juni 1890, in: Otto Druide/Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 51, S. 51.

seiner feingesponnenen Textur ebenso selbstbewußt wie zugleich unsicher, *self-conscious*: Er macht sich klein in großer Zeit, erschreibt sich seinen Ruhm als ein Deplazierter.«⁵⁶⁴ Im Folgenden möchte ich Ausschnitte aus dem Gelegenheitsgedicht zitieren, die nicht nur das Verhältnis von Malerei und Dichtung beleuchten, sondern zudem auch eine animalische Signatur aufweisen.

[...]
 Der König lächelte: »Nun hör' Er, Herr,
 Ich will's Ihm glauben; keiner ist der Tor,
 sich dieses Zeichens ohne Not zu rühmen;
 Dergleichen sagt nur, wer es sagen muß,
 Der Spott ist sicher, zweifelhaft das andre.
 Poëte allemand! Ja, ja, Berlin wird Weltstadt.
 Nun aber sag Er mir, ich les' da täglich
 (Verzeih Er, aber Federvieh und Borste
 Wohnt auf demselben Hof und hält Gemeinschaft),
 Ich les' da täglich jetzt in den Gazetten
 Von Menzelfest und Siebzigstem Geburtstag,
 Ausstellung von Tableaux und von Peintüren
 Und ähnlichem. Ein großer Lärm. Eh bien, Herr,
 Was soll das? Kennt er Menzel? Wer ist Menzel
 [...]«⁵⁶⁵

564 Beck: Die *crème der littérature allemande*, oder Der Große Fonta(i)ne auf der Treppe von *Sanssouci* (wie Anm. 259), S. 43. Zu diesem Gedicht als kritische Reflexion des Verhältnisses von Dichtung und Malerei vgl. weiter *Begemann/Bunke*: Krisenphänomene (wie Anm. 190) und *Bettina Plett*: »... entweder ganz im großen historischen Stil, oder aber mit Humor«. Huldigung ohne Sinn für Feierlichkeit und die Allmähliche Verfertigung von Kritik beim Dichten in Fontanes »Auf der Treppe von Sanssouci«, in: *Helmut Scheuer* (Hrsg.): Gedichte von Theodor Fontane. Interpretationen, Stuttgart 2001, S. 137–151. Zu einer traditionelleren Lektüre tendiert Werner Schwan, wenn er schreibt: »Das höchste Maß an Meisterschaft, das auf dem Boden der deutschen Kunst seiner Tage erwachsen ist, hat für Fontane Adolph Menzel erreicht.« *Schwan*: Die Zwiesprache mit Bildern (wie Anm. 246), S. 157. Weniger absolut, aber den bewundernden Aspekt hervorhebend interpretiert Brunhilde Wehinger das Gedicht, vgl. *Brunhilde Wehinger*: *Auf der Treppe von Sanssouci*. Fontanes Hommage an Adolph Menzel, in: *Fontane-Blätter* 100 (2015), S. 56–76.

565 *Theodor Fontane*: Auf der Treppe von Sanssouci. 7./8. Dezember 1885. (Zu Menzels 70. Geburtstag), in: *Helmut Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 262–264, S. 262f.

Auch wenn der Vergleich »Federvieh und Borste« über die tierischen Grundstoffe der Applizierungswerkzeuge beider Künste sachlich richtig ist, und Fontane hier grundsätzlich »*ut pictura poesis* – die Wertschätzung von Malerei bei gleichzeitiger, nicht geringerer Hochachtung deutscher Literatur in Szene setzt«⁵⁶⁶, könnte man darin auch eine subtile Spitze herauslesen. Bedenkt man, dass Fontane seine Manuskripte mit Kielen aus Schwänenfedern geschrieben hat, läuft diese Stelle – ohne dies überinterpretieren zu wollen – auf einen Vergleich zwischen Schwein und Schwan hinaus; rein klanglich ist dies nur ein kleiner Unterschied im Vokal, morphologisch trifft er aber doch ins Zentrum des Wortstammes. Anders als Fontane dachte, wurden ihm als Dank für seine Dichtung nicht »12 Flaschen Champagner oder dergleichen ins Haus«⁵⁶⁷ geschickt. Sowohl die Reaktion der Redaktion der *Vossischen Zeitung*, die das Gedicht am 8. Dezember 1885 druckte als auch die des Jubliars, fiel verhalten aus. »Menzel selbst gab kein Lebenszeichen und kam erst am 10. oder 11. Tage, um sich zu bedanken. Es kann Zufall gewesen sein, will sagen, unbeabsichtigt, aber selbst *dann* ist es starker Taback.«⁵⁶⁸ Ausgehend von dem »ironisch durcheinandergeworfenen Katalog der Sujets«⁵⁶⁹ könnte man den Eindruck gewinnen, als wäre Menzel ein Tiermaler wie Landseer oder Bonheur.

566 Beck: Die *crème der littérature allemande*, oder Der Große Fonta(i)ne auf der Treppe von *Sanssouci* (wie Anm. 259), S. 34.

567 Theodor Fontane: An Georg Friedlaender. 6. Januar 1886, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 444–446, S. 446.

568 Fontane: An Georg Friedlaender – 6. Januar 1886 (wie Anm. 567), S. 446. Andreas Beck zitiert in seinem Beitrag die Briefausgabe Kurt Schreiners, die Auskunft über Menzels langes Schweigen gibt: »es war einfach Menzels Ärger darüber, dass ihm F[ontane] in dem Glückwunschgedicht nur noch zehn Lebensjahre zugebilligt hatte.« Beck: Die *crème der littérature allemande*, oder Der Große Fonta(i)ne auf der Treppe von *Sanssouci* (wie Anm. 259), S. 54, Anm. 3. Bettina Plett erwähnt noch weitere Details, die für Verstimmung gesorgt haben könnten, vgl. Plett: »... entweder ganz im großen historischen Stil, oder aber mit Humor« (wie Anm. 564), S. 144f.

569 Begemann: Res und Realismus (wie Anm. 7), S. 199. Begemann vollzieht anhand der Gedichte *Walter Scotts Einzug in Abbotsford* und *Auf der Treppe von Sanssouci* an den Fontaneschen Auflistungen dessen »realistischen Kurswechsel« nach, demzufolge das »unverbundene Nebeneinander von Dingen« ein Verfahren sei, »ein Spezifikum von Wirklichkeit zu erfassen, die sich als radikal kontingentes Konglomerat, nicht

[...]
 Ja, wer ist Menzel? Menzel ist sehr vieles,
 Um nicht zu sagen alles; mind'stens ist er
 Die ganze Arche Noäh, Tier und Menschen:
 Putthühner, Gänse, Papagei'n und Enten
 [...]
 Straußfedern, Hofball, Hummer-Majonnaise,
 [...]
 Die groß' und kleine Welt; was kreucht und fleucht,
 Er gibt es uns im Spiegelbilde wieder,
 [...].⁵⁷⁰

So wenig das trotz ganzer »Arche Noäh« und diversen Geflügels bei Menzel der Fall ist, so wenig ist auch Fontane ein Tierdichter, obwohl es in seinen Texten nicht minder »kreucht und fleucht«. Das wird deutlich, wenn man Fontanes Einstellung zur Tiermalerei beleuchtet.

Friedrich Theodor Vischer ordnet diesen Zweig der bildenden Kunst, der sich im 19. Jahrhundert einer großen Blüte und Beliebtheit erfreut, in § 701 seiner *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* als ein Bindeglied zwischen der Landschafts- und der Genremalerei ein: »Den Uebergang von der Landschaft zu dieser Sphäre [des Sittenbildes⁵⁷¹] bildet das Thierstück, das mit dem einen und andern seiner Nachbargebiete in verschiedener Ausdehnung sich verbindet, aber als selbständiger Zweig keine Zweifel über den wahren Hauptgegenstand des ästhetischen Ganzen lassen soll.«⁵⁷² Vischer sieht diesen Bereich der bildenden Kunst durchaus in positivem Licht, da die »Thierstücke« von seiner Warte aus zum Menschen hinführen. In ihnen sei »der große Schauplatz für die warme und feine Belauschung des Thiers in seinem dem menschlichen analogen Seelenleben aufgethan. Alle die Zustände, Affecte, Tugenden, Unsitten, worin die schon reich ausgestattete Thierseele auf die menschliche hinüberweist, breiten sich aus wie ein buntes Feld, worin unser Gemüth im dumpfen Spiegelbilde,

aber als ein sinnerfüllter Zusammenhang« zeige. *Begemann*: Res und Realismus (wie Anm. 7), S. 189.

570 *Fontane*: Auf der Treppe von Sanssouci (wie Anm. 565), S. 262f.

571 Vischer verwendet den Begriff »Sitte« anstelle von »Genre«, vgl. § 702.

572 *Vischer*: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 327), S. 657.

doch nur mit um so mehr Interesse der Verwandtschaft nachgehend, sich reflectirt findet.«⁵⁷³

Fontane teilt diese positive Sicht nur mit erheblichen Abstrichen. Wie aus seinem Bericht über *Die diesjährige Kunstausstellung* (1862) hervorgeht, sieht er in der Masse der Tierbilder, die überall zu sehen sind, ein Krisenphänomen, nicht nur der bildenden Kunst, sondern »des gesamten Realismus«:

Ich schloß meinen ersten Brief mit unsern Landschaften und dachte diesen Brief mit unsern Genrebildern zu beginnen. Zwischen Landschaft und Genre drängte sich aber ein neuerdings zu hohen Ehren gelangter Mischling ein – das *Tierstück*. Unsere diesjährige Ausstellung bringt deren so viele und so vorzügliche, daß, wenn man ihr einen unterscheidenden Namen beilegen wollte, Name und Titel aus dieser Region genommen werden müßten. Das Erscheinen von zwei Dutzend Tierstücken, zum Teil Bilder ersten Ranges, die sich neben die Arbeiten von Landseer und Rosa Bonheur stellen dürfen, bezeichnet, wie es das charakteristische Merkmal der diesjährigen Ausstellung ausmacht, *zugleich eine Krisis in unserem ganzen künstlerischen Leben*. »Bis hierher und nicht weiter«, ruft man sich zu. Die brillanten vier Ochsen Teutwart Schmitsons, die sich verfahren haben und feststecken, gelten in vieler Augen als das Sinnbild unsres gesamten Realismus, der sich verfahren hat, oder wenigstens auf dem Punkt steht es zu tun. Unsr Säle sind voll von Pferden und Kühen aller Art, und Hammelherden werden an uns vorbei getrieben, daß es eine Lust ist; alles brillant gemacht, lebenswahr, das Tierleben mit feinsten Beobachtung wiedergegeben. Aber, aber! Da hat man die Meisterstücke vor sich und fühlt sich unbefriedigt.⁵⁷⁴

573 Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (wie Anm. 327), S. 659.

574 Theodor Fontane: Erinnerungen, Ausgewählte Schriften und Kritiken. Fünfter Band. Zur Deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte, hrsg. v. Helmut Nürnberg (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/5), München 1986, S. 465. Zuberbühler bemerkt zu dieser Stelle: »Diese ›Krisis‹, die Fontanes Halteruf provoziert, besteht darin, daß sich der Realismus als Selbstzweck versteht, daß er ohne ›ideellen Gehalt‹ auszukommen vermeint, also zum ›Naturalismus‹ wird. Aber eine ›Ahnung beschleicht wieder die Gemüter, daß dieser Realismus, der sich selbst ein Höchstes dachte und so gedacht wurde, doch nicht das Höchste war. [...] Enfin, das Ideal kommt wieder zu Ehren‹. Das Ziel der Kunst kann es nicht sein, die zufällige Wirklichkeit mit der Genauigkeit einer photographischen Linse abzubilden; Kunst ist nicht Daguerreotypie oder Photographie. Das ›Ziel, das den

Von diesem Halteruf ausgehend, möchte ich noch einmal einen Blick auf den fast ein Viertel Jahrhundert später erschienenen Roman *Cécile* werfen. Die Sommerfrischler aus dem Harz besuchen im achten Kapitel Schloss Quedlinburg. Das besondere an diesem Schloss – auch für das Selbstverständnis der Erzählkunst – ist, dass es quasi keine Sehenswürdigkeiten birgt, sondern lediglich »mit kleinen Mahagonimöbeln ausgestattete Räume, deren Spießbürgerlichkeit nur noch von ihrer Langweil übertrroffen«⁵⁷⁵ wird. Die Pointe dieses Settings liegt darin, dass der Kastellan »durch Erzählungskunst den absoluten Mangel an Sehenswürdigkeiten«⁵⁷⁶ ausgleicht, indem er historische Anekdoten erzählt. Die Erzählkunst ersetzt hier die auf das Visuelle angewiesene bildende Kunst. Neben dem sonstigen Nicht-Vorhandenem wie dem ebenfalls poetologisch überdeterminierten fehlenden Kristallspiegel, gibt es auch keine Gemälde. Das gilt auch dezidiert für »Tierstücke«, nach denen der Dichter die Figur Rosa bewusst fragen lässt. In *Cécile* gibt Fontane ein Beispiel seines Anthropozentrismus, wie er ihn auch in der bereits zitierten Stelle aus dem achten Brief *Aus Manchester* anklingen lässt. Diese Arbeit hat die fontanespezifischen Zugänge zur Fauna aufgrund der These gewählt, dass es Fontane in seiner Kunst in der Hauptsache um den Menschen geht. Das gilt sowohl für die bildende als auch für die dichtende, auch wenn es in ihr um den Menschen herum »kreucht und fleucht«. Diese These stützt der Roman *Cécile* an dieser Stelle explizit, wie an der Replik des Schlossführers deutlich wird: »Tierstücke«, antwortete der Kastellan in einem Tone, darin unsere Künstlerin eine kleine Spitze zu hören glaubte, »Tierstücke haben wir in diesem Schlosse *nicht*. Wir haben nur Fürstäbtissinnen. Aber diese haben wir auch vollständig.«⁵⁷⁷

Besten vorschwebt«, ist »eine ideale Realität.« *Zuberbühler*: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221), S. 22.

575 C 8, S. 180.

576 C 8, S. 176.

577 C 8, S. 180.

4.2.3 Transformationen des Imaginären

In *Unwiederbringlich* verhandelt Fontane das Thema medialer oder kultureller Transformationsprozesse, bei denen sich politische und poetologische Ebenen durchdringen, und an deren Ende zwei Schwellenfiguren stehen, von denen eine im Begriff ist, aus der Gegenwart in die Vergangenheit überzugehen und damit einen Übertritt von der Wirklichkeit durch mediale Übersetzung ins kulturell Imaginäre markiert und eine andere, die auf verschiedenen Ebenen – aber zukunftsorientiert – Grenzen überschreitet.

Im Folgenden werde ich den verschiedenen Transformationen nachgehen (III), um anhand dieser Beobachtungen den Tiergarten mit seinen tierischen Bewohnern als Schwellenraum zu den beiden Schwellenfiguren in Beziehung zu setzen (IV). Zu Beginn soll aber ein Blick auf die Entstehungsgeschichte geworfen werden, die selbst schon Spuren der Transformationen trägt (I), bevor ich auf die Eremitage eingehen werde, die Fontane in verschiedener Hinsicht als Ordnungsinstanz erzählt (II).

I

Eine erste Spur, dass es sich bei *Unwiederbringlich* um einen Roman handelt, der auf verschiedenen Ebenen mit Transformationen zu tun hat, legt die Entstehungsgeschichte des Textes.⁵⁷⁸ Sie gibt Auskunft darüber, dass Fontane das Grundgerüst der Handlung einem Hinweis Marie von Brunnemanns (1832–1892), einer Geheimrätin aus Meran, verdankt, die ihm in einem Brief vom 6. Februar 1885 über die Affaire Karl von Maltzahns (1797–1868) – Fontane zitiert ihn als »Baron Plessen-Ivenack« – mit der Hofdame Auguste von Dewitz informiert. Wenngleich dieser Brief selbst nicht erhalten ist, gibt Fontane den Inhalt drei Jahre später in einem Brief vom 21. November 1888 an Julius

⁵⁷⁸ Zum Folgenden vgl. *Fontane: Sämtliche Romane* – HFA I/2 (wie Anm. 62), S. 986–995 und zur Entstehungsgeschichte allgemein *Gunther Pistor: Auf den Spuren von Holk und Ebba*. »... die Geschichte nach Schleswig-Holstein und Kopenhagen hin transportiert...« In: *Fontane-Blätter* 33 (1982), S. 54–58.

Rodenberg wieder.⁵⁷⁹ Er enthält auch die Grundzüge der Romanhandlung: Ein Kammerherr verliebt sich bei Hofe in sein weibliches Pendant und scheidet sich von seiner Frau, um die neue Liebe zu ehelichen. Dieses Anliegen wird von der Hofdame zurückgewiesen und die Partner erster Ehe finden wieder zueinander, heiraten erneut, wobei sich die erste Frau nach einiger Zeit umbringt. Um den Bezug zu den historischen Personen zu verschleiern und auch um seine Quelle zu schützen, hat Fontane die Handlung vom Originalschauplatz am Hof von Mecklenburg-Strelitz »nach Schleswig-Holstein und Kopenhagen hin transponiert.«⁵⁸⁰

Mit dem, was Fontane »transponieren« nennt, gibt er seinem Roman einen spezifischen politischen Hintergrund: die Auseinandersetzung Dänemarks mit dem Deutschen Bund, und später mit Preußen, um die beiden Herzogtümer Schleswig und Holstein, an deren Ende die jahrhundertelange Verbindung beider zum dänischen Gesamtstaat beendet wird und sie Teil des preußischen Staates werden.⁵⁸¹ Anne-Bitt Gerecke hat in ihrer Erörterung der Frage nach dem *Ende des historischen Romans*⁵⁸² mit Blick auf *Unwiederbringlich* nicht nur allgemein den historisch-politischen Kontext des Romans beleuchtet, sondern auch gezeigt, wie Fontane das Schicksal einer historischen Person (Friedrich VII. von Dänemark, 1808–1863) mit dem Schicksal einer fiktiven Figur (Graf Holk) enggeführt, und der Text damit die »Ineinssetzung von persönlicher und zeitgeschichtlicher Dimension und somit eine den Einzelfall transzendierende Exempla-

579 Vgl. dazu *Theodor Fontane: An Julius Rodenberg*. 21. November 1888, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe*. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 656–658.

580 *Fontane: An Julius Rodenberg* – 21. November 1888 (wie Anm. 579), S. 658.

581 Zum historischen Hintergrund allgemein vgl. *Behmen: Bürgerliche Revolution* (wie Anm. 261), insbesondere S. 504–508 und zum politischen Hintergrund des Romans konkret *Stolz: »Deutsch, aber nicht preußisch, so soll es sein«*. Zur historisch-politischen Dimension von Theodor Fontanes Roman »Unwiederbringlich« (wie Anm. 261).

582 *Anne-Bitt Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich«. Das Ende des historischen Romans?*, in: *Heinrich Detering/Gerd Eversberg* (Hrsg.): *Kunstaunomie und literarischer Markt. Konstellationen des poetischen Realismus (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung 3)*, Berlin 2003, S. 111–122.

rizität«⁵⁸³ erreiche. Beide Figuren, so Gerecke, treffen sich in ihren spezifischen Formen der Altertumsbegeisterung, die Fontane als Ausdruck einer aus »Gegenwarts-Leere geleitete[n] Rückwärtsgewandtheit [...] symptomatisch für die kollektiven Verdrängungsmechanismen der dänischen Gesellschaft des Jahres 1859«⁵⁸⁴ vorführe. Beide Figuren halten am alten Dänemark fest, am »Ideal eines multikulturellen und multiethnischen Gesamtstaates«⁵⁸⁵, ohne zu sehen, dass sich ein »Diskurswechsel vom Gesamtstaatspatriotismus zum (eider)dänischen Nationalismus«⁵⁸⁶ ereignet. Gerecke kommt zu dem Schluss, dass »[s]owohl die persönliche Lebensgeschichte als auch die ›große‹ National-Geschichte [...] hier nur noch als Verfalls- oder bestenfalls Stagnationsgeschichte in Erscheinung«⁵⁸⁷ treten, und verbindet den Roman mit der Historismus-Debatte und Dekadenzkritik, wie sie auch Friedrich Nietzsche in seinem Essay *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) formuliert. Entscheidend sei, dass eine positivistische Historie (für Holk beispielsweise die Genealogie; für Friedrich VII. die Fokussierung auf die dänische Geschichte) als sinnstiftender Kosmos sowohl in politischer Hinsicht als auch poetologisch, was den historischen Roman betrifft, als nicht mehr tragfähig ausgewiesen wird. »Abgelöst wird sie [die Ideologie des positivistischen Historismus] durch die ›moderne‹ Spielart des ›relativistischen Historismus‹, die den Subjekt und historischen Gegenstand gleichermaßen betreffenden ›Wertzfall‹ nicht nur diagnostiziert, sondern in der konsequenten Aushöhlung des transzendentalen Signifikats ›Geschichte‹ zugleich im Text und als Text dokumentiert.«⁵⁸⁸ Bezogen auf das Thema von Transposition und Transformation ist interessant, dass Gerecke zu dem Ergebnis kommt, dass »[d]ie entscheidende ›Transponierung‹ Fontanes [...] demnach nicht in der von ihm selbst benannten geographischen von Mecklenburg nach Kopenhagen und Jütland [bestehe], sondern in der mentalitätsgeschichtlichen des problematisch werden-

583 Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), S. 117.

584 Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), S. 116.

585 Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), S. 116.

586 Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), S. 116.

587 Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), S. 121.

588 Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), S. 122.

den Subjektbegriffs in eine frühere Epoche.«⁵⁸⁹ Anhand der folgenden Analyse möchte ich die gegebenen Beobachtungen ergänzen und aufzeigen, inwiefern Fontane Schwellen und Übergänge auch anhand von Tieren in politischer und poetologischer Perspektive in seinem Roman verhandelt.

II

Im 14. Kapitel findet sich die kleine Hofgesellschaft um Prinzessin Maria Eleonore mit Gräfin Schimmelmann, den Baronen Pentz und Erichsen, dem Grafen Holk und dem Fräulein von Rosenberg zu einem Ausflug auf dem Jagdschloss Schloss Jægersborg im Norden Kopenhagens ein. Dieser Ort ist in verschiedener Hinsicht ein besonderer. Im übertragenen Sinne könnte man ihn als *focus* bezeichnen. Nicht, weil es im wörtlichen Sinne zu einer Feuerstätte wird und in Flammen aufgeht wie Schloss Frederiksborg, sondern weil Fontane diesen Ort als Zentrum einer Blickregie erzählt, an dem optische Wahrnehmungen und Linien, Fernsicht und Nahsicht gebündelt werden.

Hier, im Mittelsaale, hatten dienstbeflissene Hände bereits hohe Lehnstühle um einen langen eichenen Tisch gerückt und die nach Ost und West hin einander gegenüberliegenden Balkonfenster geöffnet, so daß die ganze landschaftliche Herrlichkeit wie durch zwei große Bilderrahmen bewundert werden konnte. Freilich die das Schloß unmittelbar und nach allen Seiten hin umgebende Wiesenplaine war, weil zu nahe, wie in der Tiefe verschwunden, dafür aber zeigte sich alles Fernergelegene klar und deutlich, und während, nach links hinüber, die Wipfel eines weiten Waldzuges in der niedergehenden Sonne blinkten, sah man nach rechts hin die blauflimmernde Fläche des Meeres. Holk und Ebba wollten aufstehen, um erst von dem einen und dann vom andern Fenster aus das Bild voller genießen zu können, die Prinzessin aber litt es nicht, sie verstände sich auch auf Landschaft und könne versichern, daß gerade so, wie's jetzt sei, das Bild am schönsten wäre.⁵⁹⁰

Das Jagdschloss, auch Eremitage genannt, wird zu einem Zentrum, das die umliegende Welt perspektiviert, das die Ferne betrachtbar macht

589 Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), S. 121.

590 U 14, S. 662f.

und Landschaft als Bild rahmt.⁵⁹¹ Dass dieser Ort eng verbunden ist mit Fragen des Betrachtens, Beobachtens und Sehens, zeigt sich auch im Verweis auf die Insel Hveen, die – in Umkehrung der Blickrichtung – der Gesellschaft »von drüben her [...] ins Fenster sieht«⁵⁹² und auf der sich noch heute Tycho Brahes (1546–1601) Observatorium »Stjerneborg« befindet.

In Jægersborg laufen nicht nur optische, sondern auch zahlreiche motivische Linien zusammen, die es beispielsweise mit Christine, Holks Frau, verbindet. Das ist zum einen der Fall, wenn die Prinzessin mit dem Satz »Die Ruh' ist wohl das Beste« wörtlich Waiblingers *Kirchhof*-Gedicht aus dem vierten Kapitel zitiert. Die Sternenuarte kann aber auch als Ort der Schicksalsschau gelesen werden, nimmt man Christines Aussage – ebenfalls aus dem vierten Kapitel – mit hinzu, in dem sie über die Sterne spricht: »[>]Schon mein Vater pflegte zu sagen: man ist nicht bloß unter einem bestimmten Stern geboren, sondern in dem Himmelsbuche, darin unsere Namen eingezeichnet stehen, steht auch immer noch ein besonderes Zeichen neben unserem Namen, Efeu, Lorbeer, Palme... Neben dem meinigen, hoff' ich, steht die Palme.«⁵⁹³ Die Sterne sind motivisch auch im Zusammenhang mit dem Herrnhuterischen und dem Pietismus zu lesen.⁵⁹⁴

Ein interessanter Aspekt in diesem Zusammenhang ist, dass Brahe in seinem Sternenschloss ohne Teleskope arbeitete. Sie wurden erst

591 In *Irrungen, Wirungen* bedient sich Fontane einer ähnlichen Darstellungsweise, wenn Lene nach der bedeutsamen Nacht in Hankels Ablage ans Giebelfenster des Wirtshauses tritt. Christian Dörr, der die Geschlechterkonfiguration des Romans beleuchtet, macht dabei das Verhältnis von Natur und Kultur sichtbar, das in dieser Betrachtungsszene liegt: »Aus der kulturell induzierten Verstörung [Lene betrachtet das Bild ›Si jeunesse savait‹] flüchtet sich Lene in die Wahrnehmung der Natur, die sich allerdings ebenfalls als kulturell präformiert erweist: Im Rahmen des ›Giebelfensters‹ erscheint dem Erzähler die Natur als ein ›vor ihr ausgebreitetes Bild‹, ein Bild, das niemand anders als der Erzähler vor Lene – und dem Leser – ausgebreitet hat.« Dörr: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles« (wie Anm. 548), S. 197. Auf diese kulturelle Präfiguration komme ich im Folgenden zurück.

592 U 14, S. 663.

593 U 4, S. 590f.

594 Vgl. dazu *Reinhardt*: Die Rache der Puritanerin (wie Anm. 107). – *Helen E. Chambers*: Mond und Sterne in Fontanes Werken, in: *Fontane-Blätter* 37 (1984), S. 457–476.

einige Jahre nach seinem Tod entwickelt, sodass Brahe die Sterne dort nur beobachtet, nicht aber optisch »verfälscht« hat, indem sie »herangeholt« wurden. Das spielt für Fontane eine größere Rolle, als man auf den ersten Blick denken würde. So ruft Fontane mit den Fenstern in Verbindung mit dem Sehen nicht nur einen Topos auf, der zentral für die poetologische Diskussion des Realismus ist.⁵⁹⁵ Auch an anderer Stelle äußert er sich, exkursorisch, einmal darüber, was er von Turmbesteigungen hält, und spricht in *Ein Sommer in London* (1854) eine richtiggehende Warnung aus:

Während meines Aufenthalts in Belgien hab' ich mir diese Erfahrung mit manchem Frankenstück, mit Beulen an Kopf und Hut und schließlich mit dem jedesmaligen äußersten Getäuschtsein erkaufen müssen. Woran liegt das? Der Turm führt uns nur dem Himmel näher, und diesem denn doch nicht nah genug, um eine Reiseausbeute davon zu haben; von allem andern entfernt er uns, die Ferne bleibt Ferne, und die Nähe wird zur Ferne. In Brüssel bestieg ich den Rathausturm: der Führer streckte seinen dicken Finger aus, wies auf einen schwarzen Punkt am Horizont und sagte ernsthaft: voilà le lion de Waterloo! In Antwerpen muß' ich einen blinkenden Streifen bona fide als das Meer hinnehmen, so daß man, zur Besinnung gekommen, sich eigentlich schämt, Punkte und Striche als Sehenswürdigkeiten ernsthaft beobachtet zu haben. Und blickt man nun in die Nähe, was hat man? Dächer! wenn's hoch kommt, flache und schräge, schwarze und rote, aber doch immer nur Dächer. Unsere Bauten nehmen, wie billig, noch Rücksicht auf den Menschen, der geht. Wenn wir erst fliegen werden, dann wird das Zeitalter der Dächer gekommen sein; aller Schmuck der Façaden: Reliefs und Bildsäulen (natürlich alle liegend, wie auf Grabmälern) werden ihren Platz dann auf dem Dach, der neuen Front des Hauses, einnehmen, und der Reisende mag *dann* Türme erklettern oder wenigstens auf ihnen – rasten.⁵⁹⁶

595 Vgl. *Begemann/Bunke: Krisenphänomene* (wie Anm. 190), S. 24. Dort wird dies an Gottfried Kellers Gedicht *Abendlied* gezeigt.

596 *Theodor Fontane: Ein Sommer in London*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken*. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 7–178, S. 20. Fontanes Aversion gegen Aussichtstürme scheint in gewisser Nähe zu Goethes Abneigung gegen optische Verzerrungen zu stehen. Zu Goethe vgl. *Gerhard Neumann: Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes Novelle*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur-*

Schloss Jægersborg, das im Dänischen Jægersborg Dyrehave heißt und was man mit ›Jagdschloss Hirschgarten‹ übersetzen kann, ist nun nicht nur ein Zentrum, in dem sich optische Linien kreuzen. Es ist auch ein Ort, von dem eine konzentrische, ordnende Kraft auszugehen scheint. Das zeigt sich an den Hirschen und Hinden, die die Hofgesellschaft im 14. Kapitel vom Balkon der Eremitage aus betrachtet, d. h. an dem Spektakel, das auch der eigentliche Anlass war, »dem öden Einerlei des Prinzessinnenpalais auf einen ganzen Nachmittag entfliehen zu können«⁵⁹⁷ und in den Tiergarten zu fahren.

[I]n gleicher Weise wie bis dahin nur vereinzelte Rudel aus den vorgeschobenen Stellen herausgetreten waren, traten jetzt viele Hunderte von Hirschen aus der zurückgelegenen Waldestiefe hervor und setzten sich, weil sie bei der unmittelbar bevorstehenden Defiliercour nicht fehlen wollten, in einen lebhaften Trab, anfänglich wirr und beinahe wild durcheinander, bis sie sich, im Näherkommen, ordnungsmäßig gruppierten und nun sektionsweise an der Eremitage vorüberzogen. Endlich, als auch die letzten vorbei waren, zerstreuten sie sich wieder über die Wiese hin, und nun erst ermöglichte sich ein vollkommener Überblick über die Gesamtheit.⁵⁹⁸

Je näher das Wild dem Schloss kommt, je weniger »wirr« und »wild« ist die Ordnung. Sobald die Tiere sich aber von dem Zentrum entfernen, »zerstreuen sie sich wieder über die Wiese hin«. Diese Ordnungsdynamik, dieses Spektakel, schildert Fontane als höfisch-militärische Zeremonie mit theatralen Zügen.⁵⁹⁹ Zunächst begeben sich die Zuschauer

wissenschaft und Geistesgeschichte 84 (2010), Nr. Heft 3, S. 342–363.

Nicht zuletzt in *Faust II* versifiziert Goethe das Leid des Türmers über die in Flammen stehende Hütte Philemon und Baucis, wenn dieser seine hymnische Eröffnung »Zum Sehen geboren, / Zum Schauen bestellt, Dem Turme geschworen / Gefällt mir die Welt« (V. 11289–11291) abschließen muss mit der Trauer über seinen Aussichtspunkt: »Äste dürr, die flackernd brennen, / Glühen schnell und stürzen ein. / Sollt ihr Augen dies erkennen! / Muß ich so weitsichtig sein!« V. 11326–11329. *Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, in: *Albrecht Schöne* (Hrsg.): *Faust. Texte* (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 1), Frankfurt am Main 2005, S. 201–464.

597 U 12, S. 651.

598 U 14, S. 665.

599 Eine ähnliche Szene mit Schwänen schildert Fontane in *Schach von Wuthenow*: »Alle waren mit ihm [Dussek] an die Brüstung des Balkons getreten und sahen

auf einen Balkon, »von dem aus man einen prächtigen Fernblick auf die große, das Gesamtbild nach Westen hin abschließende Waldmasse«⁶⁰⁰ hat. Dann betreten die Akteure die »Bühne«, indem sie aus kulissenartigen »Waldvorsprüngen« heraustreten und sich langsam und »in einem spielenden Tempo« auf den Ort hin in Bewegung setzen, von dem aus die »Defiliercour« abgenommen wird. Auf den politischen Aspekt bzw. den Aspekt herrschaftlicher Repräsentation an diesem und durch diesen besonderen Ort werde ich an späterer Stelle eingehen. Zunächst möchte ich aber die verschiedenen Transformationen beschreiben, die der Text an dieser Stelle des Romans explizit oder implizit vollzieht.

III

Am 14. September 1864 besichtigt Fontane das Jagdschloss im Rahmen seiner Reise nach Dänemark, wobei er auch Gelegenheit hat, das Wildspektakel zu beobachten.⁶⁰¹ Eine erste Transformation findet statt, indem er sein Erlebnis in den siebten Teil seines Berichts *Kopenhagen* (1865) mit der Überschrift *Der Tiergarten. Die Eremitage* in eine literarische Gestaltung überführt. Unter Transformation verstehe ich einen nicht-linear gedachten Prozess, durch den z. B. Texte von einer in eine andere literarische Form gebracht werden. Dass ich den Ausgang der Transformationen bei der ersten literarischen Gestaltung nehme, ist dabei eine Hilfskonstruktion. Fontane hat sicher im Vorfeld von diesem Hirschereignis gehört oder gelesen und kam nicht etwa zufällig

flußabwärts in den Abendhimmel hinein. Vor dem gelben Lichtstreifen standen schwarz und schweigend die hohen Pappeln, und selbst die Schloßkuppel wirkte nur noch als Schattenriß. Einen jeden der Gäste berührte diese Schönheit. Am schönsten aber war der Anblick zahlloser Schwäne, die, während man in den Abendhimmel sah, vom Charlottenburger Park her in langer Reihe herankamen. Andre lagen schon in Front. Es war ersichtlich, daß die ganze Flottille durch irgendetwas bis in die Nähe der Villa gelockt sein mußte, denn sobald sie die Höhe derselben erreicht hatte, schwenkten sie wie militärisch ein und verlängerten die Front derer, die hier schon still und regungslos und die Schnäbel unter dem Gefieder verborgen wie vor Anker lagen. Nur das Rohr bewegte sich leis in ihrem Rücken. So verging eine geraume Zeit.« SvW 7, S. 609f.

600 U 14, S. 665.

601 *Berbig*: Theodor Fontane Chronik (wie Anm. 53), S. 1321.

und in initialer Weise damit in Kontakt. Auch seine Tagebuchnotiz könnte man als eine Stufe der Transformation sehen.

Diesen Reisebericht arbeitet Fontane etwa 20 Jahre später in jenen Teil des 14. Kapitels des Romans *Unwiederbringlich* um, was ich als zweite Transformation betrachte. Die Änderungen betreffen dabei verschiedene Aspekte. So arbeitet Fontane für seinen Roman beispielsweise das theatrale Moment stärker heraus.⁶⁰² Wo das Wild in seiner ersten Schilderung bereits friedlich grasend über die Wiese verteilt ist, lässt Fontane es, wie beschrieben, im Roman das Grün erst betreten. Sie werden im Roman auch nicht »in Sektionen und Halbzügen« getrieben, sie setzen sich wie von selbst in Bewegung und ordnen sich entsprechend, je näher sie dem Schloss kommen.⁶⁰³ Ein weiterer Aspekt ist das bereits erwähnte Thema der Blickregie. Hebt Fontane in seinem Bericht noch heraus, wie wichtig es sei, die Tiere »in der Nähe [zu] sehen und nicht auf Entfernungen hin«⁶⁰⁴, betont er im Roman, kurz bevor das Wild in Erscheinung tritt, den »prächtigen Fernblick«. Deutlicher scheint der Bericht gegenüber dem Romanabschnitt auch unter romantisch-poetischen Vorzeichen zu stehen, schreibt Fontane dort doch von einem »Waldeszauber« und spricht auch implizit von der Poesie des Wildes, das er in Kontrast setzt zu dem »Alltagstier«, »dem prosaischen Bewohner unserer Hürden und Ställe«.⁶⁰⁵

Im Roman selbst ereignet sich eine dritte Transformation, und zwar in der Art, wie die Figur Ebba auf das (fiktive) Erlebnis dieser Szene

602 In seiner Arbeit über die *Romankunst als Gespräch* gibt Gerhard Neumann eine Diagnose der Literatur des 19. Jahrhunderts, die auch auf diese Szene zuzutreffen scheint: »Die Kunst des sogenannten deutschen Realismus im 19. Jahrhundert, dem ›entzweiten‹ Jahrhundert, wie Hegel es einmal genannt hat, inszeniert das Drama der Authentizität.« *Neumann*: Theodor Fontane (wie Anm. 108), S. 183.

603 Die Ordnungsdynamik fehlt in der Stelle aus *Schach von Wuthenow*. Dort schwimmen die Schwäne bereits in Linienformation auf die Betrachter zu (s. o.).

604 *Fontane*: Kopenhagen (wie Anm. 328), S. 715.

605 In diese Reihe der Transformationen montiert Fontane noch einmal eine Anekdote über den Besuch König Friedrich Wilhelms IV. (1794–1861) im Jahr 1844. Der poetische Funke dieser Tiere scheint auf den preußischen König übersprungen zu sein, der »nach seiner Art, poetisch warm bei diesem ganz eigentümlichen Schauspiel wurde [...]« *Fontane*: Kopenhagen (wie Anm. 328), S. 715.

reagiert, und für das sie, aller Erhabenheit ungeachtet, nur für einen kurzen Moment lang Bewunderung empfinden kann:

Aber diese Stimmung Ebbas verflog, wie gewöhnlich, sehr rasch wieder, und alsbald zur Zitierung von allerlei Strophen aus dänischen und deutschen Volksliedern übergehend, versicherte sie, daß der weiße Hirsch, in allem, was Ballade betreffe, nach wie vor die Hauptrolle spiele, natürlich mit Ausnahme der »weißen Hinde«, die noch höher stünde.⁶⁰⁶

Die Begegnung mit dem Wild im Tiergarten setzt für Ebba etwas in Gang, das sie veranlasst, Verschiedenes aus dem Repertoire des kulturellen Imaginären zu Tage zu fördern, das mit Hirschen und Hinden zu tun hat.⁶⁰⁷ Unter dem Begriff des kulturellen Imaginären verstehe ich dabei die Menge kultureller Artefakte, d. h. Bilder, Gedichte, Lieder, mythologisches und naturwissenschaftliches Wissen, das sich mit Hirschen und weißen Hinden befasst und auf die eine Figur wie Ebba – zumindest theoretisch – zugreifen könnte.⁶⁰⁸ Es ist unmöglich, diese »uferlose Gemengelage« umreißen zu wollen. Ein paar Beispiele

606 U 14, S. 665f.

607 Zur Funktion der Lyrik-Zitate als »Dokument und Mittel der Darstellung eines Imaginären« vgl. auch *Inka Mülder-Bach*: Poesie als Prosa oder: »auswendig« und »intus«. Verseinlagen in Fontanes Romanen, in: *Christian Begemann/Simon Bunke* (Hrsg.): *Lyrik des Realismus* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 238), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2019, S. 351–371, hier S. 354.

Bereits Max Tau hat in seiner 1928 erschienenen Arbeit über den *Assoziativen Faktor* in Fontanes Schreiben festgestellt, »daß vielfach auch die Gestalten selbst ihre Affekte nur unter Bezugnahme auf ihre literarischen Kenntnisse zum Ausdruck bringen können [...]«. *Max Tau*: Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes (Forschungen zur Literatur-, Theater- und Zeitungswissenschaft 3), Oldenburg 1928, S. 50. Wie v. Graevenitz verwendet auch Tau den Begriff der Arabeske, ohne jedoch auf das Bild-Medium der Zeitschriften und Blätter zu verweisen oder die Bedeutung des imaginären Repertoires als Wahrnehmungs- und Kommunikationsraum der Figuren bei Fontane näher zu beleuchten.

608 Mein Begriff des ›Imaginären‹ knüpft daran an, was Gerhart v. Graevenitz bereits in seiner Einführung in seine Studie über die *Ängstliche Moderne* mit Blick auf die Zeitschrift *Die Gartenlaube* beschrieben hat. Seinerseits anknüpfend an Wolfgang Iser und Renate Lachmann schreibt Graevenitz: »Dieses Imaginäre ist, auch wenn es in Sparten zerlegt wird, eine überdehnte Kategorie, die alles klar Definierte auflöst und in einen konturlosen Zustand versetzt [...]. Das menschliche Gedächtnis, menschliche Tagträume und Wahnvorstellungen gehören ebenso dazu wie die Inhalte und Formen im Speichergedächtnis der Medien. Mit seiner uferlosen Gemengelage beerbt das

möchte ich dennoch nennen, die das imaginäre Repertoire, bezogen auf das Edelmwild illustrieren.

Im Mittelalter angefangen, spielt die Jagd auf (weiße) Hirsche eine Rolle in den höfischen Romanen. König Artus ruft in Hartmanns von Aue *Erec* (1180/80) eine Jagd auf den weißen Hirschen aus⁶⁰⁹ und in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* (um 1210) kann sich der gleichnamige Held durch das fachgerechte *enbesten* eines Hirsches in der Fremde als standesgemäße Person ausweisen.⁶¹⁰ Im heldenepischen Bereich wäre das *Nibelungenlied* (um 1200) zu nennen, wo Sifrit in der 16. Aventure bei einer Jagd, bei der u. a. »hirze oder hinden« erlegt werden, von Hagen ermordet wird.⁶¹¹

Was den musikalischen Bereich und die Volkslieder angeht, könnte man an die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Lieder *Der Jäger in dem grünen Wald* oder den *Jäger aus Kurpfalz* denken, die Vertonung von Ludwig Uhlands (1787–1862) *Wir denken an dies und das* (1812) oder im Bereich der Oper an den Chor der Jäger im dritten Akt von *Der Freischütz* (1821) von Carl Maria von Weber (1786–1826) mit dem Libretto aus der Hand Johann Friedrich Kinds (1768–1843), die am 18. Juni 1821 in Berlin uraufgeführt wurde.

Im zoologischen Bereich wäre auf Alfred Brehms Abschnitt über die Hirsche in seinem *Illustrierten Thierleben* zu verweisen, dessen entsprechender Band in der ersten Auflage 1865 erscheint. Brehm beschreibt in seinem Text Aussehen, Merkmale und Lebensgewohnheiten der Tiere, erwähnt antike Texte, die sich auf Wissen zu Hirschen beziehen

Imaginäre Verhältnisse seiner Vorgängerbegriffe.« Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 27. – Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1991. – Renate Lachmann: Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, Frankfurt am Main 2002.

609 Vgl. V. 1750–1796.

610 »suz was der hirz enbestet, / diu hüt billiche entlestet; / die Brust, die buege, sîten, bein, / daz hæte er allez über ein / vil schône dort hin dan geleit: / hie mite sô was der bast bereit.« Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold*. Band 1, hrsg. v. Walter Haug (†)/Manfred Günter Scholz (Bibliothek des Mittelalters 10), Berlin 2011, V. 2913–2918.

611 »sîn ros truoc in sô balde, daz ir im nicht entran. / hirze oder hinden kunden im wénic engân.« *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von S. Grosse, Stuttgart 2010, V. 939–940.

und nennt neben den zoologischen auch ästhetische und utilitaristische Aspekte hinsichtlich des Edelwils.⁶¹² Auf Brehms Text werde ich später noch einmal zurückkommen.

In der *Gartenlaube*, um nur ein Beispiel der zahlreichen Zeitschriften zu nennen, gibt es in den Jahrgängen von 1861–1891 immer wieder Jagderzählungen oder -berichte, die mit entsprechenden Abbildungen des Wildes illustriert werden.⁶¹³

Eine kleine aber eindruckliche Szene, die mit einer Hirschjagd zu tun hat, gibt auch Adalbert Stifter in *Der Nachsommer* (1857). Sein Held berichtet im fünften Kapitel davon, wie er, mit den Erträgen des großväterlichen Erbes ausgestattet, seine Wanderung durch Wälder, Täler und über Gebirge beginnt, und dabei auch eines erlegten Hirsches ansichtig wird. Die Begegnung mit dem eben gestorbenen Hirschen erregt nicht nur Mitleid in dem jungen Mann am Beginn seines Bildungsweges.⁶¹⁴ Sie bewirkt eine nachhaltige Veränderung, als der Held die imaginären Quellen seines Wissens um die Tiere reflektiert, denn

612 Vgl. dazu insgesamt *Alfred Edmund Brehm: Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs. Zweiter Band. Erste Abtheilung. Die Säugethiere. Zweite Hälfte. Beutelthiere und Nager. Zahnarme, Hufthiere und Seesäugethiere.* Hildburghausen 1865, S. 421–489.

613 Siehe dazu die folgenden Beiträge: *N. N.: Jagd- und Lebensbilder aus Amerika.* Nr. 9. Eine Hirschjagd, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1855, Nr. Heft 45, S. 599–604. – *Guido Hammer: Wild- und Wald-Bilder. 1. Der Hirsch im Winter,* in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1857, Nr. Heft 49, S. 676–678. – *E. Andratsy: Eine Hirschjagd auf Java,* in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1857, Nr. Heft 23, S. 324–327. – *P. W.: Ein fleischfressender Hirsch,* in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1875, Nr. Heft 44, S. 748. – *Benno Rauchenegger: Hirschjagden im Hochgebirge,* in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1875, Nr. Heft 31, S. 516–520. – *Guido Hammer: Wild-, und Waidmannsbilder.* Nr. 49. Mein erster Hirsch, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1881, Nr. Heft 12, S. 156–159. – *N. N.: Unser heutiges Hirschbild,* in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1881, Nr. Heft 27, S. 453, 456. – *[Br.]: Eine Hirschjagd im Dachauer Moos,* in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 1889, Nr. Heft 28, S. 484. Mein Dank gilt hier Christian Dölker, auf dessen Beschäftigung mit Tiertexten in der *Gartenlaube* ich hier zurückgreifen konnte.

614 »Das Thier gefiel mir so, daß ich seine Schönheit bewunderte, und mit ihm großes Mitleid empfand. Sein Auge war noch kaum gebrochen, es glänzte noch in einem schmerzlichen Glanze, und dasselbe, so wie das Antlitz, das mir fast sprechend erschien, war gleichsam ein Vorwurf gegen seine Mörder.« *Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Erster Band* (Adalbert Stifter. Werke und

»[b]isher hatte ich keine Thiere zu meinen Bestrebungen in der Naturgeschichte aufgesucht, obwohl ich die Beschreibungen derselben eifrig gelesen und gelernt hatte. Diese Vernachlässigung der leiblichen wirklichen Gestalt war bei mir so weit gegangen, daß ich, selbst da ich einen Theil des Sommers schon auf dem Lande zubrachte, noch immer die Merkmale von Ziegen Schafen Kühen aus meinen Abbildungen nicht nach den Gestalten suchte, die vor mir wandelten.«⁶¹⁵ In einer ungewöhnlichen Wendung, integriert der Wissbegierige die Fauna in seine forschende Wahrnehmung der Welt, indem er beginnt »Thiere so aufzusuchen und zu betrachten, wie [er] bisher Steine und Pflanzen aufgesucht und betrachtet hatte.«⁶¹⁶

Was nun die Balladen angeht, worin der Hirsch nach Ebba »nach wie vor die Hauptrolle spiele«, könnte man an Ludwig Uhlands *Der weiße Hirsch* oder *Die Jagd von Winchester* denken, Gottfried August Bürgers *Der wilde Jäger* oder *Der letzte Hirsch* von Alexander Christian Friedrich von Württemberg (1801–1844).⁶¹⁷

Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe 4,1), Stuttgart, Berlin und Köln 1997, Kapitel X, S. 37, Z. 18–22.

615 *Stifter*: Der Nachsommer (wie Anm. 614), Kapitel X, S. 38, Z. 7–14.

616 *Stifter*: Der Nachsommer (wie Anm. 614), S. 38, Kapitel X, S. 38, Z. 23–25.

617 Interessant an diesem Gedicht ist, dass es zu einem Gespräch zwischen Jäger und Hirsch kommt, bei dem jener beklagt, durch die Jagd der letzte seiner Art zu sein. Ähnlich, wenngleich nicht aus dem lyrischen Bereich, verfährt Matthias Claudius' *Schreiben eines parforsgejagten Hirschen an den Fürsten der ihn parforsgejagt hatte, d. d. jenseit des Flusses* (1778), das er als »Probe des Stilus Epistolaris Extraordinarius Aesopius Terrestris« beschreibt. Ungeachtet der humoristischen Briefsystematik, die Claudius auf der vorhergehenden Seite aufstellt, und nach der dieser »Stilus« einen Brief beschreibt, der nicht mit der Post kommt und darum »gestellt« ist, und zwar nicht von »leblosen Substanzen«, was dem »Stilus per Prosopopoiiam« entspräche, sondern von »Thieren«, die unter die Kategorie »Terrestris« fallen (S. 81), ist der Inhalt desselben nicht humorvoll. Der Brief ist aus der Perspektive eines mit seinen schweren Verwundungen kämpfenden Hirschs verfasst, der sich an seinen Landesherren wendet mit der Bitte, nicht mehr gejagt zu werden: »Ich habe heute die Gnade gehabt, von Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht parforsgejagt zu werden; bitte aber unterthänigst, daß Sie gnädigst geruhen, mich künftig damit zu verschonen. Ew. Hochfürstliche Durchlaucht sollten nur Einmahl parforsgejagt seyn, so würden Sie meine Bitte nicht unbillig finden.« *Matthias Claudius*: Schreiben eines parforsgejagten Hirschen an den Fürsten, der ihn parforsgejagt hatte, d. d. jenseit des Flusses, in: ASMUS omnia sua SECUM portans oder Sämmtliche Werke des Wandsbecker Bothen. Dritter Theil, Wandsbeck 1778, S. 82, S. 82.

Nachdem Balladen für Fontanes Schaffen – als eigenständige lyrische Gattung wie auch als montiertes Element der Erzähltexte – von besonderer Bedeutung sind, scheint es geboten, auch mit in den Blick zu nehmen, was der Autor von *Unwiederbringlich* selbst über (weiße) Hirsche und Hinden schreibt. Dass diese Tiere in Fontanes Balladenwerk eine Hauptrolle spielen, lässt sich rein zahlenmäßig nicht belegen, tauchen sie doch nur in einer handvoll Balladen auf: *König Alfred* (1843), *Sittah, die Zigeunerin* (1844), *Ein Jäger* (1844), *Von der schönen Rosamunde* (1844–1847), *Chevy Chase oder Die Jagd im Chevy-Forst* (1848), *Die drei Raben* (1853). Davon erwähnen wiederum nur folgende Balladen weiße Hinden: *Von der schönen Rosamunde* und *Die drei Raben*.

Ein häufiger Kontext, in denen die Tiere auftauchen, ist die Jagd. Im konkreten Sinne bildet die Jagd nach einer weißen Hinde den Handlungsrahmen, innerhalb dessen die Begegnung Heinrichs II. mit Rosamund Clifford stattfindet in *Von der schönen Rosamunde*. Im übertragenen Sinne gilt das für verschiedene Balladen, in denen die Situation von Figuren mit der des Jagdwildes parallelisiert wird, so etwa in *Chevy Chase*, wo aus einer Hirschjagd eine militärische Auseinandersetzung wird und die Gleichsetzung von Mensch und Wild explizit gemacht wird, wenn Percy Northumberland über Jakob Douglas sagt: »Das ist der Hirsch, den ich gesucht.«⁶¹⁸ Ein zweites Beispiel ist die Dichtung *Ein Jäger*, wo der Tod selbst als Jäger auftritt und die Menschen als »Elen und Edelhirsch« jagt.⁶¹⁹

Ein weiterer Kontext, der eng mit der Jagd verbunden ist, stellt die Liebe dar, etwa wenn die Jagd nach der weißen Hinde oder die weiße Hinde selbst mit der Geliebten gleichgesetzt wird. Das ist der Fall in *Die drei Raben*, wo eine weiße Hinde als konkretes Tier als

618 Theodor Fontane: Chevy-Chase oder Die Jagd im Chevy-Forst, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Sechster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 65–70, S. 67.

619 Theodor Fontane: Ein Jäger, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Sechster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 312, S. 312.

»Gemahl« des erschlagenen Helden bezeichnet wird.⁶²⁰ Gleiches gilt für *Rosamunde*, wo die Hinde auf Rosamunde verweist, und in dem der Liebhaber interessanterweise sowohl als Jäger als auch Gejagter apostrophiert wird, wenn man den »Hirsch von sechzehn Enden« auf Heinrich beziehen möchte.⁶²¹

Ein dritter Aspekt, der für die Hirschdefilee-Szene von besonderem Wert ist, betrifft den Hirsch und das Reh als *Wild*-Tier. Die Ballade *Sittah, die Zigeunerin* handelt von einem »Zigeuner«-Mädchen, das im Wald verunglückt, von einem Grafen bei der Jagd (!) aufgefunden und an Tochter statt aufgezogen wird. Als Sittah an ihrem Hochzeitstag im Schlosshof »Zigeuner«-Musik hört, flüchtet sie aus dem Schloss und kehrt zu ihrer Familie zurück. Fontane charakterisiert die Lebenswelt der »Zigeuner« in Abgrenzung zu der des Schlosses v. a. durch das Attribut »wild«.⁶²² Die Hirsche spielen in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle. Sie stehen bereits in der ersten Strophe für das Gegenteil des Gebändigt-zivilisierten durch ihre »ungetrübte Gottesnähe«.⁶²³ Sie sind »frei«⁶²⁴ und in dieser Eigenschaft »Spielgenossen« des Mädchens, wie dies auch die Elemente Luft (»Wind«) und Wasser (»Quell«) sind.⁶²⁵ Wenn Ebba also »allerlei« dänische und deutsche Dichtung zu Hirschen und Hinden zitiert, bewegt sie sich – zumindest bezogen auf Fontanes Dichtungen – im weiten Bildraum, in dem sich (adlige) Jagd und Liebe durchdringen.

* * *

Eine letzte Transformation erfährt das Hirschdefilee im 15. Kapitel, indem Holk dem Erlebnis in Jægersborg einen Abschnitt im Brief

620 Fontane: Die drei Raben (wie Anm. 254), S. 135. Im englischen Original steht der Begriff »leman«. *Ravenscroft*: Melismata Mvsicall (wie Anm. 253), No. 20.

621 Theodor Fontane: Von der schönen Rosamunde. (Romanzen-Zyklus), in: Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 31–51, S. 39.

622 So etwa »Wildnis und Einsamkeit« (S. 279), »wilde Töne« (S. 280), »wilde Kessel« und »wilde Weise« (S. 281). Fontane: Von der schönen Rosamunde (wie Anm. 621).

623 Fontane: Von der schönen Rosamunde (wie Anm. 621), S. 277.

624 Fontane: Von der schönen Rosamunde (wie Anm. 621), S. 277.

625 Fontane: Von der schönen Rosamunde (wie Anm. 621), S. 279.

an seine Frau Christine widmet. Zwei Aspekte möchte ich dabei hervorheben. Erstens ist der Brief bei Fontane ein besonderes Medium. Wiederholt dient er als erzählerisches Mittel nachgetragener Aufschübe, etwa in *Cécile*, wo Klothilde in einem Brief die Vorgeschichte der Titelheldin mitteilt oder in *Effi Briest*, wo das Auffinden des Briefbündels bekanntermaßen die Katastrophe für Effi einleitet. Briefe sind materiale Speichermedien und haben als solche Anteil am gesellschaftlichen Gedächtnis. »Ein aufgeschobener Brief«, fasst Gerhart von Graevenitz zusammen, »der von einer Wiederholung berichtet und eine Wiederholung auslöst, das ist in ihrer kürzesten Fassung die Peripetie von *Cécile*. [...] Das gesellschaftliche Gedächtnis, so Fontanes Selbstdeutung, oder das soziale Imaginäre, ist ein Speicher, in dem nichts gelöscht werden kann, und es prozessiert mit Hilfe von Aufschub und Wiederholung.«⁶²⁶ Zweitens hängt die Art, wie Holk das Erleben zusammenfasst, eng zusammen mit der Art, wie Ebba auf das Erlebnis reagiert.

Es war ein wundervoller Tag, und als bei Sonnenuntergang an die zweitausend Hirsche geschwaderweise bei uns vorbeidefiliierten – ein Schauspiel, von dem ich oft gehört, aber das ich nie gesehen habe –, schlug mir das Herz vor Entzücken, und ich wünschte Dich und die Kinder herbei, um Zeuge davon sein zu können.⁶²⁷

In seiner Studie über *Zitierte Authentizität in Stifters Nachsommer und Fontanes Effi Briest* beschreibt Gerhard Neumann den epistemologischen Paradigmenwechsel der Aufklärungszeit im Vergleich mit der Antike. Hat man in der Antike den Prozess des Wiedererkennens als ein tatsächliches Wiedererkennen dessen gedacht, was die (unsterbliche Seele) vor ihrer Inkarnation sah, verstand man in der Aufklärung das Wiedererkennen als einen Prozess, bei dem Geschautes zurückgreift auf das »Gewebe der Kultur als Träger von Erinnerung.« »Das Im-prévu der Natur«, d. h. das eigentlich Unvorhergesehene, sei »immer schon einem kulturell gezeichneten Déjà-vu zu danken; das Écouté

⁶²⁶ Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 620.

⁶²⁷ U 15, S. 673.

immer schon einem Déjà-entendu: Beides ist Zitat eines Nachträglich-Vorgängigen.«⁶²⁸

In *Unwiederbringlich* macht Fontane die Textur dieses kulturellen Gewebes sichtbar, indem nicht nur Ebba auf das eigentlich Unvorhergesehene reagiert, indem sie es durch ihre Zitate als Wiedererkennen markiert, das auf das »Gewebe der Kultur« zurückgreift. Fontane webt auch selbst auf der intradiegetischen Ebene, indem Holk das Erinnerungsmedium ›Brief‹ einsetzt, um das selbst Erlebte zu tradieren. Dabei betont Holk die Struktur des »Nachträglich-Vorgängigen«, indem er betont, dass er vom Defilee bereits »oft gehört« habe, wodurch sich das konkrete Erlebnis als Wiedererkennen dessen gestaltet, was ihm bereits früher mitgeteilt wurde.⁶²⁹ Wie sehr es hierbei um den Tradierungsakt selbst ankommt, zeigt sich an Holks Formulierung, dass er Gattin und Kinder nicht deshalb gerne dabei gehabt hätte, um das Defilee zu *erleben*, sondern um »Zeugen davon sein zu können« und damit selbst wiederum zu Medien des kulturellen Imaginären zu werden. *Unwiederbringlich* webt aber auch auf einer Metaebene am kulturellen Gewebe, ist er als Roman doch selbst Teil des kulturellen Imaginären, der das Hirschdefilee, das bis heute beobachtet werden kann, an die je gegenwärtigen Leser kommuniziert.

628 Gerhard Neumann: Zitierte Authentizität in Stifters *Nachsommer* und Fontanes *Effi Briest*. Hegel – Bergson – Barthes, in: Eva Horn/Bettine Menke/Menke Christoph (Hrsg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, 1. Auflage, Paderborn 2006, S. 105–126, S. 181f.

629 In einem Brief an Friedrich Stephany, in dem es darum geht, wie *Irrungen, Wirrungen* vom Publikum aufgenommen wird, behandelt Fontane auch das Verhältnis von eigenem Erlebnis und dem kulturell-medial Vermittelten: »Schließlich ist es aber nicht so wunderbar damit, erstlich hat man doch auch in grauer Vergangenheit in dieser Welt rumgeschnüffelt, und zweitens und hauptsächlich, alles, was wir wissen, wissen wir überhaupt mehr historisch als aus persönlichem Erlebnis, Der ›Bericht‹ ist beinahe alles, alles in Akten- oder Buch- oder Zeitungswissen, auch in den intimsten Fragen. Ich bilde mir ein, über den Alten Fritzen einen Essay aus dem Stegreif schreiben zu können, und manche [!] sollen wirken als ob ich bei Kunersdorf oder Torgau oder auf der Terrasse von Sanssouci mit dabeigewesen wäre; ich war aber glücklicherweise nicht mit dabei, sonst wäre ich längst tot, und der Mensch ist nun doch mal dumm genug, leben zu wollen.« Fontane: An Friedrich Stephany – 16. Juli 1887 (wie Anm. 547), S. 553.

IV

Nachdem von den Transformationen vom postulierten Hörensagen Fontanes über dessen eigene Anschauung im Tiergarten von Jägersborg bis hin zu den literarischen und innerliterarischen Umformungen die Rede war, möchte ich noch einmal auf die Besonderheit des Ortes zurück kommen. Er ist der Schlüssel, der erschließt, was es mit den Transformationen in Bezug auf die Verknüpfung von Romanhandlung und poetologischer Reflexion und von politischer und ästhetischer Ebene auf sich hat.

Bei dem Tiergarten handelt es sich um einen besonderen Ort, den man als Schwellenraum zwischen Natur und Kultur bezeichnen kann.⁶³⁰ Von seinem Ursprung her ist er ein Jagdgehege, das dem Adel, dem das privilegierte Jagdrecht zukam, als Reservoir sicher anzutreffender Beute diente.⁶³¹ Folgt man den – leider unvollendet gebliebenen – Ausführungen Robert Suters über den Begriff des Forstes in seiner Arbeit *Par force*⁶³², tritt das Jagdgehege in gewisser Weise das Erbe des Forstes an, insofern es ihn als Schwellenraum ablöst, in dem Wildnis zurückgedrängt und kultiviert wird.⁶³³ Das Jagdgehege hat durch die Jagd zudem eine eminent politische Signatur. Alexander Kling hat anhand

630 Michael White, der einiges Aufschlussreiches über Grenzen und Schwellen in *Unwiederbringlich* darbietet, geht leider nicht auf die Eremitage und den Tiergarten als Schwellenraum ein. Vgl. *Michael White*: »Hier ist die Grenze [...] Wollen wir darüber hinaus?«. *Borders and ambiguity in Theodor Fontane's »Unwiederbringlich«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010), Nr. Sonderheft, S. 109–123

631 Das gilt nicht nur für den Kopenhagener, sondern auch für den Berliner Tiergarten, vgl. *Otto Drude*: *Fontane und sein Berlin. Personen, Häuser, Straßen*, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S. 324–331.

632 *Robert Suter*: *Par force. Jagd und Kritik*, Konstanz 2015.

633 »Das lateinische Wort *forestis* stellt [...] einen Neologismus dar, der im alten römischen Recht nicht vorkommt. Die genaue Wortgeschichte ist ungeklärt: Er könnte von *foris*, was soviel wie Draußen heißt, abgeleitet sein, also ein unbesiedeltes Niemandsland bezeichnen; ebenso ist aber auch vermutet worden, bei diesem Forsten könnte es sich um umzäunte Gebiete gehandelt haben, auf denen sich wilde Tiere aufgehalten hätten. Dermaßen bleibt auch offen, ob der Forst ein Drinnen oder Draußen bezeichnet hat. Vielleicht unterstreicht gerade dies den Status dieser Wildnis als Schwellenraum, der abwechselnd als Drinnen oder Draußen erscheinen kann. Jedenfalls war *forestis* ein juristischer Begriff für ein Gebiet, in dem sich der König, auch nach der Schenkung, das exklusive Jagdrecht auf wilde Tiere vorbehielt.« *Suter*: *Par force* (wie Anm. 632), S. 33.

von Texten aus der Zeit der Französischen Revolution herausgearbeitet, inwiefern »[d]ie kulturelle Praktik der Jagd und deren Narrativierung in Ursprungserzählungen [...] ein Politisch-Imaginäres [konturieren], mit dem im 18. Jahrhundert die Ordnung des politischen Körpers ausgehandelt wird und das zum Ende des 18. Jahrhunderts mittels einer signifikanten Verschiebung für die Ziele der Revolution wirksam gemacht wird.«⁶³⁴ Die politische Signatur besteht darin, dass die adlige Jagd als Wiederholung jenes »Gründungsaktes« verstanden wurde, der menschliches Leben in kultiviert-zivilisierter Form ermöglichte, indem der Wildnis gewaltsam ein geordneter Raum abgetrotzt wurde.⁶³⁵

Ein Schwellenraum zwischen Natur und Kultur ist ein solches Gehege, weil, wie am Beispiel von Jägersborg, die Tiere nicht wie in einer Menagerie in Käfigen gefangen oder in Ställen gehalten werden, sondern in relativer Freiheit innerhalb eines – freilich klar beschränkten – Areals leben. Im Kapitel über die Hirsche erklärt Alfred Brehm im *Illustrierten Thierleben*, weshalb diese Mittelstellung zwischen Freiheit und Eingrenzung notwendig ist, um überhaupt Hirsche zu halten. Nach Brehm bewegten sich die Tiere auch in Gefangenschaft gewissermaßen ein Leben lang auf der Schwelle zwischen *wild* und *domestiziert*:

Die Zähmung der Hirsche ist nicht so leicht, als man gewöhnlich annimmt. In der Jugend betragen sich freilich alle, welche frühzeitig in die Gewalt des Menschen kamen und an diesen gewöhnt wurden, sehr liebenswürdig, zutraulich und anhänglich; mit dem Alter schwinden aber diese Eigenschaften mehr und mehr, und fast alle alten Hirsche werden zornig und boshafte Geschöpfe. Hiervon macht auch die eine,

634 Alexander Kling: Zoomorphic Visions. Die Jagd als Praktik und Narrativ der Herrschafts(de)legitimation im Kontext der Französischen Revolution, in: Martin Doll/Oliver Kohns (Hrsg.): Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven (Texte zur politischen Ästhetik 6), Paderborn 2017, S. 63–90, S. 65.

635 »Die vorzeitlichen Helden schaffen überhaupt erst den Raum für eine geordnete menschliche Gesellschaft; die politische Herrschaft der Gegenwart dagegen sichert mit ihren Jagden diese erste Setzung und wiederholt mit der Performativität der Jagd den Gründungsakt der ersten Helden. Derart tritt die aktuelle politische Herrschaft auch die Nachkommenschaft der vorzeitlichen Kulturheroen an, so dass sich, wiederum in Anlehnung an Benjamin, von einer genealogischen Verknüpfung einer kultureretzenden und einer kulturerhaltenden Jagd sprechen ließe.« Kling: Zoomorphic Visions (wie Anm. 634), S. 75.

schon seit längerer Zeit in Gefangenschaft lebende Art, das Re n t h i - e r, keine Ausnahme. Seine Zähmung ist keineswegs eine vollständige, wie wir sie bei anderen Wiederkäuern bemerken, sondern nur eine halbgelungene.⁶³⁶

Brehm perspektiviert die Wildtierhaltung auch von einer ästhetischen und utilitaristischen Warte aus. Grundsätzlich urteilt er, dass das Edewild dort, »wo Ackerbau und Forstwirtschaft den Anforderungen der Neuzeit gemäß betrieben werden, [...] nicht mehr zu dulden« sei, weil »[d]er Schaden, welchen die Thiere anrichten, [...] den geringen Nutzen, den sie bringen, bei weitem« überwiege.⁶³⁷ Aus dieser anthropozentrisch-ökonomischen Perspektive heraus erklärt sich schließlich die Aussage, die die Daseinsberechtigung des Hirsches auf einen ästhetischen Zweck reduziert.

[W]äre die Jagd nicht, welche mit Recht als eines der edelsten und schönsten Vergnügungen gilt, man würde sämtliche Hirsche bei uns längst vollständig ausgerottet haben. Noch ist es nicht bis dahin gekommen; aber alle Mitglieder dieser so vielfach ausgezeichneten

636 *Brehm*: Illustriertes Thierleben – Beutelthiere und Nager (wie Anm. 612), S. 423. Vgl. auch hierzu noch einmal die Arbeit von Robert Suter. In der Einleitung greift er ein Zitat Horst Sterns auf, der mit seinem offenen Brief das Skandalon des jagenden Bundespräsidenten Walter Scheel im Jahre 1974 medial verhandelte: »Diese Form der Hege laufe schließlich auf ›eine Haustierwerdung des Wildes‹ hinaus. Da der Jäger die Natur nach seinen Bedürfnissen einrichtet, verliert sie ihren Status als Natur. Anstatt dass der Jäger, wie es der Ökologe verlangt, zum Tier wird und die Rolle der ausgerotteten Raubtiere spielt, verwandelt er die Natur in einen gehegten Ort der Zivilisation. So verwischt der Jäger nicht nur die Grenzen zwischen Amt und Person, sondern auch jene zwischen Natur und Kultur, Wildnis und Zivilisation.« *Suter*: Par force (wie Anm. 632), S. 11.

637 *Brehm*: Illustriertes Thierleben – Beutelthiere und Nager (wie Anm. 612), S. 423. Ein aktuelles Bild zu der von Brehm beschriebenen Situation gibt Wilhelm Bode. Er schreibt von den »monotone[n] Großäcker[n]« der »industrialisierte[n] Landwirtschaft [...] die nicht selten Größen von über fünfzig Hektar und im Extremfall sogar von zweihundertfünfzig Hektar erreichen. [...] Längst sind große Teile unserer Kulturlandschaft drainiert und ausgetrocknet. [...] Die Mittelgebirge sind zu Fichtenplantagen verkommen.« (S. 84). Die »katastrophalen Waldschäden«, die das Wild auch heute noch verursache, sieht er im Zusammenhang mit der Gestaltung ihres genuinen Lebensraumes: »Man könnte meinen, Rotwild entwickelte eine eigene Sozialstrategie, um ungeeignete Lebensräume durch flächige Waldvernichtung für sich geeignet zu gestalten.« *Wilhelm Bode*: Hirsche. Ein Portait (Naturkunden 46), Berlin 2018, S. 82.

Familie, welche bei uns wohnen, gehen ihrem sichern Untergang entgegen und werden wahrscheinlich schon in kurzer Zeit bloß noch in einem Zustande der Halbwildheit, in Tierparks und Thiergärten nämlich, zu sehen sein.⁶³⁸

Über den Tiergarten lässt sich zusammenfassen, dass er eine künstliche Umzäunung halb-wilden Lebensraums darstellt, der als Ort adliger herrschaftlicher Repräsentation eine politische Funktion hat. In diesem Zusammenhang stellt er für Brehm ein letztes Refugium ebenfalls halb-wilder Tiere dar, deren Daseinsberechtigung in der Befriedigung ästhetischer und gewaltsamer Bedürfnisse besteht.

* * *

Was Brehm über die Hirsche schreibt, dass sie nämlich »ihrem sichern Untergang entgegen« gehen und »schon in kurzer Zeit bloß noch [...] in Tierparks und Thiergärten [...] zu sehen sein werden«, findet sich in beachtenswert ähnlicher Formulierung in Fontanes Roman wieder. Dort ist es Prinzessin Maria Eleonore, die über sich sagt: »[>]Wir armen Prinzessinnen, wir haben schon nicht viel, und aus der Welt der Wirklichkeiten sind wir so gut wie verdrängt; nimmt man uns auch noch die Märchen- und Balladenstelle, so weiß ich nicht, was wir überhaupt noch wollen.«⁶³⁹

Fontane kennzeichnet die Prinzessin bereits an früheren Stellen als eine Figur, die eigentlich schon nicht mehr recht der Gegenwart angehört. Ihr Salon ist verstaubt⁶⁴⁰ und in ihrer Art der Hofhaltung und

638 *Brehm*: Illustriertes Thierleben – Beuteltiere und Nager (wie Anm. 612), S. 423. Brehm spricht auch etwas später über den ornamentalen Charakter des Damwildes: »[E]s ist für die Parks wie geschaffen, und man kann sich auch nicht leicht eine höhere Zierde solcher großen Anlagen denken, als eben den Damhirsch, welcher, wie Manche sagen, seinen Namen davon tragen soll, daß er das Wildpret der Damen ist.« *Brehm*: Illustriertes Thierleben – Beuteltiere und Nager (wie Anm. 612), S. 448.

639 U 14, S. 666. Unmittelbar vorausgegangen ist das Statement des Barons Pentz, der mit Rücksicht auf seine Dienstherrin und gegen Ebba meint, »die Prinzessin und der Page« hätten vor Hirsch und weißer Hinde den Vorrang in der Balladenwelt. U 14, S. 666.

640 Über ein Ahnenbild an der Wand heißt es: »Der Goldrahmen, der es einfaßte, war mit einem verstaubten Flor überzogen, und der Staub machte, daß der Flor nicht wie Flor, sondern fast wie ein Spinnweb wirkte.« U 12, S. 647.

Lebensführung⁶⁴¹ ist sie »noch ganz das Kind des vorigen Jahrhunderts«⁶⁴². Indem Fontane das Gespräch im Tiergarten lokalisiert, und Ebba das Balladenrepertoire aufrufen lässt, gestaltet er die Prinzessin als eine Schwellenfigur, und sie selbst ist es auch, die diese Schwelle benennt: den Übergang von der »Welt der Wirklichkeiten« in die Welt der Balladen.

In seinen Romanen lässt Fontane verschiedentlich Figuren auftreten, die, mit dem Ethnologen Edward B. Tylor (1832–1917) gesprochen, als figurale »Ueberlebsel« vergangener Zeiten zu einer Überlagerung von Zeitschichten, zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen führen.⁶⁴³ Zu denken wäre etwa an Hoppemarielen aus *Vor dem Sturm*, die alte Jeschke aus *Unterm Birnbaum* oder die Kräuterfrau Busche in *Der Stechlin*. Im Zusammenhang mit der Verortung der Gespenster in Fontanes Werk zeigt Christian Begemann, inwiefern diese Alten als »Verwalter der Relikte [und] [...] Sachwalter mythischer Weltbilder« fungieren, »die erratisch in die Moderne hineinragen.«⁶⁴⁴ Mit der Prinzessin verhält es sich ein wenig anders. Sie ist nicht Relikt einer abgeschlossenen, vergangenen oder mythischen Zeit. Sie ist lebendes Mittelglied und steht in der einen wie der anderen Zeit. Ihre Existenz deckt noch den Bereich ab, den Fontane poetologisch als untere Grenze der historischen Zeit benannt hat, zu der ein Roman am weitesten

641 »[D]ie Prinzessin hatte noch die literarischen Allüren des vorigen Jahrhunderts.« (U 17, S. 684).

642 U 16, S. 675.

643 »Ueberlebsel«, als deutsche Übersetzung des englischen Begriffs ›survival‹ (S. 72), »sind allerhand Vorgänge, Sitten, Anschauungen und so fort, welche durch Gewohnheit in einen neuen Zustand der Gesellschaft hinübergetragen sind, der von demjenigen, in welchem sie ursprünglich ihre Heimat hatten, verschieden ist; und so bleiben sie als Beweise und Beispiele eines ältern Culturzustandes, aus dem sich ein neuer entwickelt hat.« (S. 16). Tylor belegt das anhand zahlreicher Spiele, Redewendungen und (abergläubischen) Riten. »Ueberlebsel« sind für ihn »Spuren der Geschichte unseres Geschlechtes«, »welche der praktische Utilitarismus erbarmungslos fortgefegt haben würde«, wenn nicht – in gewissem Sinne dankenswerter Weise – »Dummheit« in großem Maße, »unpraktischer Conservativismus und störrischer Aberglaube« diese Spuren bewahrt hätten. (S. 156). Alle Seitenangaben beziehen sich auf *Edward B. Tylor: Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. Erster Band, Leipzig 1873.*

644 *Begemann*: »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...« (wie Anm. 190), S. 219.

zurück reichen sollte.⁶⁴⁵ Das unterscheidet den Roman etwa von den zahlreichen historischen Balladen, in denen die Wechselwirkung von individuell Imaginärem und kollektiv Imaginärem als Ordnungsinstanz verhandelt wird,⁶⁴⁶ und auch von den Balladen, die für den Bildraum des Romans selbst von Bedeutung sind. Zu nennen wären Fontanes eigene Dichtung *Die drei Raben*, die in den Kapiteln 2 und 14 in *Unwiederbringlich* anklingt und Goethes Ballade *Der König von Thule*, die in Kapitel 13 und 26 aufgerufen wird. Überdies, das macht die Stelle deutlich, ist sich die Prinzessin bewusst, dass ihre Daseinsform im Schwinden begriffen ist. Damit steht diese Stelle und ihr Thema in engstem Zusammenhang mit dem historisch-politischen Setting des Romans: der Vorabend des Niedergangs des alten Dänemarks.

Fontane funktionalisiert den besonderen Ort des Tiergartens mit seiner politischen Signatur als adliges Jagdgehege und seiner ästhetischen Signatur als künstlich-wilder Lebensraum für halb-domestiziertes Wild, um die Situation der Prinzessin darin zu spiegeln. Der Ort wird lesbar als Zukunftsszenario der Prinzessin. So wie die Hirsche im Tiergarten nur noch Abbild des Wilden innerhalb eines zu höfischer Repräsentation angelegten künstlichen Lebensraumes sind, so legt die Romanstelle nahe, wird auch die Prinzessin als Teil dieser höfischen Welt nicht mehr Teil der »Wirklichkeiten« sein, sondern allenfalls Teil einer künstlerisch gestalteten Ableitung davon.

Der Text bleibt aber bei den politisch-historischen Aspekten nicht stehen. Die vielfachen Transformationen, denen das zugrunde liegende Ereignis in Jægersborg unterworfen ist, führt im Text selbst vor, wovon

645 Vgl. dazu Fontanes Rezension von Gustav Freytags *Die Ahnen*: »Für uns persönlich ist diese Fragenreihe entschieden. Der Roman soll ein Bild der Zeit sein, der wir selber angehören, mindestens die Widerspiegelung eines Lebens, an dessen Grenze wir selbst noch standen oder von dem uns unsere Eltern noch erzählten. Sehr charakteristisch ist es, daß selbst Walter Scott nicht mit ›Ivanhoe‹ (1196), sondern mit ›Waverley‹ (1745) begann, dem er eigens noch den zweiten Titel ›Vor sechzig Jahren‹ hinzufügte. Warum griff er nicht gleich anfangs weiter in die Geschichte seines Landes zurück? Weil er die sehr richtige Empfindung hatte, daß zwei Menschenalter etwa die Grenze seien, über welche hinauszugehen, als Regel wenigstens, nicht empfohlen werden könne.« *Fontane*: Gustav Freytag (wie Anm. 25), S. 319.

646 Vgl. dazu *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 257–337.

die Prinzessin spricht. Sie zeigen den Übergang von gegenwärtiger Wirklichkeit durch literarische Transformation und Kommunikation in den erinnernden Bereich des Imaginären. Desweiteren zeigt die Stelle, dass die Wahrnehmung des Gegenwärtigen, oder zumindest dessen Deutung, nicht ohne Vorbilder geschieht, sondern auf den nicht stabilen, sondern dynamischen Bereich des kulturellen Imaginären zurückgreift, auf den sie auch zurückwirkt.

Erinnerung erscheint auch hier als ein Schlüsselmoment in diesem wechselseitigen Prozess. Der Text reflektiert Formen des Erinnerns und Bewahrens. Geschichtliche Ereignisse gehören der Vergangenheit an und können nicht wiederholt werden. Sie können aber – ganz im Sinne des »kulturellen Gedächtnisses« – vergegenwärtigend erinnert werden.⁶⁴⁷ So wie die historischen Balladen Fontanes in ihrer spezifischen literarischen Form Erinnerungsmedien sind, so stellt der Text vor Augen, wie verschiedene (literarische) Medien – Ballade, Brief, Volkslied – zu Erinnerungsräumen und -orten einer Figur wie der Prinzessin werden können. Durch die Wahl des Tiergartens und des darin lebenden Wildes schafft es Fontane, dessen politisches und ästhetisches Potential als Anknüpfungs- und Spiegelungspunkte der Situation der Prinzessin zu nutzen.

Neben der Prinzessin ist Ebba von Rosenberg eine weitere Schwellenfigur, die in dieser Szene eine Schlüsselstelle einnimmt. Der politische Aspekt ihres Grenzgängertums wird deutlich, als sich Holk und Ebba das erste Mal zu zweit unterhalten. Im 13. Kapitel, auf dem Weg zur Eremitage, erschrickt Holk, als er entgegen seiner genealogischen Spekulationen erfährt, dass Ebba Nachkomme des nobilitierten »Lieblings- und Leibjuden König Gustavs III.«⁶⁴⁸ von Schweden ist. Die unscheinbare Anmerkung, dass Ebbas Familie aus dem preußisch-polnischen Ort Filehne stammt, stellt eine subtile Verbindung Ebbas mit den Hirschen her.

⁶⁴⁷ »Das *kulturelle* Gedächtnis richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit. [...] In der Erinnerung an ihre Geschichte und in der Vergegenwärtigung der fundierenden Erinnerungsfiguren vergewissert sich eine Gruppe ihrer Identität.« Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 5. Auflage, München 2005, S. 52f.

⁶⁴⁸ U 13, S. 660.

Denn wie *Abbildung 4* aus Friedrich August Vossbergs (1800–1870) *Wappenbuch der Städte des Grossherzogthums Posen* (1866) zeigt, ist das Stadtwappen von Filehne ein Hirsch.⁶⁴⁹

Wie Anke Kramer es formuliert hat, fällt Ebba damit »durch die Raster der Identitätszuweisung, die Holk zur Verfügung stehen: Nationalität, Stand, Konfession. Sie oszilliert zwischen verschiedenen, vermeintlich unvereinbaren kulturellen Identitäten, ohne sich festlegen zu lassen.«⁶⁵⁰ Ebbas liminale Signatur betrifft noch weitere Aspekte. Sie überschreitet die »Grenzen, die die Erhaltung des Individuums und seine Einbindung in die Gesellschaft garantieren sollen.«⁶⁵¹ Kramer verbindet diese Eigenschaften mit der Kontextualisierung der Figur als »nixenhaftes Wesen«, wobei sie zwischen den Zuschreibungen unterscheidet, die figurengelassen sind, und denen, die nicht figurengelassen sind.⁶⁵²

Ein nicht direkt politischer aber doch gesellschaftlicher Aspekt betrifft Ebbas Verhältnis zum Geschlechterbild. Claudia Liebrand hat anhand der Figuren Brigitte Hansen, Ebba von Rosenberg und Gräfin Holk dargestellt, unter welchen Aspekten Fontane Weiblichkeit ver-



Abbildung 4: Wappen der Stadt Filehne (heute Wielon)

649 Nachweis für *Abbildung 4*: Friedrich August Vossberg (Hrsg.): *Wappenbuch der Städte des Großherzogthums Posen*. Mit 16 Tafeln Abbildungen, Berlin 1866, S. 23. Vossberg beschreibt das Wappen dort wie folgt: »Nach dem Siegel der Stadt aus neuerer Zeit führt die Stadt im silbernen Felde einen rothen gehenden Hirsch [...].« Vossberg (Hrsg.): *Wappenbuch* (wie Anm. 649), S. 8.

650 Anke Kramer: »Ganz wie ein Meerweib«. *Tradition und Transgression in Fontanes Unwiederbringlich*, in: Sabina Becker/Sascha Kiefer (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen, Tübingen 2005, S. 207–226, S. 212. Vgl. zum Aspekt des genealogischen Interesses Holks: Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), 115f.

651 Kramer: »Ganz wie ein Meerweib« (wie Anm. 650), S. 211.

652 Kramer: »Ganz wie ein Meerweib« (wie Anm. 650), S. 212.

schiedentlich konstruiert.⁶⁵³ Zwar sei Ebba deutlich in den Kontext des Elementaren (Luft, Feuer, Wasser) gestellt,⁶⁵⁴ sie stehe aber gerade *nicht* für das Konzept einer Weiblichkeit im Sinne einer »vordiskursiven Natur«. ⁶⁵⁵ Im Gegenteil zeichne sich Ebba durch ihre »Gesellschaftlichkeit«, ihre »Gesprächskunst« und ihre verführerische Rhetorik aus.⁶⁵⁶ Was für die Tiere in dem Jagdgehege gilt, die in diesem Setting nicht einfach Repräsentanten des Natürlichen sind, gilt also auch für das Weiblichkeitskonzept Ebbas. Unter dem Aspekt der Grenzüberschreitung ist Ebba also eine Parallelfigur zur Prinzessin. Wo diese im Kontext eines Übergangs in den imaginären Raum erzählt wird, überschreitet Ebba gesellschaftliche Grenzen und reproduziert selbst das kulturelle Imaginäre. Allerdings wird sie auch selbst mit Rückgriff auf dieses Repertoire perspektiviert, was Holks Traum zeigt, in dem sie »ganz wie ein Meerweib«⁶⁵⁷ auftaucht, um Holk in die Tiefe zu ziehen. Dass sie ist es, die das imaginäre Repertoire reaktiviert und die das Ereignis in dessen Bildraum spiegelt, weist auf ihre poetische Signatur hin. Dafür spräche, dass es hier um Kunst und Dichtung im Allgemeinen geht, denn was sie konkret zitiert, wird nicht benannt. Es sind »allerlei Strophen«⁶⁵⁸ und so kann diese Unbestimmtheit *pars pro toto* für das Füllhorn der Künste stehen, das Ebba zu Hirschen und Hinden an dieser Stelle des Romans ausgießt.

4.3 Soziologische Reflexionen

4.3.1 Domestikation und hündische Spiele

In diesem Kapitel geht es darum, wie Theodor Fontane die Figur des Pudels Schnuck aus *Unwiederbringlich* mit Themen der Erziehung und Domestizierung engführt. Um dies zu zeigen, sollen in einem ersten

653 Vgl. insgesamt *Claudia Liebrand: Geschlechterkonfigurationen in Fontanes »Unwiederbringlich«*, in: *Bettina Plett* (Hrsg.): *Theodor Fontane. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2007, S. 201–211.

654 Vgl. *Liebrand: Geschlechterkonfigurationen* (wie Anm. 653), S. 205.

655 *Liebrand: Geschlechterkonfigurationen* (wie Anm. 653), S. 201.

656 Vgl. *Liebrand: Geschlechterkonfigurationen* (wie Anm. 653), S. 206.

657 U 21, S. 716.

658 U 14, S. 665.

Schritt Konstellationen und Konfliktfelder der beiden Hauptfiguren Christine und Helmuth Holk (I) benannt werden, bevor in einem zweiten Schritt beleuchtet wird, welche Bedeutung das Haus für die Erziehung spielt (II). Abschließend wird die Funktion des Pudels als spielerische Gegenfigur der elterlichen Erziehungsbemühungen eingeordnet (III).

|

Wenn man *L'Adultera*, *Cécile* und *Effi Briest* als Ehebruchsromane bezeichnen kann, könnte man *Unwiederbringlich* einen Eheauflösungsroman nennen, schildert doch Fontane in diesem Text, den Peter Demetz im Rahmen seiner Formstudien zu dessen »Meisterschaft«⁶⁵⁹ zählt, das Endstadium einer sich in der Auflösung begriffenen Ehe.

Die Probleme der Partner spiegeln sich in verschiedenen Themenkomplexen, die ihrerseits wieder anhand von Tieren verhandelt werden. Diese Themenkomplexe möchte ich im Folgenden durcharbeiten, um aufzuzeigen, welchen spezifischen Beitrag die Tiere zu den einzelnen Feldern leisten. Auch hier gilt wie auch schon bei den übrigen Beobachtungen, dass die Tiere bei Fontane nicht im Mittelpunkt seiner Erzählkunst stehen, sondern als Nebenfiguren Bestandteil des durchkomponierten Themen- und Motivgewebes der Texte sind.

Beginnen möchte ich mit dem Thema *Zeit*. Sie spielt für das verlorene Eheglück von Helmuth und Christine eine besondere Rolle. Der Roman leitet dieses Thema bereits mit dem ersten Bild ein, das die Erzählinstanz dem Leser vor Augen stellt: Schloss Holkenäs, ein »nach italienischen Mustern aufgeführter Bau, mit gerade so viel Anklängen ans griechisch Klassische, daß der Schwager des gräflichen Hauses [...] von einem nachgeborenen ›Tempel zu Pästum‹ sprechen durfte.«⁶⁶⁰

659 Vgl. Teil Drei, Kapitel 3 in *Demetz: Formen des Realismus* (wie Anm. 351).

660 U 1, S. 567. Zu dem Neubau wäre noch verschiedenes anzumerken. Uwe Petersen bezeichnet den Bau als »Spätling«, insofern um 1850, als das Schloss entsteht, die große Phase der Antikenbegeisterung in der Architektur bereits abgeklungen sei. Vgl. *Uwe Petersen: Poesie der Architektur – Architektur der Poesie. Zur Gestaltung und Funktion eines palladianischen Schauplatzes in Fontanes Roman »Unwiederbringlich«*, in: *Ulrich Fülleborn/Johannes Krogoll* (Hrsg.): *Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum siebzigsten Geburtstag* (Probleme der Dichtung. Stu-

In einer straffen, sieben Jahre umfassenden Rückblende schildert die Erzählinstanz, wie der Entschluss gefasst wurde, den neuen, alle Annehmlichkeiten modernen Wohnens bietenden Bau in Angriff zu nehmen, und zugleich das alte Schloss aufzugeben, an das Christine weiterhin mit einer »nicht zu bannende[n] Vorliebe« gebunden bleibt.⁶⁶¹ Im alten Schloss hat das Ehepaar Höhen und Tiefen erlebt. Hier begann ihr glückliches gemeinsames Leben; hier starb aber auch der jüngste Sohn Estrid.

Der Auszug aus dem alten Schloss liest sich wie die Vertreibung aus dem Paradies, war es doch beider »glücklichste Zeit gewesen, Jahre, während welcher man sich immer nur zur Liebe gelebt und noch keine Meinungsverschiedenheiten gekannt hatte.«⁶⁶² Mit dem Umzug tritt die Unterscheidung in die Ehe, entsteht die »Differenz aus der Einheit«⁶⁶³. Das umfasst auch das Thema Zeit. Dass Holk eine Art neues Paradies sucht, wird gegen Ende des Romans noch einmal Thema, als sich das Ehepaar fast gänzlich auseinandergeliebt hat.⁶⁶⁴

dien zur deutsche Literaturgeschichte 16), Heidelberg 1979, S. 246–254, S. 248. Die deutliche Assoziation mit der Antike – auch seitens Baron Arnewieks – verweist auf die Zeitsignatur des Hauses. Holk, der Augenblicksmensch, baut sich ein Schloss, das von der Architektur in die Zeit der Antike, d. h. der klassischen Mythologie, gehört. Mythologischer Raum ist auch so etwas wie ein Raum der Gegenwart. Daher passt es gut, dass dieser Bau trotz allem den modernsten, d. h. für die Diegese zeitgenössischen, Lebenskomfort bietet. Demgegenüber steht das alte Schloss, dessen Geschichte bis ins 14. Jahrhundert zurückreicht. Zum Vergleich beider Schlösser siehe *Petersen: Poesie der Architektur* (wie Anm. 660), S. 249.

661 U 1, S. 568.

662 U 1, S. 568.

663 *Inka Mülder-Bach: Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne*, in: *Inka Mülder-Bach/Eckhard Schumacher* (Hrsg.): *Am Anfang war... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, 1. Auflage, München 2008, S. 107–129, S. 107.

664 »[.]Ja, Christine, es gibt eine schöne Gotteswelt, hell und weit, und in dieser Welt will ich leben, in einer Welt, die nicht das Paradies ist, aber doch ein Abglanz davon, und in dieser hellen und heitern Welt will ich die Nachtigallen schlagen hören, statt einen Steinadler oder meinetwegen auch einen Kondor ewig feierlich in den Himmel steigen zu sehen.[.]« U 29 S. 778. Darauf antwortet Christine: »Nun, Holk, laß es genug davon sein, ich will dir dein Paradies nicht länger verschließen, denn das mit dem bloßen ›Abglanz‹ davon, das redest du nur so hin; du willst dein richtiges irdisches Paradies haben und willst, wie du dich eigentümlich genug ausdrückst, die Nachtigallen darin schlagen hören. Aber sie werden über kurz oder lang verstummen,

Wenn Christine ihren Mann als »Augenblicksmensch« bezeichnet, dann meint sie damit, dass »er [...] nur an den Augenblick [denkt] und nicht an das, was kommt. Jeglichem, was ihn daran erinnern könnte, geht er aus dem Wege.«⁶⁶⁵ Dass dem so sei, wiederholt ihr Bruder Arne auf der Heimfahrt im Gespräch mit Pastor Schwarzkoppen. Wie Fontane es häufig gestaltet, bringt die Widerspiegelung dieser Aussage in der Rede einer dritten Figur nicht nur eine Wiederholung, sondern eine Perspektivierung des Sachverhaltes. In diesem Fall benennt Arne das Konfliktpotential des »Augenblicksmenschen« und bindet es an eine biblische Anfangsszene zurück; nicht an den Sündenfall, aber an die Sündflut.

[>]Er ist ein Augenblicksmensch und hält zu dem alten Troste: *nach* uns die Sündflut.« »Sehr wahr. Augenblicksmensch. Und daß es so ist, das ist auch wieder einer von den Punkten, die meine Schwester ihm nicht verzeihen kann und worin ich mich abermals auf ihre Seite stellen muß.[«].⁶⁶⁶

Was Christines zeitliche Disposition betrifft, lebt sie – im übertragenen Sinne – überall, aber nicht im Augenblick. Ihre Anhänglichkeit an das alte Schloss ist ein erstes Symptom, der nicht überwundene Tod ihres jüngsten Kindes ein zweites dafür, dass Christine von der Vergangenheit nicht loskommt. Ihr Wunsch, die Familiengruft zu erneuern und ihre Todesaffektion, die Fontane über das Gedicht *Der Kirchhof* (1827) von Wilhelm Friedrich Waiblinger (1804–1830) aufruft, bezeugen Christines Zukunfts- oder Jenseitsorientierung.⁶⁶⁷ Wie alle Konfliktfelder, die ich im Folgenden behandeln möchte, steht auch dieses in wechselseitiger Verbindung mit anderen, in diesem Fall beispielsweise mit dem der Erziehung und Domestizierung.

und du wirst dann nur noch eine Vogelstimme hören und nicht zu deiner Freude, leise und immer schmerzlicher, und du wirst dann auf ein unglückliches Leben zurückblicken.« U 29, S. 778.

665 U 2, S. 575.

666 U 5, S. 595.

667 Vgl. dazu auch *Paul Kahl*: Theodor Fontanes *Unwiederbringlich* in der Romantradition der *Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 58 (2008), S. 374–391, S. 385.

II

Die Verschiedenheit der Ehepartner zeigt sich nicht nur an ihrer Zeitdisposition, sondern auch in ihrer Vorstellung der Kindererziehung.⁶⁶⁸ An ihrer Tochter Asta wird deutlich, dass Christine Wert auf die Ausbildung gesellschaftsrelevanter Fertigkeiten legt. Ein Aspekt davon ist das Klavierspiel, das Asta während der ersten Kapitel beständig, jedoch mit mäßigem Erfolg, betreibt.⁶⁶⁹ Ein anderer Aspekt ist die Suche nach einer passenden Erziehungsanstalt, die bei den Eltern zu Meinungsverschiedenheiten führt. Wie stark der Pflicht-Ethos der mütterlichen Erziehung bei der Tochter durchschlägt, führt Fontane in einer Figurenrede des Mädchens gegenüber ihrer Freundin Elisabeth vor: »[.] Es ist doch recht, was sie [Christine] mir [Asta] gestern abend sagte: man lebt nicht um Vergnügen und Freude willen, sondern man lebt, um seine Pflicht zu tun. Und sie beschwor mich, dessen stets eingedenk zu sein, denn daran hinge Glück und Seligkeit.[<]«⁶⁷⁰ Diese ernsthaften Bemühungen vermisst Christine bei ihrem Gatten, der – ganz Augenblicksmensch – wenig von der vorausplanenden Erziehung hält. Wo Asta Klavier spielt, geht Axel auf die Jagd, und entspricht damit ganz den Vorstellungen seines Vaters.⁶⁷¹

668 Bei Fontane erziehen nicht nur Eltern ihre Kinder, sondern erziehen sich auch Ehepartner gegenseitig. Unter den zahlreichen Fragmenten und Entwürfen findet sich einer, den Fontane dezidiert dem Thema ›Ehe und Erziehung‹ widmen wollte. Unter den Titelvarianten *Der Erzieher*, *Erzieher Erzogen*, *Der Erzieher Der Allverbesserer* skizziert er den Plot einer Ehe, bei der ein um zehn Jahre älterer »Rittergutsbesitzer« seine Ehefrau »beständig erzieht«, und der sein Verhalten erst ändert, nachdem ihn sein Landesherr, in Rücksprache mit der Frau des Rittergutsbesitzers, so behandelt wie er sie, wobei das Dienstverhältnis beständig mit der Ehe verglichen wird. *Theodor Fontane: Der Erzieher*, in: *Walter Keitel/Helmuth Nürnberger/Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 339–342, S. 339.

669 Zur weiblichen Erziehung des Adels vgl. das Kapitel *Unterricht* in: *Christa Diemel: Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert*. Hofdamen, Stiftsdamen, Saalondamen 1800–1870, Frankfurt 1998.

670 U 7, S. 615.

671 Als Axel mit seinem Lehrer, der Preise für seine Forschungsarbeiten über Strandvegetation, Quallen und Seesterne erhielt, zum Schloss zurückkommt, spricht Holk diese Einstellung explizit aus: »[.] Du wirst noch ein richtiger Holkscher Jäger

In der Kapitelüberschrift habe ich Erziehung und Domestizierung verbunden und diese Verbindung bedarf einer Erläuterung, handelt es sich doch bei dem einen um eine Form menschlicher Sozialisation und bei dem anderen um die Abrichtung von Tieren zu menschlichen Zwecken.⁶⁷² Dass *Unwiederbringlich* diese beiden Begriffe engführt, zeigt das Erziehungskonzept, wie es Graf Holk gegenüber seiner Frau darlegt:

Erziehung und immer wieder Erziehung. Offen gestanden, ich für meine Person glaube nicht an die Wichtigkeit all dieser Geschichten. Erziehung! Auch da ist das Beste Vorherbestimmung, Gnade. [...] Erziehung tut nicht viel. Und wenn dann schon von Erziehung die Rede sein soll, so ist es die, die das Haus gibt. [...] Haus ist Vorbild, und Vorbild ist das einzige, dem ich so was wie erziehlische Kraft zuschreibe.⁶⁷³

Uwe Petersen hat in seinem Beitrag über die *Poesie der Architektur und die Architektur der Poesie* die Beziehung des neuen Schlosses Holkenäs zum italienischen Renaissance-Architekten Andrea di Pietro della Gondola, genannt Palladio (1508–1580) hergestellt. Für Petersen zeigt sich in dem Neubau Helmuths Versuch, einen Ort zu schaffen, der »der Wirklichkeit wenigstens in Ansätzen entrückt« ist.⁶⁷⁴ Petersen interpre-

werden, und offen gestanden, das wäre mir das liebste. Das Lernen ist für andere.[...]« U 7, S. 621. Zur Erziehung des männlichen Adels vgl. *Marcus Funck*: Vom Höfling zum soldatischen Mann. Varianten und Umwandlungen adeliger Männlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, in: *Eckart Conze/Monika Wienfort* (Hrsg.): *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 21. Jahrhundert*, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 205–236.

672 *Roberto Marchesini*: Art. Domestikation, in: *Arianna Ferrari/Klaus Petrus/Elisa Aaltola* (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Berlin 2015, S. 73–76.

673 U 6, S. 601.

674 *Petersen*: *Poesie der Architektur* (wie Anm. 660), S. 251. Der Begriff »Palladium« taucht später wieder auf, als sich Ebba und Holk das erste Mal unterhalten, in der Eremitage von Jægersborg. Dort versucht Holk die Genealogie einer bestimmten Familie Rosenberg, mit der er selbst über die zweite Frau des Bruders seines Großvaters verwandt ist, mit der Familie Ebbas zu verbinden. Das Familienkleinod einer zerstörten Kanzel wird dabei als das »Palladium der Familie...« (U 13, S. 659) (=Heiligtum) bezeichnet. Zur Bedeutung des Hauses als (adliger) Institution siehe auch *Albrecht Koschorke* u. a. (Hrsg.): *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*, Paderborn 2010 und *Reinhart Koselleck*: *Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit. Anmerkungen zum Rechtswandel von*

tiert die Figur des Grafen vor dem Hintergrund der palladianischen Architektur, die ihr Spezifikum aus der Spannung von »Normativität« und einer »Spannung der Spontaneität« gewinne und schlägt betreffs der Erziehungsvorstellungen die Brücke zu Wilhelm von Humboldts klassizistischem Ideal einer »Erziehung durch das normativ wirkende Vorbild«. ⁶⁷⁵ Schloss Holkenäs sei dabei ein solches, Architektur gewordenes, normatives Vorbild. Dass der Graf in seinem Vorhaben, aber auch in seiner Lebensführung, scheitere, führt Petersen darauf zurück, dass er, statt das Leben in der Spannung aus »Normativität« und jener »Spannung der Spontaneität« zu gestalten, einem Leben des »Laissez-faire« den Vorrang gegeben habe. ⁶⁷⁶ Bereits diese Verbindung stellt eine spezifische Nähe zwischen den Begriffen »erziehen« und »domestizieren« her.

* * *

Dass ein Haus bei Fontane Mittel ehelicher Erziehung sein kann, zeigt auch der Roman *Effi Briest*. Dort ist es das Kessiner Landratshaus, mit seinem kuriosen Inventar, bestehend aus von der Decke hängendem Haifisch und Krokodil ⁶⁷⁷, vor allem aber mit dem leerstehenden Saal im Obergeschoss, in dem nächstens der gespenstische Wiedergänger des chinesischen Dieners des Vorbesitzers tanzen soll und der instrumentalisiert wird, um die junge Effi pädagogisch oder erzieherisch zu beeinflussen. ⁶⁷⁸

Haus, Familie und Gesinde in Preußen zwischen der Französischen Revolution und 1848, in: *Neithard Bulst/Joseph Goyl/Jochen Hooock* (Hrsg.): *Familie zwischen Tradition und Moderne. Studien zur Geschichte der Familie in Deutschland und Frankreich vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 48), Göttingen 1981, S. 109–124.

⁶⁷⁵ *Petersen*: *Poesie der Architektur* (wie Anm. 660), S. 252.

⁶⁷⁶ Vgl. *Petersen*: *Poesie der Architektur* (wie Anm. 660), S. 252.

⁶⁷⁷ Vgl. EB 7, S. 58. Renate Böschstein verbindet die an der Decke schaukelnden Tiere mit dem Schaukeln Effis am Beginn des Romans und sieht in der »leicht exotischen Dekoration [...] die Korrespondenz mit Innstetens fremder Sexualität.« *Renate Böschstein*: *Fontanes »Finessen«*. Zu einem Methodenproblem der Analyse »realistischer« Texte, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 532–535, S. 535.

⁶⁷⁸ Das zumindest ist die These, die von Major v. Crampas stammt, und die sich Effi zu eigen macht. Wer hier wen und aus welchen Gründen und mit welchem Erfolg erzieht, wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Einen Überblick über

[»] [E]r denkt, sich dabei, [...] daß ein Mann wie Baron Innstetten nicht in einem gewöhnlichen Hause wohnen kann, nicht in einer solchen Kate wie die landrätliche Wohnung [...] doch eigentlich ist. Da hilft er denn nach. Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches...« [...] [»]Also Innstetten, meine gnädigste Frau, hat außer seinem brennenden Verlangen, es koste, was es wolle, ja, wenn es sein muß unter Heranziehung eines Spuks, seine Karriere zu machen, noch eine zweite Passion: er operiert nämlich immer erzieherisch, ist der geborene Pädagog, und hätte, links Basedow und rechts Pestalozzi (aber doch kirchlicher

den »Spezialzweig der Forschung«, der sich mit dem Chinesen-Spuk befasst, gibt *Begemann*: »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...« (wie Anm. 190), S. 206, Anm. 6. Nach *Begemann* ist es verkürzt, »Innstettens zweideutige Haltung auf pädagogisch-taktische Spielchen zurückzuführen«. Er plädiert dafür, in der Spuk-Affinität des Barons »den Ausdruck eines grundsätzlichen kulturellen Dilemmas bei der Konfiguration von Wirklichkeitskonzeptionen zu erkennen.« *Begemann*: »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...« (wie Anm. 190), S. 215. – Nach Rudolf Helmstetter, der die Konstellation um Luise, Innstetten und Effi in Beziehung zum »Backfischroman« des 19. Jahrhunderts setzt, bewirkt das »Erziehungsmittel« des Chinesen-Spuks allerdings das Gegenteil, indem Innstetten »mit diesem fremden Element unbeabsichtigt die familiäre Konstellation von innen her auf[sprengt]. Als exotische und erotische Attraktion figuriert der Chinese das, was sich der Erziehung, der Sozialisation und kulturellen Normierung entzieht.« *Helmstetter*: Die Geburt des Realismus (wie Anm. 23), S. 223. – Michael Andermatt interpretiert die Stelle abweichend. Den Spuk gebe es weniger deswegen, weil ihn Innstetten für Effi inszeniere, als »vielmehr deshalb, weil der Prozeß ihrer Zivilisation die Wunschbilder vom glücklichen Leben zunehmend zu Angstbildern entstellt.« *Michael Andermatt*: »Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben«. Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 189–199, S. 194. – Dass Effi einen »Angstapparat aus Kalkül« (EB 17, S. 134) hinter den »Erziehungsmitteln« Innstettens betreffs des Spuks wähnt, sieht Gerhart v. Graevenitz gerade nicht als Innstettens sondern als Crampas Kalkül, Effi *peu à peu* durch (Gespenster-)Balladen Angst und sie gefügig zu machen. *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 628. – Aus Kathrin Bilgeris psychologischer Perspektive entspricht die Erzieherrolle Innstettens »den gründerzeitlichen Gesellschaftskonventionen [...] eines Pater familias« (S. 74); die Entstehung des Spuks selbst sieht sie in »Innstettens emotionale[r] Traumatisierung durch Luises Abweisung [...]« begründet. *Kathrin Bilgeri*: Die Ehebruchromane Theodor Fontanes. Eine figurenpsychologische, sozio-historische und mythenpoetische Analyse und Interpretation, Diss., Freiburg im Breisgau: Albert-Ludwigs-Universität, URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:3879/datastreams/FILE1/content> (besucht am 13. 09. 2019), S. 76.

als beide) eigentlich nach Schnepfenthal oder Bunzlau hineingepaßt.«
 »Und will er mich auch erziehen? Erziehen durch Spuk?«⁶⁷⁹

In beiden Fällen, so scheint mir, spielen die Hunde, die Fontane hier auftreten lässt, eine besondere Rolle. Von Rollo wird in Kapitel 5.2 ausführlicher die Rede sein; hier soll es um die Funktion des Pudels Schnuck gehen.

III

Spielen ist für den Roman *Unwiederbringlich* ein zentrales Motiv und tritt in verschiedenen Formen und Funktionen auf: Als Kartenspiel⁶⁸⁰, Klavierspiel und Lustspiel⁶⁸¹ ist es eine Form gehobener gesellschaftlicher Abendunterhaltung. Als Komödienspiel ist es eine gefährliche Form gesellschaftlicher Kommunikation, die für diejenigen katastrophal endet, die deren Regeln nicht beherrschen.⁶⁸² Eine Figur, deren hervorstechende Eigenschaft das Spielen ist, und die mit verschiedenen Formen des Spielens in Verbindung steht, ist der Pudel Schnuck. Bei ihm handelt es sich um eine jener tierischen Nebenfiguren, über die Konfliktfelder der Hauptfiguren perspektiviert werden.

Das erste Mal tritt der Pudel vor die Augen der Leser, als er von Pastor Petersen und seiner Enkelin Elisabeth mit auf das Schloss gebracht wird. Mit dem Thema ›Spiel‹ ist dieser Auftritt in verschiedener Weise verbunden. Erstens ist der Hund selbst dabei, zu spielen.⁶⁸³ Zweitens verbindet Baron Arne mit den sich nähernden Gästen das in Aussicht stehende Kartenspiel.⁶⁸⁴ Drittens assoziiert Arne mit dem

679 EB 16, S. 132f.

680 Das Whistspiel, das Baron Arne mit dem Begriff einer »läßlichen Sünde« (U 3, S. 581) konnotiert, wird auf den Schlössern Holkenäs und Frederiksborg praktiziert.

681 Vgl. U 25, S. 746

682 Zur Metaphorik des Spiels im theatralen Kontext vgl. *Tischel*: »Ebba, was soll diese Komödie?« (wie Anm. 263). Zur Bedeutung des Theaters bzw. der Theatralität in *Graf Petöfy* (1884) vgl. auch *Vedder*: Ringe, Glocken, Tränen (wie Anm. 146).

683 »Der Alte [Pastor Petersen], seinen Hut in der Hand [...], ging ein paar Schritte vorauf, während Elisabeth sich nach den Holz- und Borkenstückchen bückte, die zwischen dem Seetang umherlagen, und sie ins Meer warf, um Schnuck einen wundervollen schwarzen Pudel, danach apportieren zu lassen.« U 3, S. 580f.

684 »[.]Mein erster Gedanke war, als ich den Alten sah, da kommt unsere Whistpartie.[.]« U 3, S. 581.

Namen »Schnuck« das Lustspiel: »[>]Im übrigen bewundere ich diesen Pudel, wie heißt er doch?« ›Schnuck‹, sagte Asta. ›Richtig, Schnuck; eigentlich mehr ein Name für eine Lustspielfigur. Er war schon dreimal oben und immer wieder zurück. Offenbar freut er sich ganz unbändig. Und nun sage Asta, worauf freut er sich, auf dich oder auf die Kunststücke, die er machen darf, oder auf den Zucker, den er dafür kriegt?«⁶⁸⁵

Mit seiner Frage zielt der Baron auf die spezifische Motivation des Hundes beim Spielen ab. Sie erweitert den Konflikt um die Erziehungsfragen der Eltern um eine weitere Perspektive, wenn die Frage kurz darauf von der Erzählinstanz folgendermaßen beantwortet wird:

Hier [neben dem Flügel] saßen die Gräfin und ihre Freundin, die Dobschütz, die vorlesen sollte, während Asta und Elisabeth dicht neben ihnen auf zwei Fußbänken Platz genommen hatten und abwechselnd leise plauderten oder den Pudel zu dessen eigener sichtlicher Freude Kunststücke machen ließen.⁶⁸⁶

Festzuhalten ist erstens, dass der Hund in seinem Spiel intrinsisch, und *nicht* extrinsisch motiviert ist, d. h. dass er nicht deshalb spielt, weil er eine Belohnung durch Zuckerstücke erwartet. Dass das nicht für alle Hunde in Fontanes Fauna gleichermaßen gilt, hat der Blick auf den Neufundländer Boncœur in *Cécile* gezeigt, dessen »Loyalität« zur Hauptfigur des Romans an die Belohnung mit Zucker geknüpft gesehen werden kann.⁶⁸⁷ Am Pudel führt Fontane das Spiel als ein Tun vor, dessen Zweck – wenn überhaupt – in nichts Weiterem liegt, als in der Freude, das es in dem bewirkt, der es praktiziert.⁶⁸⁸ Brisant im Blick auf die konfliktuösen Erziehungsfragen wird diese Situation, durch die folgende Szene.

685 U 3, S. 581.

686 U 3, S. 581f.

687 Siehe dazu *Kapitel 3.3*.

688 Roger Callois gibt eine differenzierte Analyse des weiten Bereichs, der mit Spiel und spielen verbunden ist. Zur Geschichte der »Idee des ungebundenen und zweckfreien Spiels« (S. 201) siehe: *Roger Callois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Peter Geble, Durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Berlin 2017, S. 200–208.*

Aber zuletzt wurde er [Schnuck] müde von der Anstrengung und schlug, weil er die Balance nicht mehr halten konnte, mit einer seiner Pfoten auf die Tasten des offenstehenden Flügels. »Ach, nun spielt er auch noch«, lachte Asta. »Ich glaube, wenn er will, spielt Schnuck besser als ich; er ist so geschickt, und Tante Julie wird es nicht bestreiten. Vorhin sollt' ich spielen und sogar singen, Onkel Arne bestand darauf, aber ich hütete mich wohl. Ich habe bloß Lust und gar kein Talent.«⁶⁸⁹

Astas Bemerkung wirft damit zweitens einen kritischen Blick auf Christines Erziehungsanstrengungen. Liest man Schnuck als Sinnbild eines Tuns, das, unabhängig von sonstigem Nutzen oder von Pflichterfüllung, seinen Zweck nur in sich hat, wird die Szene von Schnucks »Klavierspiel« geradezu zu einer Konterkarierung der mütterlichen Erziehungsbemühungen.⁶⁹⁰ Nicht nur, dass das Tier um seiner eigenen Freude willen spielt, das unbeabsichtigte und unkontrollierte Ausgleiten und Aufschlagen auf dem Klavier verleitet Asta zu der Vermutung, dass der Hund im Zweifelsfall bessere Ergebnisse zeitigen könnte als sie selbst. Denkt man an Friedrich Schillers Gedanken zum Spiel, läge in dieser Szene eine weitere anthropologische Spitze: »Denn, um es auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.«⁶⁹¹ Die pflicht- und standesgemäße Erziehung durch das Klavierspiel erfährt auch eine kritische Note, wenn man bedenkt, welche katastrophalen Konsequenzen es bei der Mutter zeitigt. Schon der Vortrag von Waiblingers *Der Kirchhof* im vierten Kapitel wirkt alles andere als erheiternd auf die Mutter. Auch später hat Asta keine glückliche Hand bei der Auswahl ihrer Stücke. Im 33. Kapitel trägt sie zusammen mit Elisabeth drei Lieder vor: ein

689 U 3, S. 582.

690 Hartmut Reinhardt hat in seinem Artikel über mögliche Motivationen von Christines Selbstmord darauf hingewiesen, dass die Ablehnung des Spiels der Franckeschen Ausprägung des Pietismus entspricht, der man Christine zurechnen könnte, die eine besondere Nähe zu »preußischen Tugenden« habe. Vgl. dazu *Reinhardt*: Die Rache der Puritanerin (wie Anm. 107), S. 44.

691 *Friedrich Schiller*: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: *Benn von der Wiese* (Hrsg.): Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil, Weimar 1962, S. 309–411, S. 359, Z. 7–9. Vgl. zu Schillers Spielbegriff weiter *Callois*: Die Spiele und die Menschen (wie Anm. 688), S. 283, Anm. 67.

Lied aus Friedrich von Flotows (1812–1883) Oper *Martha oder Der Markt zu Richmond* (1847)⁶⁹², ein Lied nach einem Gedicht des Schottischen Dichters Robert Burns (1759–1796) (*Und säh' ich auf der Heide dort*) und – am fatalsten in der Wirkung – eine Ballade von Fontane selbst (*Denkst du verschwundner Tage, Marie* (1858)). Fasst man die Aspekte zusammen, gestaltet Fontane im Pudel Schnuck ein positives, haustierliches Gegenbild zum gräflichen Hause Holk, dessen Domestizierungsbemühungen, v. a. die der Mutter, er spielerisch entlarvt.

4.3.2 Wilde Töchter und zahme Tanzbären

Dieses Kapitel behandelt Erziehungsfragen und Ehekonflikte, die Fontane nicht in den Kontext der Domestizierung, aber dafür der Tierdressur stellt, um dadurch eine wechselseitige Beleuchtung zu bewirken. Dies wird anhand von Szenen aus dem Roman *Quitt* gezeigt, der vom Erscheinungsdatum zwischen *Cécile* (1886) und *Unwiederbringlich* (1891) angesiedelt ist, und in dem sich eine Begegnung zwischen einer bürgerlichen Familie und einem Wanderzirkus ereignet. Im Folgenden werde ich zeigen, inwiefern diese Begegnung eheliche (I), erzieherische (II), in Grenzen aber auch staatliche (III) und poetologische (IV) Ordnungsmodelle in Frage stellt.

692 Um welches Lied es sich handelt, wird nicht genannt. Es liegt nahe, dass Fontane auf die Nummer *Letzte Rose* aus dem II. Akt anspielt. Es ist die einzige, als »Irisches Volkslied« gekennzeichnete, Nummer dieser Oper und schließt damit an die Volkslied-Diskussion der Figuren im Kapitel an. Auch dieses Lied aus dem Libretto Friedrich Wilhelm Rieses (1807–1879) variiert die Todesthematik: »Letzte Rose, wie magst du so einsam hier blüh'n? / Deine freundlichen Schwestern sind längst schon dahin, / Keine Blüthe haucht Balsam mit labendem Duft, / Kein Blättchen mehr flattert in stürmischer Luft. / Warum blühst du so traurig im Garten allein? / Sollst im Tode mit den Schwestern vereinigt seyn, / Drum pflück' ich, o Rose, vom Stamme dich ab, / Sollst ruhn mir am Herzen und mit mir im Grab.« *W. Friedrich*: Martha, oder: Der Markt zu Richmond. Oper in 4 Abtheilungen (theilweise nach einem Plan von St. Georges). Musik von Friedrich von Flotow, München 1848, S. 44.

|

Im 16. Kapitel, das den ersten Teil des Romans abschließt, steht die Familie des Berliner Rechnungsrates Espe im Vordergrund,⁶⁹³ die sich in einem Wirtshaus im Freien eingefunden hat, als eine Art Wanderzirkus auftritt.

Unter Vorantritt einer überaus zahlreichen Dorfschuljugend, in die sich, allen Residenzhochmut und alle Standesunterschiede vergessend, auch kleine Berlinerinnen mit Kiepenhüten und roten Jacketts gemischt hatten, erschien ein dunkeläugiger Italiener, zwei Bären hinter sich, von denen der eine mit seinem wie von Motten zerfressenen Pelz nur noch als Tummelplatz für zwei blaujackige Affen diente, während unmittelbar daneben ein großes wohlkonditioniertes Prachtexemplar, der unzweifelhafte Held der Kavalkade wie der ganzen Situation, einhertrötete.⁶⁹⁴

Auf ein Zeichen hin beginnt der »Musterbär« zu tanzen, und schlägt die anwesenden Gäste in seinen Bann – auch die Töchter des Rechnungsrates. Nicht so allerdings Espe selbst, den dieser »unerwartete Überfall« beunruhigt,⁶⁹⁵ und durch den er sich zu erzieherischer Intervention veranlasst sieht.

Seine [des Musterbären] glänzende Leistung würde allein schon genügt haben, eine Welt von Entzücken wachzurufen, aber wer beschreibt den Jubel aller und ganz besonders der Espeschen Mädchen, als eben jetzt das mit allerlei roten Tüchern drapierte Zigeunerweib die Leierkastenkurbel zu drehen und dem Prachtbären [...] zum weiteren

693 Vgl. dazu *Demetz*: Formen des Realismus (wie Anm. 351), 111f. der ebenfalls das Auftreten der Espes an für den Roman entscheidenden Stellen, nämlich dem Ende des ersten und des zweiten Teiles, bespricht und in Rechnungsrat Espe »eine rudimentäre Nebenhandlung zumindest angedeutet« sieht.

694 Q 16, S. 317.

695 Der Name »Espe« bezeichnet die Zitterpappel, lat. *populus tremula*. Vgl. *Wolfgang Pfeifer*: Art. Zitterpappel, in: *Wolfgang Pfeifer/u.a.* (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), 1993, URL: <https://www.dwds.de/wb/Zitterpappel> (besucht am 01.09.2019).

Tanz aufzuspielen begann. [...] Und damit nicht genug, sprangen in ebendiesem Augenblick auch noch die beiden Affen von ihrem Mottenpelzbären plötzlich auf den Exnerschen Staketenzaun, also mitten in die Krummhübler Zaungäste hinein, was, als diese laut aufschrien, das Entzücken aller derer noch steigerte, die, weil zurückstehend, diesem unerwarteten Überfall entgangen waren. Jung und alt waren erheitert, nur Espe konnte dergleichen nicht ertragen. Was sich allen andern einfach als Mummenschanz, als ein Stück poetischer, mit dem Zauber des Fremdartigen ausgestatteter Welt darstellte, war ihm nur eine Welt der Unordnung, der Unsitte, der Faulenzerei, durchsetzt mit Keimen, aus denen allerlei Verbrechen über kurz oder lang aufgehen müsse.⁶⁹⁶

Die Aversion Espes wurzelt in verschiedenen Aspekten, die wesentlich mit dem »mit allerlei roten Tüchern drapierte[n] Zigeunerweib« zu tun haben. Das 16. Kapitel, in dem Fontane die Begegnung situiert, erzählt davon, wie die Espes die Bekanntschaft mit Gerichtsassessor und Lieutenant der Reserve Dr. Unverdorben machen, einem wohlhabenden und distinguierten Herren, der aufgrund seines Albinismus schon »als Knabe gehänselt und immer nur das ›weiße Kaninchen‹ genannt«⁶⁹⁷ wurde. Der Kontakt zwischen den Espes und Dr. Unverdorben stellt sich über ein rot und schwarz kariertes Plaid her, das jener der Familie nachträgt, nachdem Tochter Selma es bei einem Ausflug und Forellenessen liegen lässt.

Dieses rot-schwarz-karierte Plaid ist von besonderer Bedeutung. Es stammt von einem »etwas rätselhaften ›Onkel‹«⁶⁹⁸, der Espes Kinder regelmäßig »zu Weihnachten und Kaisers Geburtstag« beschenkt. Bedenkt man die Vorgeschichte Geraldines, die die Kellnerin Marie im dritten Kapitel gegenüber Oberförster Opitz nachträgt, lässt sich schließen, dass es sich bei dem Onkel um den leiblichen Vater der beiden Mädchen handelt, mit dem Geraldine eine uneheliche Beziehung pflegte und die wohl aufgrund eines Standesunterschiedes nicht legitimiert werden konnte.⁶⁹⁹ Diese Plaidrolle ist insofern ein *symbolon*,

696 Q 16, S. 317f.

697 Q 16, S. 311.

698 Q 16, S. 312.

699 [»]Und er soll ihr zweiter Mann sein ... Das heißt, eigentlich ihr erster. Denn ihr erster war keiner und war zu vornehm, um es zu werden. Und da kam Espe, der damals noch sehr unten war. Und die Kinder, so heißt es, sind auch gleich

als es ein Zusammengesetztes aus zwei Farben ist, und als solches gewissermaßen auf die Patchwork-Struktur der Familie Espe verweist.⁷⁰⁰ Farben sind bei Fontane selten nur Farben.⁷⁰¹ Das stellt Espe selbst fest, der in seiner Dankesrede über die wiedergefundene Plaidrolle darüber in Unruhe gerät, dass Dr. Unverdorben das von ihm betriebene »ganz nutzlose Hervorheben des Rot und wieder Rot als etwas politisch Absichtliches«⁷⁰² deuten könnte.

Rot ist nicht nur die Farbe der Sozialisten und Sozialdemokraten, rot sind auch die Augen Dr. Unverdorbens, der die Rolle des zuvor abgereisten Kurschattens Kowalki einnimmt, und damit – zumindest latent – zu einer Bedrohung der ehelichen Ordnung wird. Das verbindet die roten Augen des Gerichtsassessors mit der Figur des »Zigeunerweibs« mit ihren roten Tüchern. Der Bemerkung Espes über den Italiener und seine Begleiterin als ein »seinwollende[s] Ehepaare, das doch natürlich keines ist«⁷⁰³, begegnet Geraldine mit einer Aussage, die sowohl ihre eigene Vergangenheit erinnert,⁷⁰⁴ als auch die

mitgekommen.« »Von Espe?« »Nein«, kicherte Marie. »Von Espe nicht, von dem andern.« Q 3, S. 225.

700 Vielleicht ist das ein Grund, weshalb sich Espe auch weniger über die wiedergefundene Decke freut, als über Unverdorbens »korrekt abgefaßte Karte«, die in ihm ein »sozusagen auf staatlicher Grundlage ruhende[s] Wohlgefühl« erzeugt. Q 16, S. 312.

701 Gerhard Neumann zeigt dies anhand der roten Strümpfe Agnes in *Der Stechlin*, eines unehelichen Kindes einer Plätterin, die Dubslav sich als Gesellschaft ins Haus holt, und deren Zeichenhaftigkeit von der Domina und Dubslav diskutiert werden. Vgl. *Neumann*: Theodor Fontane (wie Anm. 108), S. 13. Renate Böschstein deutet die roten Strümpfe im Zusammenhang mit dem Storch als Adels-Motiv. Dass Adelheid sich über sie echauffert, liege daran, dass sie die Strümpfe des einfachen Mädchens als anmaßende Angleichung des Proletariats an den Adel versteht. Vgl. *Böschstein*: Storch, Sperling, Kakadu (wie Anm. 232), 259f. Zu Agnes als Epiphanie-Gestalt, die mit ihren roten Socken »als eschatologisches Zeichen vom nahenden Ende kündigt und zugleich Träger der Zukunftshoffnungen ist«, siehe *Inka Mülder-Bach*: »Ankommende Erregungsgrößen«. Zur Einführung, in: *Inka Mülder-Bach/Aage A. Hansen-Löve/Annegret Heitmann* (Hrsg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*, 1. Auflage, München 2009, S. 9–18, 13f.

702 Q 16, S. 314.

703 Q 16, S. 319.

704 Peter Demetz sieht in ihrem frz. Namen einen Hinweis auf »eine ›romantische‹ Vergangenheit«. *Demetz*: Formen des Realismus (wie Anm. 351), S. 112.

Differenzen anspricht, die zwischen ihrem Eheverständnis und dem ihres Gatten bestehen.

»Es gibt so viele Ehepaare, die keine sind«, sagte Geraldine gereizt.
 »Ich bitte dich, Espe, wenn du nur nicht immer verbessern und die Menschen so vortrefflich machen wolltest, wie du bist. Du verlangst lauter Espes. Das hilft aber nicht. Der liebe Gott hat es anders gefügt, und die Menschen gehen nun mal ihrer Lust und ihrem Vergnügen nach.«⁷⁰⁵

II

Die Infragestellung der erzieherischen Ordnung durch den Wanderzirkus zeigt sich, als Espe versucht, seine Töchter zur Ordnung und an den Tisch zurück zu rufen.

»Selma ... Frida!« rief er zwei-, dreimal, ohne daß die Kinder hörten, und als die darüber mehr und mehr in Verlegenheit geratende Rätin ihm schließlich zuflüsterte, daß er doch auf die Nachbartische Rücksicht nehmen und sich seiner Erziehungsphilistereien enthalten möge, wurd' er unwirsch und beinah heftig, wie immer, wenn das Kapitel der Ordnung in Frage kam, und mit dem Zeigefinger auf den Tisch schlagend (er traf leider die Gabel, die nun in einem Bogen aufflog und dann erst zur Erde fiel), fuhr er in spitzem Tone fort: »Liebe Geraldine, das sind Prinzipienfragen, und Prinzipienfragen sind nicht deine Stärke...«⁷⁰⁶

Nicht nur, dass die Beziehung des Schaustellerpaares mit der Ehe und der Vorgeschichte Espes in Beziehung gesetzt wird, und dass sich hier offenbart, dass die Kinder den eigenen Ordnungsansprüchen nicht genügen. Die Szene zeigt auch, dass die Tiere des Zirkus besser gehorchen als die eigenen Kinder, was die »Prinzipien«, auf die sich Espe beruft, noch weiter untergräbt. Wenn Thomas Macho den Zirkus (allerdings nicht den Wanderzirkus) als »pädagogische[s] Komplement des Zoologischen Gartens« beschreibt, der »die Fortschrittsutopien von der ›Erziehung‹ und der ›Verbesserung‹ des Menschengeschlechts [illustriert], indem er zumal die Lernfähigkeit und Dressierbarkeit der

705 Q 16, S. 319.

706 Q 16, S. 318.

Tiere demonstrierte«, wird das Versagen Espes noch deutlicher.⁷⁰⁷ Es wundert nicht, dass einzig der große Bär für Espe nicht zu »Verbrecher-volk und Mörderbande«⁷⁰⁸ zählt, sondern dass er, weil »wohlkonditioniert«⁷⁰⁹, vielmehr »der einzig Anständige von der Gesellschaft«⁷¹⁰ sei.

Dass Espes Erziehung gerade im Gegenüber dressierter Tiere versagt, wird noch problematischer, wenn man die zeitgenössischen Vorstellungen von Tierdressur /-erziehung mit einbezieht, wie sie etwa Alfred Edmund Brehm, hier in Bezug auf Hunde, formuliert.

Außerordentliche und unverwüsthliche Treue und Anhänglichkeit an den Herrn, unbedingte Folgsamkeit und Ergebenheit, strenge Wachsamkeit, Sanftmuth, Milde im Umgang, dienstfertiges und freundliches Betragen: dies sind die hervorragendsten Züge ihres geistigen Wesens; allein kein einziger Hund vereinigt sie alle in gleich hoher Ausbildung. Der eine Zug tritt mehr zurück, der andere mehr hervor. Mehr als man annimmt, thut dabei die Erziehung. Nur gute Menschen können Hunde gut erziehen, nur Männer sind fähig, sie zu etwas Vernünftigen und Verständigem abzurichten. Frauen sind keine Erzieher, und deshalb sind die Schoshunde auch stets verzogene, verzärtelte, launenhafte und nicht selten heimtückische Geschöpfe. Der Hund wird ein treues Spiegelbild seines Herrn; je freundlicher, liebevoller, aufmerksamer er behandelt, je besser, reinlicher er gehalten wird, jemehr und je verständiger man sich mit ihm beschäftigt, um so verständiger und ausgezeichnete wird er, und genau das Gegentheil geschieht, wenn er umgekehrt behandelt wird.⁷¹¹

Im Kontext dieser geschlechtsspezifischen Rollenverteilung kommt das Versagen Espes eine Depotenzierung männlicher Macht gleich. Wie so häufig, wenn rechthaberische oder moralisierende Figuren ihr Wort erheben, fügt Fontane auch an dieser Stelle ein komisches Moment ein, wodurch die prinzipienstrengen Figuren in ein unfreiwillig

707 *Macho*: Zoologiken (wie Anm. 543), S. 168.

708 Q 16, S. 319.

709 Q 16, S. 318.

710 Q 16, S. 318.

711 *Brehm*: Illustriertes Thierleben – Affen und Halbaffen (wie Anm. 233), S. 337.

komisches Licht geraten. In *Quitt* übernimmt diese Funktion eine im Zuge einer gestenreichen Prinzipienreiterei aufliegende Gabel.⁷¹²

III

Der Wanderzirkus, wie ihn Fontane in *Quitt* erzählt, operiert auf einer Grenze zwischen dem Ungeordneten, »Wilden« und dem Geordneten, »Zivilisierten«. Der Zoologische Garten ist als Ort der Wissenschaft und Bildung ganz auf dem Gebiet der Zivilisation zu verorten. Das gilt auch für den Zirkus als dessen »pädagogische[s] Komplement«. Der *Wanderzirkus* jedoch, den man als den abgehalfterten Bruder des Zirkus bezeichnen könnte, ist nicht mehr Teil einer bürgerlichen Ordnung. Seine Figuren, die »phantastisch gekleidete schwarze Person«, der »Abruzzenmann«, und das »Zigeunerweib«, stehen für das Exotische. Sie markieren die Ränder der bürgerlichen, ständischen oder sesshaften Ordnung. Selbst auf der Ebene der Tierwelt wird das Grenzgängertum dieses Trosses gespiegelt, indem es zwei Bären gibt: einen mit »wie von Motten zerfressene[m] Pelz« und ein »wohlkonditionierte[s] Prachtexemplar«. ⁷¹³ Dort, wo dieser Wanderzirkus in Kontakt kommt mit der zivilisierten Welt, werden nicht nur eheliche und erzie-

712 Vgl. Q 16, S. 318. Ähnliches findet sich in *Cécile*, wenn Geheimrat Hedemeyer und General v. Rossow ihre Grundsatz-Reden halten, vgl. C 20, S.271.

713 Was die gesellschaftlichen Implikationen anlangt, vgl. auch, was Zelinger in seiner Studie über *Menschen und Haustiere im Deutschen Kaiserreich* schreibt: »In den Worten des Anthropologen Philippe Descola ist die Wildnis der Ort der ›ungeselligen Temperamente, die sich der Disziplin des sozialen Lebens widersetzen‹. In der Wildnis gibt es keine Gesellschaft und keine sozialen Regeln. In dieser theoretischen Struktur ist Domestikation Gesellschaftsbildung: der Prozess, in dem die ›ungeselligen Temperamente‹ (nämlich auch Tiere und andere nichtmenschliche Elemente) gebändigt und in das Sozialgefüge der zivilisierten menschlichen Welt einbezogen werden.« *Zelinger: Menschen und Haustiere* (wie Anm. 61), S. 176. Wie stark das Konzept von ›wild‹ und ›domestiziert‹ mit europäischen Denk- und Weltmustern verbunden ist, zeigt Descola in seiner aufschlussreichen Studie anhand verschiedener Vergleiche mit nicht-europäischen Kulturen: »Wie man sieht, für die Aborigines wie für andere von der Wildbeuterei lebenden Völker hat der Gegensatz zwischen wild und domestiziert nicht viel Sinn, nicht nur weil es an domestizierten Arten fehlt, sondern vor allem weil die Gesamtheit der durchstreiften Umwelt als geräumige und vertraute Wohnstätte angesehen wird, im Laufe der Generationen mit solcher Diskretion eingerichtet, daß der Eingriff der aufeinanderfolgenden Mieter fast nicht mehr wahrnehmbar ist.« *Philippe Descola: Jenseits von Natur und Kultur*. Aus dem

herische Ordnungen porös. Als Verkörperung »der Unordnung, der Unsitte, der Faulenzerei«⁷¹⁴ löst er auch soziale Hierarchien auf, wie Fontane an den Kindern zeigt, die »allen Residenzhochmut und alle Standesunterschiede vergessend«, und teils in »rote Jacketts« gekleidet, sich zusammenfinden und der Truppe vorangehen.⁷¹⁵

IV

Auch in poetologischer Hinsicht begegnen sich hier verschiedene Welten. Was Fontane als einen »unerwarteten Überfall«⁷¹⁶ schildert, ist nichts anderes als »ein Stück poetischer, mit dem Zauber des Fremdartigen ausgestattete Welt«, das im Wanderzirkus mit seiner aus romantischen Versatzstücken durchsetzten Komparserie in Kontakt kommt mit der trocken-prosaischen Wirklichkeit preußisch-staatlicher Provenienz, wie sie in Espe personifiziert ist. Friedrich Theodor Vischer gibt den Hinweis, dass diese Figurengruppe als Indikator des Poetischen gelesen werden kann, denn »die Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa« kann nicht nur »der Zeit nach« geschehen, sondern auch dem »Unterschiede der Stände, Lebensstellungen nach (Adel, herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dergl.). Dieß ist eine sehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück.«⁷¹⁷

Nach dem Tod des Oberförsters Opitz, der nicht nur der obrigkeitshörige Widersacher Lehnerts ist, dem »Ordreparieren«, »König«, »Armee« »Bismarcken«, »Amt« und »Dienst« über alles gehen,⁷¹⁸ und der Lehnerts Auszeichnung mit dem Eisernen Kreuz verhindert hat, sondern der auch Landsmann und Namensvetter des Schlesiens Martin Opitz ist, der mit seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) wie kaum ein anderer durch seine Poetik für die Reglementierung der deutschen Dichtung steht, flieht Menz vor dem Zugriff ebenje-

Französischen von Eva Moldenhauer. Mit einem Nachwort von Michael Kauppert, Berlin 2011, S. 68.

714 Q 16, S. 318.

715 Q 16, S. 317.

716 Q 16, S. 318.

717 Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (wie Anm. 115), S. 1305.

718 Q 4, S. 238.

nes Staates, abenteuer durch die Welt und findet in den noch kaum besiedelten Weiten Nordamerikas eine neue Bleibe.

Der Held Lehnert Menz, so könnte man sagen, flieht aus dem Bereich staatlich-geordneter Prosa in einen Bereich, der dem Poetischen im Sinne Hegels insofern näher steht, als es dort keine durchgehend etablierte staatliche Ordnung gibt, und das Zusammenleben, trotz Ansätzen der Arbeitsteilung, dem vor-modernen Weltzustand zumindest näher zu stehen scheint als dem modernen. Das Eigentümliche des Romans ist, dass er eine versöhnliche Mittelstellung zwischen Poesie und Prosa insofern erreicht, als die Flucht in die jungen Vereinigten Staaten nicht in einem Happy End mündet, Menz aber auch nicht in den prosaischen Wirkungsbereich reintegriert wird.

Auch hier kommen die Tiere ins Spiel, denn sie sind es, in verschiedener Hinsicht, die das, mit Blick auf den Titel *Quitt* auch als poetisch gerecht zu bezeichnende, Ende bewirken.⁷¹⁹ Der Zoologische Garten spielt eine nicht unerhebliche Rolle beim Tod Menzels:

[...] Toby verlangte danach, einen Steinadler zu schießen, der (er wußte genau die Stelle, wo) hoch im Gebirge nistete. Dann aber wollt' er zu dem Neste hinaufklettern und die zwei Jungen ausnehmen und großziehen, um sie den Zoological Gardens in Galveston zum Geschenk zu machen. Bei seiner letzter Anwesenheit daselbst war er nämlich eitel und unvorsichtig genug gewesen, dem Vorstande des Gartens ein solches Versprechen zu machen, und hielt nun die Durchführung für Ehrensache, worin er sich sogar von seiten Ruths bestärkt sah.⁷²⁰

Auf der Suche nach dem verschollen geglaubten Toby verunglückt Menz und stirbt. Es kann als Zeichen gelten, dass gerade die Jagd auf das Wappen- und Symboltier des preußischen Staates zu Lehnerts Tod führt. Die Schwingen dieses prosaischen »Adlerlandes« scheinen weiter zu reichen als vom Rhein bis an den Njemen.⁷²¹ Bezogen auf die Grenze von wild und domestiziert, von Unordnung und Ordnung,

719 Siehe dazu *Kapitel 5.2.*

720 Q 33, S. 432.

721 Zu Fontanes Bild »[.]jenes Adlerland[es], das die linke Schwinge in den Rhein und die Rechte in den Njemen taucht« aus seinem Reisebericht *Jenseit des Tweed* (1860) vgl. *Nürnberg*: Theodor Fontane, der preußische Adler und die Wetterhähne. Zwei Quellenhinweise (wie Anm. 232).

ist es also das Vorhaben, den (noch) wilden Vogel in ein zivilisiert-domestiziertes Setting zu übertragen, das in der daraus resultierenden Such- und Rettungsaktion zu Lehnerts Tod führt.⁷²²

Die Vermittlung zwischen dem poetischen und dem prosaischen Bereich gestaltet Fontane, indem er die Klammer um Lehnerts Geschichte durch eine parallel zum 16. Kapitel gestaltete Szene am Ende des Romans schließt. Im 37. Kapitel, dem der Brief Obadjas mit dem Schicksal Lehnerts vorausgeht, kommt die nunmehr geheimrätliche Familie Espe in den Gasthof der Exners, um erneut die Ferien in Schlesien zu verbringen. Der Umgang der Eheleute hat sich gewandelt, was an Geraldines Einsicht zu liegen scheint, »daß das Eheleiche, bei maßvollen Ansprüchen, eigentlich angenehmer und besser als das »ewige Gehabe« sei, das, bei Lichte besehen, wenig Vergnügen und bloß viel Klatschereien einbringe.«⁷²³ Die Vergangenheit ist aber wie häufig in Theodor Fontanes Romanen auch hier nicht ganz vergangen. An den Töchtern, die, »seit sie groß und erwachsen waren, ihrem Namensgeber [d. h. Espe] womöglich noch unähnlicher sahen als früher«⁷²⁴, zeigt sich noch Geraldines Vorgeschichte. Was im 16. Kapitel der Wan-

722 Dass es sich bei der Adlerjagd aus zeitgenössischer Sicht um eine Kulturleistung handelt, kann man über Alfred Brehm nachvollziehen, der den Adler, ungeachtet seiner majestätischen Anmutung, unbedingt zu den »wirklich schädlichen Vögel[n] unseres Vaterlandes, deren Verfolgung und [...] Vernichtung nothwendig ist«, zählt. Brehms Nützlichkeitsdenken betrifft dabei nicht nur den Adler an sich, sondern auch namentlich den Steinadler. »Sie sind kühne Feinde der jagdbaren Thiere und zahmen Heerden, denn sie fangen junges Edelwild, Hasen, Kaninchen, Auere- und Wirkwild, Rebhühner [...]. Die großen Arten von ihnen, also Stein-, Gold- und Schreiadler, sind es, welche wie erwiesen ist schon mehr als einmal kleine Kinder geraubt haben. Alle Adler bringen dem Menschen gar keinen Nutzen.« *Alfred Edmund Brehm: Schutz den Vögeln! Eine Bitte an alle vernünftigen Menschen*, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 43 (1858), S. 615–617, S. 616.

723 Q 37, S. 449. Demetz beklagt, dass Geraldine sich am Ende in den Widerstand gegen die »Dürre« ihrer »prosaischen Ehe« aufgeben habe. *Demetz: Formen des Realismus* (wie Anm. 351), S. 112. Da ihr die Erzählinstanz das Streben nach »maßvollen Ansprüchen« (Q 37, S. 449) in den Mund legt, weist das vielmehr darauf hin, dass sie dem »rechten Maß« zustrebt, das für Fontane, in seiner Poetologie aber auch was die Ehekonstellationen seiner verschiedenen Texte betrifft, von eminenter Bedeutung ist.

724 Q 37, S. 449.

derzirkus war, ist im 37. Kapitel der Brief, dessen Abschrift der Familie Espe vorgelegt wird, und dem es gelingt, die ganze Familie zu berühren, selbst Espe, der, »was ihm nicht leicht passierte, wenigstens vorübergehend, in eine nicht geringe Bewegung« gerät.⁷²⁵ War es beim ersten Mal die Bemerkung Selmas an der Seite Dr. Unverdorbens nicht nur »durch ganz Krummhübel«, sondern auch, »wenn es sein müsse, durchs Leben«⁷²⁶ zu gehen, so ist es im 37. Kapitel deren romantische Schwärmerei für den »ungemein schneidigen« Menz, der Espes Eskapade ins Mitfühlend-menschliche, und vielleicht auch Poetische, ins Prosaische zurückholt, und der das »plötzlich in ihm lebendig gewordene Mitleid längst wieder den Forderungen staatlich-gesellschaftlicher Sicherheit«⁷²⁷ unterordnet.

So wie »quitt« als Motto über die Gestaltung des Stoffes im Sinne eines poetischen Ausgleichs gesetzt ist, endet Fontane seinen Roman nicht in Espes, von Prinzipienreiterei geleiteten, Tirade darüber, dass »[d]er Staat [...] in diesem Fall in seinem Recht leer ausgegangen« sei und »die Justiz [...] das Nachsehen« habe.⁷²⁸ Er lässt ihn ausklingen, mit einer, wenngleich resignativen, Formel, die auf eine andere Weltsicht verweist, und deren variierte Wiederkehr in einem anderen Roman zu den am meisten zitierten Stellen in Fontanes Romanen zählt: »Ach, Espe, laß das [...].«⁷²⁹

725 Q 37, S. 451. Im Brief erfährt das Geschehen eine literarische und damit vermittelt-geformte Gestaltung. Dass der Brief in einer Abschrift vorliegt, zeigt das Ereignis in einer weiteren, durch Schrift vermittelten Ableitung.

726 Q 16, S. 314.

727 Q 37, S. 451.

728 Q 37, S. 452.

729 Q 37, S. 452. »Ach, Luise, laß... das ist ein zu weites Feld.« EB 36, S. 296. Damit beendet Fontane nicht nur den Roman *Effi Briest*, sondern auch der alte Briest eine ähnliche Konversation wie bei den Espes, allerdings in vertauschten Rollen. Ist es in *Quitt* Espe, der seiner Frau Vorhaltungen macht (»Liebe Geraldine, das sind Prinzipienfragen, und Prinzipienfragen sind nicht deine Stärke...« Q 16, S. 318), so ist es in *Effi Briest* Luise, die ihren Gatten in die intellektuellen Schranken weist (»Du hast deinen guten Verstand, aber du kannst doch nicht an solche Fragen...« EB 36, S. 295).

4.3.3 Erziehung zur Prosa und ein leerer Käfig der Poesie

Mathilde Möhring,⁷³⁰ Fontanes unvollendeter und posthum erschiener Berlin-Roman, schildert nicht nur, wie die Hauptfigur und Heldin ihren Mann von der Poesie weg und hin zur Prosa erzieht, sondern erprobt auch eine Form der Prosa, die diverse Motive aus dem Repertoire verabschiedet, um die herum Fontane die Handlungen anderer Romane konstruiert hat. Im Zentrum dieser Lektüre steht ein Singvögelchen, das Symbol der Poesie schlechthin. Dass es bereits tot ist, wenn die Romanhandlung einsetzt, stellt kein Problem dar. Seine Stelle nimmt ein Mensch ein, der Nebenheld der Geschichte, bis auch er, und mit ihm bestimmte Formen des Poetischen zu Grabe getragen werden.

Nach einem kurzen Blick auf die Situation der Singvögel und deren poetische Konnotation im 19. Jahrhundert (I) wendet sich dieses Kapitel Fontanes spezifischer Verwendung der Avifauna zu (II), um in einem letzten Schritt nachzuvollziehen, in welcher Weise von *Mathilde Möhring* als einem Roman des leeren Käfigs der Poesie gesprochen werden kann (III).

I

Vögel sind Sinnbilder der Poesie, und das nicht erst seit dem 19. Jahrhundert. Was sich allerdings in dieser Zeit ändert, ist eine spezifische Perspektive auf zumindest bestimmte Vögel, die auf wirtschaftlich-industrielle und gesellschaftliche Veränderungen dieser Zeit rekurrieren.

730 In der Forschung ist umstritten, wie mit *Mathilde Möhring* als Text umzugehen ist, der als Fragment oder unvollendeter Roman gesehen wird. Vgl. dazu *Theodor Fontane: Mathilde Möhring*, hrsg. v. *Gabriele Radecke* (Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 20), Berlin 2008, S. 151–158. Die Arbeit an dem Text überschneidet sich mit der an *Frau Jenny Treibel*, *Effi Briest*, *Die Poggenpuhls* und partiell mit der an *Der Stechlin*. Nachdem Fontane bis 1895 Änderungen an dem Text vorgenommen hat (vgl. *Fontane: Mathilde Möhring* (GBA) (wie Anm. 730), S. 154), und zu diesem Zeitpunkt die genannten Romane bis auf *Der Stechlin* im Vorabdruck begriffen waren oder schon erschienen sind, betrachte ich *Mathilde Möhring* als Fontanes vorletzten, aber unvollendeten Roman.

Im Kapitel über anthropologischen Reflexionen⁷³¹ klang bereits an, dass es beispielsweise im Schweden des 19. Jahrhunderts eine sogenannte »Singvogelbewegung«⁷³² gab, die sich dem Ziel verschrieben hatte, den heimischen Bestand an Singvögeln wieder zu stärken, indem bewusst aufgeforstet wurde, um neuen Lebensraum für die Vögel zu schaffen. Vom König von Schweden bis zum einfachen Bürger gehörten ihr alle Gesellschaftsschichten an. Die Begeisterung für die zierlichen Lebewesen ordnet Orvar Löfgren in die Entwicklung der Industrialisierung des Landes ein und zeichnet nach, wie sich durch sie das Verhältnis zu Natur und Natürlichkeit verändert hat. Wo die »technisch-rationalistische Naturauffassung« auf der einen Seite zu Phantasien der Beherrsch- und Domestizierbarkeit des Wilden führt, entsteht auf der anderen Seite eine »romantisch-sentimentale Naturmystik«, die in der Natur ein »Reservat für [...] Harmonie, Frieden und Ganzheit« sieht.⁷³³ Beherrscht werden sollte dabei nicht nur die nicht-menschliche Natur. Dem bürgerlichen Selbstverständnis nach galt das auch für die triebhaften Seiten menschlicher Existenz. Sie zu kontrollieren oder zu sublimieren wurde als Gradmesser der Zivilisiertheit verstanden, zu der auch eine gewisse »Sensibilität« und ein »Feingefühl« gehörten, »die sich in einer größeren Fürsorge für (gewisse) Tiere äußerte [...]«. ⁷³⁴ Damit sind diejenigen gemeint auf die bürgerliche Moralvorstellungen und Familienideale übertragen werden konnten, d. h. die Vögel, die nach damaliger Auffassung nicht nur schön sangen, sondern ihre Sexualität möglichst nicht sichtbar vollzogen und zudem in einer lebenslangen Partnerschaft lebten. Diese Vögel wurden so zu einem verzerrten Spiegelbild bürgerlichen Selbstverständnisses. Die in Südeuropa bis heute gängige Praxis, Singvögel

731 Siehe dazu *Kapitel 4.1*.

732 Zum Folgenden vgl. *Orvar Löfgren: Natur, Tiere und Moral. Zur Entwicklung der bürgerlichen Naturauffassung*, in: *Utz Jeggle u. a. (Hrsg.): Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 122–144.

733 *Löfgren: Natur, Tiere und Moral* (wie Anm. 732), S. 143.

734 *Löfgren: Natur, Tiere und Moral* (wie Anm. 732), S. 143.

zu fangen und zu verspeisen, galt als barbarisch, und wurde regelrecht als eine »Entpoetisierung der Wälder« betrachtet.⁷³⁵

Dass die poetischen Sänger der Wälder schützenswert sind, formuliert für den deutschen Sprachraum Alfred Brehm in einem emphatischen Aufruf *Schutz den Vögeln!*, der 1858 in der *Gartenlaube* erscheint, und in dem Brehm in gewohnter Weise die Überlegungen des Schönen mit Gedanken des Nützlichen in Verbindung bringt:

Mir ist es unbegreiflich, wie man es über's Herz bringen kann, unsere nützlichen Vögel in der angedeuteten Weise rücksichtslos zu verfolgen. Ich weiß nicht, wie es möglich ist, daß ein fühlender Mensch, anstatt die Vögel an sich zu fesseln, sie von sich treiben kann, sie, denen er so viele schöne, schöne Stunden verdankt, die ihm in jeder Weise angenehm sein müssen. Hat denn derjenige, welcher gleichgültig tausend Leben zerstört, welcher ein fröhliches Herz schon im Keime vernichtet, niemals daran gedacht, was der Vogel ist?! Ist es ihm denn niemals klar und verständlich geworden, daß der Vogel ein poetisches Bild, ein herrliches Gedicht der großen Dichterin Natur ist?!⁷³⁶

Eine rechtliche Konsequenz in dieser Angelegenheit, die gewissermaßen bis auf den heutigen Tag nachwirkt, hat mit dem Jagdverbot auf Singvögel zu tun, wie es im Königreich Sachsen durch das *Gesetz, die Schonzeit der jagdbaren Tiere betreffend*, vom 22. Juli 1876 erlassen wurde.⁷³⁷ Diesem Verbot schreibt man die Erfindung der »Leipziger Lerche« zu, eines süßen Backwerks, das, so die Legende, den Verzicht auf den Verzehr der Singvögel ersetzen, oder doch zumindest angenehmer gestalten sollte.⁷³⁸ Die Jagd auf die in Fontanes Romanen gerne und

735 Vgl. *Löfgren*: Natur, Tiere und Moral (wie Anm. 732), S. 140.

736 *Brehm*: Schutz den Vögeln (wie Anm. 722), S. 615.

737 Vgl. *Herrmann von Nostitz-Wallwitz*: No. 64. Gesetz, die Schonzeit der jagdbaren Thiere betreffend, 1876, S. 299.

738 In der *Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung* ist in einer Ausgabe aus dem Jahr 1902 zu lesen: »Dennoch begrüßen wir es natürlich mit Freuden, daß unsere Gesetzgebung mit dem Massenmord der kleinen Singvögel zu kulinarischen Zwecken, wie er z. B. in Italien und Südfrankreich noch im Schwange ist, so ziemlich aufgeräumt hat; ich freue mich immer, daß wir die Leipziger Lerchen nur noch beim Zuckerbäcker kaufen können.« *Martin Brätz*: Die Lerche, in: *Leipziger Zeitung, Wissenschaftliche Beilage* 35 (1902), Nr. Sonnabend, den 22. März, Abends, S. 137–140, S. 140. Über den immensen Lerchen-Konsum in Sachsen, der auch schon vor dem Jagdverbot die Bezeichnung der »Leipziger Lerche« geprägt hat vgl. *Heinrich*

oft verspeisten Krammetsvögel wurde in Preußen bzw. dem Deutschen Kaiserreich erst durch die Novelle des Reichsvogelschutzgesetzes vom 30. Mai 1908 verboten.⁷³⁹ Anhand der Oderbruchkrebse thematisiert Fontane in *Frau Jenny Treibel*⁷⁴⁰ explizit den Wandel einer tierischen Speise vom Armenessen zu einer Delikatesse.⁷⁴¹ Ähnlich erging es den Krammetsvögeln, die »als ausgesprochen gute Speisevögel geschätzt [wurden], die zunächst weiten Kreisen der Bevölkerung zugänglich waren und erst am Ende des 19. Jahrhunderts und besonders nach dem Erlass des novellierten Reichsvogelschutzgesetzes zu einer teuren Delikatesse avancierten.«⁷⁴² Zwischen dem Erscheinen des Romans und dem Verbot, auch mittels Dohnenstrich zu jagen, liegt eine Dekade.⁷⁴³ Aus diesem Grund können in *Der Stechlin* »losgelöste Krammetsvögelbrüste, mit einer dunklen Kraftbrühe angerichtet« noch zu den von seinen Gästen bewunderten »Spezialität von Schloß Stechlin.«⁷⁴⁴ gelten. Auch für den Roman *Cécile*, der zwischen 1884–1886 entsteht,⁷⁴⁵ kommt dieses Gesetz zu spät. Dort reflektiert Fontane auf das Phänomen willkürlicher Wertschätzung von Vögeln, die sich entweder an Konventionen oder reinem Utilitarismus orientiert. Dem emphatischen Ausruf Gordons, »Und nun gar Storch und Schwalbe! Wer hätte den Mut, einer Schwalbe was zuleide zu tun oder einen Storch aus dem Neste zu schießen?«⁷⁴⁶, begegnet St. Arnaud entlarvend:

Boehnke-Reich: Der Vogelschutz, in: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft 1886, Nr. Heft 1, S. 643–653, 651f.

⁷³⁹ Johannes Klose: Aspekte der Wertschätzung von Vögeln in Brandenburg. Zur Bedeutung von Artenvielfalt vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, 1. Auflage, Göttingen 2005, S. 275.

⁷⁴⁰ Vgl. FJT 7, S. 357–364.

⁷⁴¹ Siehe dazu *Kapitel I und 2*.

⁷⁴² Klose: Aspekte der Wertschätzung von Vögeln in Brandenburg (wie Anm. 739), S. 278.

⁷⁴³ Auch diese Jagdtechnik erwähnt Fontane verschiedentlich, vgl. VdS IV,5, S. 531, DS 4, S. 40, DS 6, S. 66. Zur Dohnenjagd generell siehe N. N.: Art. Dohne, in: *Johann Georg Krünitz* (Hrsg.): Ökonomisch-technologische Enzyklopädie. Elektronische Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier, Bd. 9, 1773–1858, S. 359–366, URL: <http://www.kruenitz.uni-trier.de/> (besucht am 13. 09. 2019).

⁷⁴⁴ DS 3, S. 31.

⁷⁴⁵ Vgl. *Fontane*: Sämtliche Romane – HFA I/2 (wie Anm. 62), S. 865.

⁷⁴⁶ C 15, S. 236.

Ah, die Menschen sind Heuchler [...]. Heuchler und Pffiffici zugleich. Sie stellen allemal das in ihren Schutz, was sie nicht brauchen können. Ich habe noch nie von Storchbraten gehört, und die gastrosophischen Versuche mit dem ebenfalls gefeiten Schwan sind bis dato regelmäßig gescheitert. Aber Bekassinen und Krammetsvögel! Sie schmecken viel zu gut, als daß man Veranlassung gehabt hätte, sie heilig zu sprechen.⁷⁴⁷

II

Fontane folgt in seinen Romanen und Erzählungen nicht dem gängigen Schema der Zeit, Vögel in nützliche und unnütze, bürgerliche und nicht-bürgerliche einzuteilen. Das zeigt sich am Stellenwert der Sperlinge oder Spatzen, jener Vögel, die aus der zeitgenössischen Perspektive »[d]as allerverwerflichste Leben [...] führten. Ihre Stimmen waren rau, ihr Aussehen struppig und schmutzig grau, es waren Gassenvögel mit Herdenmentalität, die sich über Pferdemit hermachten. Die Spatzen waren aggressiv, lärmend und hemmungslos, sie verjagten bescheidenere Vögel, paarten sich unaufhörlich und bauten liederliche Nester.«⁷⁴⁸

Ganz anders sieht ihre erzählerische Gestaltung bei Fontane aus: Spatzen tauchen in fast jedem der Texte als »quirilierendes« Völkchen auf.⁷⁴⁹ Die Vögel leisten vorzugsweise den Figuren Gesellschaft, die vor einer Entscheidung stehen, oder über ihre Situation grübeln. So ist es bei Graf Holk auf seinem Balkon in London in *Unwiederbringlich*⁷⁵⁰, beim Grafen Haldern in *Stine*⁷⁵¹, bei dem jungen Treibelspross Leopold, wenn er bei seinem morgendlichen Ausritt im Lokal die von der Mutter

747 C 15, S. 236f.

748 *Löfgren*: Natur, Tiere und Moral (wie Anm. 732), S. 136.

749 Otto Eberhardt weist auf die motivgeschichtliche Verbindung der Spatzen hin, die »seit der Antike als Vögel des venushaften Liebesgenusses« galten (S. 308), und zeigt von hier aus auf, inwiefern der Eros Thema der Figuren ist, wenn Spatzen ins Spiel kommen. Eberhardt geht dabei auch auf die Spezifität der Fontaneschen Spatzendarstellung ein, und kommt zu dem Ergebnis, dass »[b]ei aller Nähe zu den vorausgesetzten Realitäten [...] die Poiesis ihren eigenen inneren Kosmos im Sinne des poetischen Realismus« erschaffe. S. 309. *Otto Eberhardt*: Fontanes *Irrungen, Wirrungen* als Werk des poetischen Realismus, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 251 (2014), Nr. Heft 2, S. 283–309.

750 Vgl. U 31, S. 796.

751 Vgl. S 15, S. 548.

verordnete Milch trinkt,⁷⁵² und auch bei Corinna, die sich mit der alten Schmolke darüber unterhält, ob sie nun Leopold oder Marcell favorisieren soll in *Frau Jenny Treibel*.⁷⁵³

Der »Extravaganzen eines geordneten oder vielleicht auch ungeordneten Familienlebens«⁷⁵⁴ der Spatzen, die zu ihrem negativen Image beitragen, ist sich Fontane durchaus bewusst. Das bezeugt der Kardinaltext zu diesen Vögeln: *Stine*. Überlegt Graf Haldern zunächst, ob er »nicht aus moralpädagogischen Gründen ein kleines Pustrohr anschaffen und durch Hinüberschießen kleiner Lehmkugeln etwas mehr Askese [bei den Spatzen] heranbilden solle«⁷⁵⁵, folgt dem ein ausladendes und schillerndes Plädoyer für diese kleinen Vögel aus dem Munde des Barons Papageno. Ausgehend von der Überlegung, dass »das tierweltlich Intrikateste seine Parallelstellen in unserem eigenen Leben findet« und »daß es mit der Gattung homo« nichts Besonderes sei, kulminiert Papagenos Passion für die Vögel in einer Einschätzung, die stellvertretend für die vielen positiv konnotierten Spatzen-Stellen bei Fontane gelten kann:⁷⁵⁶

Und nun vergleichen Sie damit den Sperling. Immer guter Laune, gesprächig, fidel. Überall guckt er rein, alles will er wissen, alles will er haben – die reinen Preußen in der Weltgeschichte der Vögel ... Aber ich verschwatze mich, die Sperlinge sind nun mal mein Steckenpferd, ein etwas sonderbares Bild.⁷⁵⁷

In *Mathilde Möhring* spielt ein bestimmter Sperlingsvogel eine Rolle: ein Zeisig. Auch dieser Singvogel taucht angefangen mit *Vor dem Sturm* bis zu *Der Stechlin* häufig auf und unterhält seine Besitzer mit

752 Vgl. FJT 8, S. 388.

753 Vgl. FJT 14, S. 459.

754 S 11, S. 522.

755 S 11, S. 523.

756 S. 11, S. 524.

757 S 11, S. 524. Auch Renate Böschstein verweist auf den Sperling als Vogel der Aphrodite, der eine »Sphäre raffinierter Erotik« bezeichne. Nachvollziehbar ist auch Böschsteins Überraschung über die »neuartige, am Bild des Berliners orientierte Konzeption des *Preußischen*, die Fontane durch Baron Papageno an dieser Stelle entwirft.« *Böschstein*: Storch, Sperling, Kakadu (wie Anm. 232), S. 260ff, hier konkret S. 262f.

seinem Zwitschern. In *L'Adultera* entlarvt Rubehn den Zeisig aber als literarisch-fiktionales Requisit, wenn er seiner Frau in einem Moment der Krise vorhält, dass sich ihre Sicht auf ihr Leben zu sehr aus dem Imaginären speist, aus poetisch-verklärten Bildern einer »Poetenhütte«⁷⁵⁸, statt sich mit der »Realität« auseinanderzusetzen.⁷⁵⁹

[»]Ach, es liest sich erbaulich von dem blankgescheuerten Eßtisch und dem Maienbusch in jeder Ecke, und von dem Zeisig, der sich das Futternäpfchen selber heranzieht. Und es ist schon richtig: die gemalte Dürftigkeit sieht geradesogut aus wie der gemalte Reichtum. Aber wenn es aufhört, Bild und Vorstellung zu sein, und wenn es Wirklichkeit und Regel wird, dann ist Armut ein bitteres Brot, und Muß eine harte Nuß.«⁷⁶⁰

Der letzte Roman Fontanes bedient dieses Bild nicht mehr. Er zitiert es, aber der Vogel selbst ist bereits verschwunden. Übrig geblieben ist in der einfach ausgestatteten Wohnung von Mutter und Tochter Möhring lediglich sein Käfig.

Und nun trat Frau Möhring in ein einfenstriges Mittelzimmer zurück, das als Entree für rechts und links diente und drin nichts stand als ein einreihig besetzter Bücherschrank mit einem Vogelbauer darauf. Der im Sommer gestorbne Zeisig war noch nicht wieder ersetzt worden.⁷⁶¹

Was es mit diesem Käfig auf sich hat, der hier auch räumlich in die Nähe der Literatur gerückt ist, möchte ich aufzeigen, indem ich eine

758 Theodor Fontane: *L'Adultera*, in: Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 7–140, Kapitel 21, S. 132.

759 Zur Bedeutung der Bildwelt in *L'Adultera* vgl. Gerhard Neumann: *Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst Fontanes Roman L'Adultera*, in: Tim Mehigan/Gerhard Sauder (Hrsg.): *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag* (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 69), St. Ingbert 2001, S. 139–169.

760 LA 21, S. 133f.

761 Theodor Fontane: Mathilde Möhring, in: Walter Keitel/Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, 2. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 577–676, Kapitel 2, S. 581.

Lektüre der beiden Hauptfiguren Mathilde und Hugo als Repräsentanten von Prosa und Poesie anbiete.

III

Mit Recht hat die Forschung den sozialen Aufstieg als wesentliche Dynamik des Romans *Mathilde Möhring* bezeichnet.⁷⁶² In der Trilogie seiner Berlin-Romane⁷⁶³ markiert er mit der Ansiedlung im Grenzbereich zwischen Kleinbürgertum und einfachem Bürgertum das im Vergleich niedrigste soziale Milieu, über dem sich die Welt des Bildungs- und Besitzbürgertums aus *Frau Jenny Treibel*, und darüber die Sphäre der – wenngleich verarmten – Aristokratie, vertreten durch die Figuren in *Die Poggenpuhls*, erhebt. Statt auf die Mechanismen sozialer Abgrenzung und des Strebens nach Aufstieg abzuheben, oder auf die historischen Bedingungen von Frauenbildung und -emanzipation, möchte ich eine Lesart anbieten, die mit der sozialen Thematik der Erziehung poetologische Themen in den Mittelpunkt rückt.

Fontane schildert seine titelgebende Heldin von Beginn an als eine Figur der Prosa, insofern sie für das Praktische, für »Nüchternheit und Nützlichkeit« steht.⁷⁶⁴ Sie entbehrt nicht nur der ästhetischen Reize, sie hat auch selbst wenig Sinn für das Schöne als genuinen Bereich der Poesie:

762 Zu *Mathilde Möhring* siehe *Eda Sagarra*: Mathilde Möhring, in: *Christian Grawe/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 679–690. – *Hugo Aust*: *Mathilde Möhring*. Die Kunst des Rechnens, in: *Christian Grawe* (Hrsg.): *Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane*, Stuttgart 1991, S. 275–295. – *Müller-Seidel*: Theodor Fontane (wie Anm. 248), S. 319–331. – *Dietrich Sommer*: *Studien zu Romanen von Theodor Fontane*, Leipzig 2011, S. 143–168. – *Gunhild Kübler*: Theodor Fontanes »Mathilde Möhring«. Ein Beispiel frauenperspektivischer Literaturbetrachtung, in: *Fontane-Blätter* 48 (1989), S. 96–101.

763 Gerhart von Graevenitz spricht von der »Trilogie von 1891« und erweitert damit das Doppel-Roman-Modell Harald Tanzers, indem er *Frau Jenny Treibel* mit einbezieht, vgl. *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 515–520 und *Tanzer*: Theodor Fontanes Berliner Doppelroman. »Die Poggenpuhls« und »Mathilde Möhring«. Ein Erzählkunstwerk zwischen Tradition und Moderne (wie Anm. 166).

764 *Müller-Seidel*: Theodor Fontane (wie Anm. 248), S. 328.

»Alles an ihr ist genauestens bedacht, geplant und berechnet.«⁷⁶⁵ Wenn Walter Müller-Seidel feststellt, dass »Mathilde Möhring [...] ihren Weg ohne Poesie«⁷⁶⁶ gehe, dann stimmt das nur teilweise. Poesie spielt durchaus eine Rolle in ihrem Leben, insofern sie mit ihr in spezieller Weise »umgeht«. Als Zeichen dafür steht der Zeisigkäfig, der zu Beginn der Handlung zwar leer ist, den Fontane aber in räumliche Nähe zu anderen poetischen Repräsentationen rückt, indem er ihn auf dem zumindest »einreihig besetzte[n] Bücherschrank«⁷⁶⁷ drapiert.

Für den vergangenen Sommer eingegangenen Vogel findet sich im übertragenen Sinne Ersatz in Hugo Großmann.⁷⁶⁸ Als diese Figur »aus der Familie der halben Helden«⁷⁶⁹ die Wohnung bei den Möhrings in Augenschein nimmt, begibt er sich in den Erziehungs- und Gestaltungsbereich Mathildes, die sich ihrerseits von Anfang an ihres Einflusses auf den neuen Untermieter bewusst ist: »Ich will keinen Zeisig mehr im Bauer haben, wenn es nicht so kommt, wie ich sage.«⁷⁷⁰

765 Müller-Seidel: Theodor Fontane (wie Anm. 248), S. 327. Hugo Aust hat Rechnen und Berechnen zum zentralen Interpretament seiner Textanalyse gemacht. Vgl. Aust: *Mathilde Möhring* (wie Anm. 762).

766 Müller-Seidel: Theodor Fontane (wie Anm. 248), S. 329.

767 MM 2, S. 581. Auch Peter Küng sieht diese Inszenierung als Beleg, dass Hugo »die Stelle des Zeisigs einnehmen« wird. Dass Hugo »als Ziervogel zweier Frauen herhalten muss«, und Fontane hier eine »Allegorie«, nämlich »das Bild der im goldenen Käfig gefangenen Bürgerfrau im 19. Jahrhundert!« satirisch umdeutet, leuchtet dagegen weniger ein (vgl. S. 329). Darüber hinaus sieht Küng in den »Vergleiche[n] mit dem Tierreich«, die »in diesem Text jede Zufälligkeit verloren« haben, einen Verweis auf die »gefährdete Menschlichkeit und Individualität Hugos« (S. 330). Peter Küng: Die Krise der liberalen Anthropologie in der Literatur des bürgerlichen Realismus. Männlichkeit, Bürgerlichkeit und Individualität bei Theodor Storm, Theodor Fontane und Paul Heyse, Würzburg 2015.

768 Dietrich Sommer bezeichnet Hugo als »kleinbürgerlichen Nachfahren des Schach von Wuthenow« und als »soziales Beutestück«. Dietrich Sommer: Kritisch-realistische Problem- und Charakteranalyse in Fontanes »Mathilde Möhring«, in: Fontane-Blätter 35 (1983), S. 330–339, S. 334.

769 Müller-Seidel: Theodor Fontane (wie Anm. 248), S. 323. David S. Johnson liest Hugo in der Perspektive der *Décadence* als »prototypical degenerate man«. David S. Johnson: The Ironies of Degeneration. The Dilemmas of Bourgeois Masculinity in Theodor Fontane's *Frau Jenny Treibel* and *Mathilde Möhring*, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 102 (2010), S. 147–161, S. 148.

770 MM 2, S. 584. Im Rückgriff auf Walter Benjamins Analyse des bürgerlichen Inventars des 19. Jahrhunderts zwischen Nützlichem und Ästhetischem, an dem

Hugo, der »sich für einen ästhetisch fühlenden und mit einer latenten Dichterkraft ausgerüsteten Menschen hielt«⁷⁷¹, ist der poetische Gegenpart von Thilde mit ihrem »prosaischen [...] Blechblick«⁷⁷². Mehr als für sein Jurastudium interessiert er sich für Literatur, liest Stücke und geht ins Theater.

Das Poetische kollidiert mit dem Prosaischen in dem Moment, in dem Mathilde den Abschluss des Jurastudiums forciert. Denkt man an Friedrich Wilhelm Hegels Sicht auf den modernen Staat als Konsequenz und Ausdruck der »zur Prosa geordneten Wirklichkeit«, dann ist der Abschluss in der Rechtswissenschaft ein erster Schritt auf dem Weg, Teil des Systems zu werden, das den Menschen als unverfügbare Rechtsordnung gegenübersteht, die seinen individuellen Handlungsradius beschränkt.⁷⁷³ Erzählerisch setzt Fontane den prosaischen Einfluss auf den halben Helden bereits in der Verlobungsszene um.

Und nun geben Sie mir ihre liebe kleine Hand, denn es ist eine kleine Hand, und treten Sie mit mir ans Fenster und sehen Sie mit mir auf das Bild da, das Gewölk, das am Monde vorüberzieht und sich wieder aufhellt im Vorüberziehen. Es ließe sich vielleicht ausdeuten, aber auch ohne das, ich frage Sie, ob ich ihre kleine Hand, denn es ist eine kleine Hand, auch noch weiter halten darf, lange noch, ein Leben lang.⁷⁷⁴

Indem Hugo auf diese Weise um Mathildes Hand anhält, versucht er sich an einer poetischen Verklärung, auf die ihn sein Bekannter

sich bürgerliche Identität konstituiert, zeigt Samuel Frederick die zentrale Bedeutung der Chaiselongue der Möhringschen Wohnung für die Frage nach den sozialen Dynamiken der Romanfiguren. In seiner Analyse der nützlichen und nur ästhetischen Objekte geht Frederick leider nicht auf den Vogelkäfig ein. Beide Gegenstände des Interieurs sind aber in ihrer Funktion analog. So wie der Zeisigbauer im übertragenen Sinne für die Erziehung Hugos zur Prosa steht, ist die Chaiselongue ein konkretes Mobiliar, anhand dessen Mathilde die »Verwandlung [Hugos] in einen Ehemann unternimmt.« *Samuel Frederick: Möblierte Zwecklosigkeit. Einrichtung und Gegenstände in Mathilde Möhring*, in: *Peter Uwe Hohendahl/Ulrike Vedder* (Hrsg.): *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 229), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2018, S. 297–326, S. 308.

771 MM 8, S. 610f.

772 Vgl. MM 1, S. 579.

773 Vgl. *Hegel*: *Vorlesungen über die Ästhetik I* (wie Anm. 121), S. 235–257.

774 MM 8, S. 611.

Rybinski an früherer Stelle im Roman – allerdings gerade nicht auf Mathilde bezogen – hinweist: »es braucht bloß ein bißchen Mondschein, so verklärt sich alles, und der Teich kann auch 'ne Stubendiele sein.«⁷⁷⁵ Mathilde entzaubert diese (romantischen) Phrasen im Handumdrehen und holt die Szene zurück auf einen materialen Boden der Tatsachen, ebenso, wie sie das sprachliche Bild verkehrt, indem sich Hugo durch die Verlobung ganz in ihre praktischen Hände gibt: »Ich höre es an Ihrer Stimme, darin noch die Krankheit zittert, und daß Sie gerade den Mond in unser Gespräch gezogen haben. Ach, Herr Großmann, der Mond ist nichts für Sie; Sie brauchen Sonne ... Das gibt mehr Kraft.«⁷⁷⁶

Den Wandel zur Prosa leitet Mathilde behutsam ein, indem sie ihrem Verlobten die Frist einer Woche zugesteht, um sich von seinem alten Leben samt den poetischen Büchern ab-, und seinen juristischen Prüfungen zuzuwenden. Dass es hier um eine Wende vom Poetischen zum Prosaischen geht, markiert Fontane in der Reflexion ihrer Gedanken:

Ihrem natürlichen Gefühle nach hätte sie den ersten Feiertag nicht vorübergehen lassen, ohne mit ihrem Bräutigam über ihre Zukunft zu sprechen und ein bestimmtes Programm aufzustellen, aber in ihrer Klugheit empfand sie, daß etwas Nüchternes und Prosaisches darin liegen würde, den Tag nach der Verlobung, der noch dazu der erste Weihnachtsfeiertag war, zu Behandlung solcher Fragen heranziehen zu wollen [...].⁷⁷⁷

Der Neujahrstag 1889 markiert den Beginn eines Prozesses, innerhalb dessen Fontane diverse Motive zwar aufruft, aber für die Handlung nicht fruchtbar macht. So entsagt Hugo, dem »alles Praktische so sehr widerstreitet«⁷⁷⁸, den alternativen Lebensmodellen des »Künstlers« ebenso wie dem des »Luftschiffer[s]« oder des »Tierbändiger[s]«. Gerade Letzteres zeigt Mathilde als Dompteurin und Hugo als zu dressierendes Objekt, wenn er eingesteht, »daß alles lächerlich ist. Tier-

775 MM 4, S. 595.

776 MM 8, S. 611f.

777 MM 9, S. 621.

778 MM 10, S. 630.

bändiger. Und dabei hat mich Thilde in Händen [...].⁷⁷⁹ Auch von der »Luftkünstlerin«, die Hugo auf der Litfaßsäule sieht, muss er sich verabschieden, und ruft mit *Effi Briest* den Roman einer anderen »Tochter der Luft«⁷⁸⁰ auf, dessen Heldin in einer aller Leidenschaften entbehrenden, prosaischen Ehe ihr Ende findet.⁷⁸¹

Auf dem Weg in den prosaischen Staatsapparat erklimmt Hugo Stufe um Stufe und besteht dank der pädagogischen Hilfestellung seiner Frau nicht nur sein Staatsexamen, sondern wird kurz darauf auch Bürgermeister eines kleinen westpreußischen Provinzstädtchens. Das Ehepaar nimmt Teil am gesellschaftlichen Leben des Ortes, zu dem Vergnügungen wie Schlittenfahrt und Eislaufen gehören, an denen der dortige Landrat samt Gattin und ein reicher polnischer Graf teilnehmen. Auch diese beiden Motive werden in *Mathilde Möhring* blind. In *Unwiederbringlich* hat ein vergleichbarer Ausflug noch entscheidenden Einfluss auf die Figurenkonstellationen und spinnt die Handlung weiter.⁷⁸² In *Effi Briest* ermöglicht die Schlittenfahrt die erste erotische Annäherung Crampas an Effi und leitet den für die Romanhandlung wesentlichen Ehebruch ein.⁷⁸³ Ähnliches geschieht in *Mathilde Möhring* nicht. Zwar versucht auch der polnische Graf durch anzügliche Bemerkungen über diverse Berliner Lokale »von sehr freier Bewe-

779 MM 10, S. 630. Vgl. auch *Küng*: Die Krise der liberalen Anthropologie (wie Anm. 767), S. 316.

780 EB 1, S. 8.

781 Peter Küng liest die Bewunderung Hugos, v. a. für die Luftkünstlerin, anders, indem er seine Reaktion auf das Plakat als Ausweis eines »vorpubertäre[n] Wesen[s]« sieht, und in Hugo »kein[en] grosse[n] Mann, sondern ein[en] kleine[n] Jungen, noch eher ein junges Mädchen« erkennen will. *Küng*: Die Krise der liberalen Anthropologie (wie Anm. 767), S. 316.

782 »[I]hre Blicke suchten einander und schienen zu fragen: ›Soll es so sein?‹ Und die Antwort war zum mindesten keine Verneinung. Aber im selben Augenblicke, wo sie die durch eine Reihe kleiner Kiefern als letzte Sicherheitsgrenze bezeichnete Linie passieren wollten, bog Holk mit rascher Wendung rechts und riß auch Ebba mit sich herum. ›Hier ist die Grenze, Ebba. Wollen wir darüber hinaus?‹ Ebba stieß den Schlittschuh ins Eis und sagte: ›Wer an zurück denkt, der will zurück. Und ich bin's zufrieden.« U 25, S. 748f.

783 »›Effi«, klang es jetzt leis an ihr Ohr, und sie hörte, daß seine Stimme zitterte. Dann nahm er ihre Hand und löste die Finger, die sie noch immer geschlossen hielt, und überdeckte sie mit heißen Küssen. Es war ihr, als wandle sie eine Ohnmacht an.« EB 19, S. 162.

gung«⁷⁸⁴ der Bürgermeistersgattin Avancen zu machen, aber erneut lässt Mathilde diese ins Leere laufen. »Ja meine gnädigste Frau« muss Graf Goschin erfolglos beim Verlassen des Schlittens einsehen: »[e]s [d. h. ›Escapade‹] hat nicht sollen sein...«⁷⁸⁵ In ihrer »Propperkeit« und »unsentimentalen, realistischen Einschätzung ihrer Situation«⁷⁸⁶ erweist sich Mathilde, anders als die diversen Melusinen-Gestalten, als eine Frauenfigur, die für eine »Poetisierung des Weiblichen«⁷⁸⁷ nicht uneingeschränkt geeignet scheint. Indem Fontane nicht auf deren imaginäres Potential zurückgreift, wird Mathilde zur Probe einer weiblichen Alternative zu den vielen anderen Melusine-Figuren.

Gänzlich ereignislos für die Romanhandlung bleibt der Ausflug in der Winternacht indes nicht. Denn *Mathilde Möhring* erledigt nicht nur Handlungselemente, die auf poetologischer Ebene für andere Texte konstitutiv sind. Im Nachgang des Silvester-Abends wird auch auf der diegetischen Ebene Mathildes Ehemann begraben. Er, den sie mühsam zum Juristen und Bürgermeister aufgepäpelt hat, geht an der Lungenentzündung ein, die er sich beim Winterball zuzieht.⁷⁸⁸ Damit ist der nunmehr imaginäre Käfig der Poesie erneut leer geworden, nachdem Thilde dessen Insassen in die Prosa der Verhältnisse hineinerzogen hat.

Der Unterschied zum Zeisig ist, dass die symbolischen Repräsentanten des Poetischen nicht zu Grabe getragen werden, um sie erneut zu ersetzen. Der Käfig bleibt leer. Oder anders gesagt: der Käfig selbst wird zum eigentlich Romanförmig-Konstitutiven. Das bereitet Fontane im Roman schon zu Lebzeiten Hugos vor, denn Mathilde treibt nicht nur bestimmte Formen des Poetischen aus der Prosa aus, sie pro-

784 MM 14, S. 659. Vgl. dazu Gabriele Radeckes Kommentar zum Erzählstoff des Romans, in dem sie auch auf diverse tabuisierte Themen eingeht: *Fontane: Mathilde Möhring* (GBA) (wie Anm. 730), S. 129–148, hier S. 134f.

785 MM 15, S. 660.

786 *Bovenschen: Theodor Fontanes Frauen* (wie Anm. 451), S. 378.

787 *Bovenschen: Theodor Fontanes Frauen* (wie Anm. 451), S. 379.

788 Georg Lukács hat das Ende Hugos weniger als Ende eines Prozesses, als eine »deus ex machina«-Lösung gelesen, die Fontane wählt, um »die Geschichte einem (vom Standpunkt der herrschenden Klasse) ›seelisch verinnerlichten: happy end zuzuführen.« *Georg Lukács: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1952, S. 290f.

duziert selbst Prosatexte, wie an einer kleinen Szene im 13. Kapitel sichtbar wird. Mittlerweile in Woldenstein lebend, verfasst Thilde einen Zeitungsartikel, der die Spannung zwischen dem Landrat und ihrem Gatten beilegen soll. Nicht allein die Gattung des Zeitungsartikels kann der Seite der Prosa zugesprochen werden. Thilde selbst beschreibt die Art, wie sie den Artikel verfasst hat, in einer Weise, die auf den Vogelkäfig rückbezogen werden kann.

Als wir damals das Gespräch hatten, da sah ich jeden Tag, wenn die Vossische kam, in die Wahlangelegenheiten hinein, und es sind nu wohl schon acht Tage, da fand ich das alles in einer kl[einen] Korrespondenz aus Myslowitz. Und danach hab ich es zurechtgemacht. Wenn man erst das Gestell hat, ist es ganz leicht, eine Puppe zu machen.⁷⁸⁹

Hugo Aust hat Mathildes pädagogische Finessen⁷⁹⁰ versuchsweise mit Fontanes spezifischer Art der Textgestaltung zusammengebracht, die der Schriftsteller selbst als »tausend Finessen«⁷⁹¹ bezeichnet, und kommt zu dem Ergebnis, dass »sich hier Fontanes künstlerisches Arbeitsverfahren in sensationell deutlicher und auch unbequemer Weise« artikuliere. »Das künstlerische ›Metier‹ erscheint als berechnete Dosierung des je Zumutbaren bei zunehmender Anforderung [...]«⁷⁹² Mathildes Zeitungstätigkeit spricht damit »möglicherweise problematische [...] Verfahren der Kunst« an: »[D]as Durchschauen auf Grund der ›Lektüre‹ kulturgeschichtlicher Zeichen, die ›Erkenntnis‹, die Anpassung, das Ausrechnen als Vorgriff auf die Zukunft und die ›listige‹ Verteilung von Anstrengung und Freude als Erfolgsmoment von Pädagogik und Poesie.«⁷⁹³ Bezieht man Käfig und Gestell auf Schreibtechniken, ist diese Stelle eine Reflexion Fontanes auf das Verhältnis zwischen Roman- und Zeitungsprosa. Dass sich diese Bereiche in seinem eigenen Schaffen verquicken, ist nicht neu.⁷⁹⁴ Dass das Gerüst

789 MM 13, S. 654.

790 Vgl. MM 11, S. 634.

791 *Fontane: An Emil Dominik* – 14. Juli 1887 (wie Anm. 139), S. 551.

792 *Aust: Mathilde Möhring* (wie Anm. 762), 286f.

793 *Aust: Mathilde Möhring* (wie Anm. 762), S. 287.

794 Verweisen möchte ich an dieser Stelle auf D'Apriles Fontane-Biographie, die im Kapitel *Roman in Serie* einen anschaulichen Einblick gibt, wie Fontane eine Baukastenarbeitsweise für seinen *Romanschreiber-Laden* nutzte. Vgl. *D'Aprile: Fontane* (wie Anm. 7), S. 335–352.

für den Inhalt stehen muss, verhandelt Fontane bereits in *Frau Jenny Treibel*: »[D]er Kasten ist da, nicht der Inhalt.«⁷⁹⁵ Das ist der Vorwurf, den der Verfasser eines Artikels der *Nationalzeitung* einem anderen prosaischen Vogel macht, nämlich Treibels Wahlkampfhelfer Vogel-sang.⁷⁹⁶ Mathilde stellt sich geschickter an. Die gelernte Putzmacherin, Klöpplerin und Blumenmacherin⁷⁹⁷ hat mit ihrem Zeitungsartikel Erfolg.

Nach Hugos Tod kehrt Mathilde dorthin zurück, wo die Erzählung ihren Anfang nahm. Es ist dies aber nicht eine Rückkehr zum Nullpunkt der Ausgangssituation, denn *Mathilde Möhring* folgt einem Doppelweg-Schema, auch wenn der zweite Weg nur summarisch dargeboten wird.⁷⁹⁸ Ihr erster Weg führt sie durch die Ehe mit Hugo und dessen Erziehung zur Prosa des Staatsdienstes mit ihm gemeinsam in die westpreußische Provinz. Hugos Tod und Mathildes Rückkehr beenden den ersten Weg. Gerhart von Graevenitz hat *Mathilde Möhring* einen Roman des »Aufschubs« genannt, weil er in seinem Handlungs-gang für Mathilde über den Umweg ihrer Ehe mit Hugo die berufliche Verheißung ihres Vaters einlöst, Lehrerin zu werden.⁷⁹⁹ Bevor sich Mathilde aber auf den zweiten Weg begibt, zeigt Fontane, dass ihre Ehe nicht nur für Hugo folgenschwer war, sondern dass auch Mathilde nicht unverändert geblieben ist. Am Ende einer längeren Reflexion stellt er sie vor jenes Fenster, vor dem Hugo um ihre Hand angehalten hat. Die romantischen Anwandlungen des Untermieters hat sie

795 FJT 9, S. 395.

796 Vgl. dazu die Ausführungen Torsten W. Leines, der diese Stelle im Zusammenhang der poetologischen Auseinandersetzung um Idealismus, Wahrheit und Poesie als Oppositionen eines Realismus oder »Zweckrationalismus« im Roman beleuchtet. *Leine*: »Unsere Jenny hat doch Recht« (wie Anm. 373), hier S. 54f.

797 MM 5, S. 598.

798 Trotzdem dieser Begriff v. a. in der Mediävistik eine Zeitlang benutzt wurde, um die Doppelstruktur der Arthus-Epik zu beschreiben, verwende ich ihn in diesem Zusammenhang, da es sich »letztlich um eine narrative Universalie« handelt, wie Armin Schulz mit Bezug auf eine Arbeit Hans Fromms feststellt. Zur kritischen Beleuchtung dieses Erzählschemas vgl. *Armin Schulz*: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. v. *Manuel Braun/Alexandra Dunkel/Jan-Dirk Müller*, Berlin und Boston 2012, S. 184–191 und auf das Zitat bezogen konkret S. 185.

799 Vgl. *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 562–565.

gerade heraus prosaisiert, und auch jetzt hängt dort, »wo damals der Mond gestanden hatte, [...] ein grau Gewölk.«⁸⁰⁰ Bei diesem Grau der Prosa belässt es Fontane aber nicht, denn »als ihr Auge noch drauf ruhte, rötete sich's, und die Sonne gab einen goldenen Saum.«⁸⁰¹ Unter diesem verklärend-vergoldenden Schein bezieht die frühere Repräsentantin praktisch-berechender Prosa nun selbst die »gute Stube« der Wohnung und bereitet sich auf das Lehrerinnenexamen vor.

Effi Briest ist ein Roman, der sich an dem »verbrauchten Bestand der Gattungstradition« in einer Weise abarbeitet, die »Züge einer Trauerarbeit« hat.⁸⁰² Wo Fontane dort dem Leser am Ende Effis Grabstein vor Augen stellt, der wie der Roman selbst nur ihren Namen trägt, erprobt Fontane in *Mathilde Möhring* ein anderes Modell, indem nicht die Heldin, sondern nur der »Nebenheld« stirbt. Die Heldin begibt sich auf den zweiten Cursus, den ihr im übertragenen Sinne das Erbe der Poesie in Form der Witwenrente ermöglicht. Wenn Baron Innstetten als Adliger, Soldat und Beamter als »Inkarnation des preußischen Staates«⁸⁰³ gilt, kann Mathilde als dessen weibliches Pendant angesehen werden. Zwar ist sie keine Juristin, sondern hat nur ihrem Mann zum Abschluss der Rechtswissenschaften verholphen, und sie ist auch keine Adlige, auch wenn Landrat von Schmuckern gar nicht abzubringen ist von dem Gedanken, dass Mathilde blaues Blut in ihren Adern hat.⁸⁰⁴ Als Lehrerin aber besetzt sie eine dem Militär in gewisser Weise analoge Position im preußischen Staat, über die sich Ministerialassessor von Rex in *Der Stechlin* mokieren wird: »Alle Lehrer sind ein Schrecknis. Wir im Kultusministerium können ein Lied davon singen. Diese Abc-Pauker wissen alles, und seitdem Anno sechsundsechzig der unsinnige Satz in die Mode kam, ›der preußische Schulmeister

800 MM 16, S. 670.

801 MM 16, S. 670.

802 *Mülder-Bach*: »Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 636. Selbst einer »Trauerarbeit« wird in *Mathilde Möhring* nur formhalber Genüge getan, wenn es ganz am Ende heißt: »Von Hugo Großmann wird selten gesprochen, seine Photographie hängt aber mit einer schwarzen Schleife über der Chaiselongue, und zweimal im Jahre kriegt er nach Woldenstein einen Kranz.« MM 17, S. 676.

803 *Mülder-Bach*: »Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 624.

804 Vgl. MM 14, S. 657.

habe die Österreicher geschlagen« [...], seitdem ist es vollends mit diesen Leuten nicht mehr auszuhalten.«⁸⁰⁵ Indem Mathilde nicht nur ein erfolgreiches Examen ablegt, »viel glänzender als Hugo damals das seine«⁸⁰⁶, als Lehrerin im sozial-prekären »Berlin N, zwischen Moabit und Tegel«⁸⁰⁷ und in ihrem Umfeld auch karitativ tätig wird, versucht sich Fontane an einer, wenngleich unvollendet gebliebenen, alternativen Gestalt des Romans, einer Prosa, für die er das Bild eines grauen, aber goldgesäumten Gewölks findet.

805 DS 5, S. 54. Von Oskar Peschel (1826–1875) stammt der Satz über den deutsch-deutschen Krieg 1866, dass es »ein Sieg der preußischen Schulmeister über die österreichischen Schulmeister« gewesen sei, vgl. *Fontane: Sämtliche Romane – HFA I/5* (wie Anm. 33), S. 461f.

806 MM 17, S. 675.

807 MM 17, S. 675.

5 Tiere als akteurhafte Handlungstreiber

5.1 Poetische Pisces

Bislang war von Tieren gewissermaßen nur als von Objekten die Rede, und zwar solchen, die Fontane um ihrer spezifischen Eigenschaften willen als Knotenpunkte diverser Themen und Diskurse in seinen Texten funktionalisiert. Im Rahmen des Vorhabens, die Tiere anhand des Grades ihrer Nebensächlichkeit in Fontanes Erzählwerk zu verorten, möchte ich im letzten Schritt auf den Teil der Fauna zu sprechen kommen, der einen akteurhaften Charakter annimmt, in dem Sinne, dass er Einfluss auf den Gang der Handlung nimmt.

Mein erstes Beispiel schlägt eine Brücke von den Tieren, die mehrfach kodierte Knoten im Textgewebe darstellen und solchen Tieren, die Einfluss auf den Handlungsverlauf haben. Es zeigt Tiere, die zwar nicht selbst handelnd im Roman auftreten, die aber einen wesentlichen Teil der Romanhandlung motivieren. Inwiefern sie trotzdem agieren, lässt sich mit Rückgriff auf eine aus dem ethnologischen oder soziologischen Bereich stammenden Theorie erläutern (I), bevor über ein Streitgespräch über Forellen (II) der Weg nachvollzogen wird, an dessen Ende eine Schmerle ins Zentrum einer Poesie des Nebensächlichen rückt (III).

|

Die *Akteur-Netzwerk-Theorie* entstand in den 1980er Jahren als alternatives Beschreibungsmodell gesellschaftlicher Prozesse und Konstellationen.⁸⁰⁸ Die Theorie wird vor allem in den *Cultural Animal Studies*, aber auch in den *Literary Animal Studies* rezipiert, um eine neue Perspektive auf Tiere einnehmen zu können.⁸⁰⁹ Die *Akteur-Netzwerk-Theorie* hat sich in viele Varianten aufgefächert. Diese möglichst vollständig darzulegen, ist hier weder sinnvoll noch notwendig. Ich werde soweit

808 Wenn nicht anders angegeben, beziehe ich mich hinsichtlich der *Akteur-Netzwerk-Theorie* im Folgenden auf: *André Bellingier/David J. Krieger* (Hrsg.): *AN-Thology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.

809 Vgl. *Borgards*: *Tiere und Literatur* (wie Anm. 76), S. 233–236.

auf sie eingehen, wie sie als Perspektive auf den Fontaneschen Text hilfreich ist.

Die *Akteur-Netzwerk-Theorie* fußt auf der Grundannahme, dass es weniger sinnvoll ist, bei der Beschreibung gesellschaftlicher Phänomene von handelnden Subjekten und gehandhabten Objekten zu sprechen, als vielmehr von einem Netzwerk auszugehen, das aus Elementen besteht, die in spezifischer Weise miteinander verbunden sind. Jedem Element, so der Ansatz, kommt eine eigene Handlungsmacht (*agency*) zu, die innerhalb des Netzwerkes nicht souverän und frei ist, was ein Subjektbegriff implizieren würde, sondern begrenzt wird von anderen Elementen und deren *agency*. Aus dieser Schule oder Theorie möchte ich einen Begriff »leihen«, der bei dem Blick auf eine Stelle im Romanwerk Fontanes hilfreich ist. Bruno Latour, der die *Akteur-Netzwerk-Theorie* maßgeblich beeinflusst, benennt als wesentliches Element eines Netzwerkes den »Akteur« und erklärt anhand anschaulicher Beispiele, was er darunter verstanden wissen möchte.

Wenn Handeln a priori auf das beschränkt ist, was Menschen »intentional«, »mit Sinn« tun, so ist kaum einzusehen, wie ein Hammer, ein Korb, ein Türschließer, eine Katze, eine Matte, eine Tasse, eine Liste oder ein Etikett handeln könnten. Sie mögen im Bereich »materieller«, »kausaler« Beziehungen existieren, doch nicht im »reflexiven«, »symbolischen« Bereich sozialer Beziehungen. Wenn wir dagegen bei unserer Entscheidung bleiben, von den Kontroversen um Akteure und Handlungsquellen auszugehen, dann ist *jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant. Daher sind die hinsichtlich jeglichem Handlungsträger zu stellenden Fragen einfach die folgenden: Macht er einen Unterschied im Verlauf der Handlung irgendeines anderen Handlungsträgers oder nicht? Gibt es irgendeine Probe, einen Versuch, der es jemandem erlaubt, diesen Unterschied zu ermitteln?⁸¹⁰

Wie die *Akteur-Netzwerk-Theorie* für die Literaturwissenschaft adaptiert werden kann, zeigt Roland Borgards u. a. am Beispiel des Romans *Moby-Dick; or The Whale* (1851) aus der Feder von Fontanes Zeitge-

810 Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, 3. Auflage, Frankfurt am Main 2014, S. 123.

nossen Herman Melville (1819–1891). Mit Blick auf die Frage nach den Akteuren schreibt Borgards: »Ob etwas als Akteur bezeichnet werden kann, entscheidet sich nicht über die Frage, ob es lebt oder nicht, sondern ob es einen Unterschied macht oder nicht. Deshalb kommt selbst noch der tote Wal als Akteur in Frage [...].«⁸¹¹ Am Beispiel des domestizierten Viehs auf der Wiese im Vergleich mit den wilden Tieren aus den Gegenden »schreckliche[r] Wirklichkeit«⁸¹² hat Fontane die Bildfähigkeit des Wilden thematisiert. Am Buttervogel wurde deutlich, wie die »schlimmsten Ausschreitungen erregter Künstlerphantasie«⁸¹³ in Form artifizierlicher Tiere im Zusammenhang mit poetologischen Darstellungsmodi von Karikatur und Grotteske stehen. In diesem Kontext war auch bereits von Fischen die Rede, ohne sie näher zu behandeln. Vom Meeressäuger aus *Moby Dick* möchte ich die Brücke schlagen zu anderen Wassertieren, die im Roman *Cécile* agieren. Im Folgenden werde ich zeigen, wie sie von Fontane im Roman funktionalisiert werden, um die Romanhandlung an ihnen weiter zu treiben und welche Bedeutung ihnen als tierische Vertreter für Fontanes Poetologie des Nebensächlichen innewohnt.

II

»Wenn man Fisch ißt, darf man [...] nicht streiten.«⁸¹⁴ So begegnet Gordon kurz und lapidar den uneindeutigen Ausführungen Eginhards über ideale und reale Pfefferkuchenhäuser. Genau das provoziert Gordon aber, nicht zuletzt durch die Stichelei in Richtung des Privatgelehrten, er »habe einen Professor gekannt, der an einer Fischgräte gestorben«⁸¹⁵ sei. Im elften Kapitel entwickelt sich daraus eine veritable »Streitfrage zwischen Forellen und Schmerlen«⁸¹⁶, die über die Diskussion der Vorzüge verschiedener Forellenarten bis hin zu einer bemerkenswerten Überlegung zur kulinarischen Tier-Mensch-Differenz führt:

811 Borgards: Tiere und Literatur (wie Anm. 76), S. 237.

812 C 6, S. 164.

813 C 11, S. 196.

814 C 11, S. 196.

815 C 11, S. 196.

816 C 11, S. 201.

»Forellen sind Forellen.« »Doch nur etwa so, wie Menschen Menschen sind. Weiße, Schwarze, Privatgelehrte haben einen verschiedenen Geschmack, auch vom anthropophagischen Standpunkt aus, und die Forellen desgleichen. Sie schmecken wirklich verschieden. Ich darf es sagen. Denn wenn ich die Rechnung mache, so hab' ich wohl ein Dutzend Arten durchgekostet.«⁸¹⁷

Dieser Spitze gegen Eginhard folgt eine Aufzählung der Forellen-Arten, die Gordon verkostet hat: Felchen aus dem Bodensee, Maränen aus dem Lago di Bolsena und schließlich Lachsforellen des schottischen Kinroß-Leven, die Fontane Jahre zuvor selbst einmal kosten konnte.⁸¹⁸ Über das Gespräch um die Forellen gelingt es Fontane, erzählerisch gleich mehrere Fährten zu legen. Die Hauptfiguren kennen sich zum Zeitpunkt dieser Szene noch nicht, und so gestattet die Erwähnung des Sees *en passant*, zum einen Gordons Heimat Schottland zu erwähnen, und zum anderen auf Maria Stuart (1542–1587) zu sprechen zu kommen. Dabei kann Fontanes Technik beobachtet werden, die Perspektive der Figuren zu gestalten, indem sie auf Bilder zurückgreifen, die Cornelia Blasberg als »Medien einer Textregie« beschreibt, »die ›personale‹ Identität nur als kurzfristigen, ja illusionären Effekt sprach-

817 C II, S. 197.

818 »Kinroß ist eine anspruchslose kleine Stadt, unmittelbar am See gelegen. Ihr Reiz besteht in ihrer Stille und Abgeschlossenheit, worin sie's dem stillen Linlithgow noch zuvortut. Kein königlicher Palast, kein figurenreicher Brunnen geben dem Orte Bedeutung; er hat nur seinen See, seine Lachsforellen und sein zerfallenes Schloß. Ein solcher Ort hat natürlich nur *ein* Hotel, und spart dem Reisenden die Wahl. Im Salutation-Inn stiegen wir ab, was ungefähr sagen will, im Gasthof zum freundlichen Gruß. Die lachende Wirtin blieb hinter dem Versprechen ihres Hauses nicht zurück, und nachdem wir ein Mittagsbrod von Lachsforellen bestellt hatten, die dem Leven-See eigentümlich sind, und von jedem gegessen werden müssen, der Kinroß besucht, brachen wir auf, um dem ›Schloß im See‹ unseren Besuch zu machen.« *Theodor Fontane: Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland, in: Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 179–402, S. 376. Vgl. zum Besuch an diesem See auch Helmuth Nürnberger: »Ein Schloß stieg auf...«. Kinross House – eine visuelle Anregung für Fontanes Rheinsberg-Erlebnis am Leven-See?, in: Michael Ewert/Christine Hehle (Hrsg.): »Auf der Treppe von Sanssouci«. Studien zu Fontane (Fontaneana 15), Würzburg 2016, S. 157–166.*

licher Bezeichnungs- und Kommunikationsprozesse gelten lässt.«⁸¹⁹ Der Bildvergleich mit der schottischen Königin steht am Beginn einer ganzen Reihe von Vergleichen, die Gordon im Laufe des Romans anstellen wird.⁸²⁰ Mit dem Verweis auf die Gefangenschaft und Liebenschaft Marias weist Fontane an dieser Stelle bereits voraus auf Céciles Geschichte als Fürstenmaitresse, die sukzessive enthüllt wird.

III

Aus der Fremde schottischer Highlands lenkt der Emeritus den Blick wieder zurück in die Heimat, indem er der schottischen Lachsforelle einen heimischen Fisch als kulinarisch ebenbürtig zur Seite stellt: die Schmerle. Über diesen kleinen Fisch knüpft Fontane den Erzählstrang weiter, indem er eine kleine Binnenerzählung um den »Rodensteiner« einbaut. Das Renommee des in Altenbrak ansässigen Präzeptors für die Zubereitung dieses Fisches in Verbindung mit einer Anekdote geben schließlich den Ausschlag, einen Ausflug zur Gaststätte des Rodensteiners hin zu unternehmen, »um die Streitfrage zwischen Forellen und Schmerlen ein für allemal entscheiden zu können.«⁸²¹ Verhandelt Fontane auf Schloss Quedlinburg das Verhältnis von historischer Anekdote zu historischem Anschauungsmaterial, geht es bei dieser kleinen Erzählung um das Verhältnis von Dichtung zu Wahrheit, handelt es sich dabei doch nicht nur um eine Geschichte, »die sich erzählen lässt«, und die der Emeritus »doppelt gerne« erzählt.⁸²² Sie wird *de facto* doppelt

819 Cornelia Blasberg: Das Rätsel Gordon oder: Warum eine der »schönen Leichen« in Fontanes Erzählung »Cécile« männlich ist. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 120 (2001), Nr. Sonderheft »Realismus«. Zur deutschen Prosa-Literatur des 19. Jahrhunderts, S. 111–127, S. 122.

820 [»]Und doch, woran erinnert sie mich? An wen? Oder an welches Bild? [...] Ja, das ist es. Ich habe mal ein Bild von Queen Mary gesehen, ich weiß nicht mehr genau wo, war es in Oxford oder in Hampton-Court oder in Edinburgh-Castle. Gleichviel, es war die schottische Königin, meine arme Landsmännin. Etwas Katholisches, etwas Glut und Frömmigkeit und etwas Schuldbewußtsein. Und zugleich ein Etwas im Blick, wie wenn die Schuld noch nicht zu Ende wäre. Ja, daran erinnert sie mich.« C 16, S. 243. Ihr Mann Pierre wählt weniger schmeichelhafte Vergleiche, wenn er im 15. Kapitel Lady Macbeth als Vorbild aufruft, vgl. C 15, S. 237.

821 C 11, S. 201.

822 C 11, S. 199.

erzählt – und dabei berichtet. Indem der Präzeptor die Gelegenheit erhält, seine eigene Geschichte neben die Anekdote des Geistlichen zu stellen, stützt er das Poetische auf ein realistisches, menschlich-humorvolles Maß zurück. Denn wo der Emeritus den Rücktritt im Lichte heroischen Pflichtgefühls und Gerechtigkeitsempfindens gegenüber den begangenen »Übergriff[en] und Ungesetzlichkeit[en]«⁸²³ darstellt, prosaisiert der »Held« seine eigene kleine Geschichte, indem er sie auf den Boden gekränkter Eitelkeit zurückholt.

Das Kleine vor dem Großen gelten zu lassen, und in diesem Fall menschliche Schwächen vor idealisierten Tugenden, führt Fontane im Hause des Altenbrakers fort und variiert dabei das Thema künstlerischer *poiesis*, das sich im Rahmen der Tiermalerei mit der Frage nach der Übertragung realer Tiere in das künstlerische Zeichensystem der Malerei befasste und bei dem Buttervogel mit der, wenngleich instabilen und vergänglichen, Repräsentation eines Tieres in der Plastik. Dieses Mal geht es um die Transformation eines realen Tieres in die Dichtung, an dem Fontane die Aufwertung des Nebensächlichen gegenüber den Hauptsachen erzählerisch in Szene setzt.

Der Ausflugsplan nahm seinen Ausgang, als im Hotel Zehnpfund Forellen serviert wurden. Als Gleiches in der Gaststätte geschieht und die Schmerlen aufgetragen sind, stellt sich heraus, dass sich deren Verzehr als durchaus »diffizil« erweist. Die »teils despektierliche[n] Vergleiche«⁸²⁴, zu denen sich einige Figuren in Anbetracht dieser kulinaren Herausforderung bewegt fühlen, veranlasst die Tiermalerin Rosa zu einer Replik, die schließlich in einem kleinen Dichterwettbewerb bei Tisch mündet.

Rosa drang aber auf vollkommene Revozierung, da sie sich die Poesie der Schmerle nicht rauben lassen wolle, dieses herrlichsten aller Fische, den zu besingen sie keinen Augenblick Anstand nehmen würde, wenn ihr die schnöde Tiermalerei zur Kultivierung der sanglichen Schwesterkunst Zeit gelassen hätte.⁸²⁵

823 C 11, S. 200.

824 C 14, S. 231.

825 C 14, S. 231.

Statt zu singen, wird gedichtet. Reihum tragen die Anwesenden sogenannte »Leberreime« vor. Diese spontan vorgetragenen Gedichte bestehen traditionellerweise aus zwei Zeilen, wovon die erste Zeile häufig durch eine stehende Formel eingeleitet wird, und die zweite Zeile dann Gelegenheit für kreative Variationen bietet. »Leberreime« heißen diese Gedichte, weil der erste, formelhafte Teil mit der Leber des Hechts zu tun hat. Fontane widmet dieser »prosaischen« Gestalt⁸²⁶ der Dichtkunst ein eigenes kleines Kapitel in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und gibt dort auch zwei Beispiele:

Die Leber ist von einem Hecht und nicht von einer Schleie,
Der Fisch will trinken, gebt ihm 'was, daß er vor Durst nicht schreie.
[...]
Die Leber ist von einem Hecht und nicht von einem Störe,
Es lebe Lehrer Klingenstein, der Kantor der Kantöre.⁸²⁷

In *Cécile* variiert Fontane diese Dichtungstradition, indem er die starre Form des ersten einleitenden Teiles aufgibt. In diesem Roman wird nicht mehr der aggressive Raubfisch Hecht bedichtet, sondern die kleine scheue Schmerle. Wenn Fontane sich, wie im bereits zitierten Brief an seine Frau Emilie dazu bekennt, lieber die Laus zu besingen als den Löwen,⁸²⁸ dann findet dieser poetologische Grundsatz, transponiert ins Aquatische, seine konkrete Ausgestaltung in diesem Roman.

* * *

Abschließend sei noch ein Blick auf das Nachleben der Schmerlen im Roman geworfen. Im Ganzen umfasst die Handlung, die durch die Fische motiviert ist, den beachtenswerten Umfang von sechs Kapiteln. Man könnte sogar sagen, dass der Bogen, der im 11. Kapitel gespannt wird, erst im 20. Kapitel an der Abendtafel der St. Arnolds in Berlin

826 *Mülder-Bach*: Poesie oder Prosa (wie Anm. 607), S. 354.

827 *Fontane*: *Wanderungen – Spreeland* (wie Anm. 36), S. 463. Zur Tradition der Leberreime siehe auch: *Armin Schulz*: Art. Stegreifdichtung. Spontan produzierte Literatur, in: *Klaus Weimar* (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3. Auflage, Bd. III. P–Z, Berlin und New York 2007, S. 503–505, S. 503. – *Fontane*: *Sämtliche Romane – HFA I/2* (wie Anm. 62), S. 898.

828 Vgl. *Fontane*: *An Emilie Fontane – 8. August 1883* (wie Anm. 138), S. 278.

endet. Auf diese Abendgesellschaft bin ich *Kapitel 4.1.3* über die Grotesken eingegangen. An dieser Stelle möchte ich nachholend aufzeigen, welche Verbindung Fische zwischen den Kapiteln herstellen.

Fontane konstruiert die Verbindung zwischen Harz-Teil und Berlin-Teil über verschiedene Motive. Wie im elften Kapitel unterbricht auch im 20. Kapitel ein Speisegang das Gespräch bei Tisch und ebenfalls wie im elften Kapitel wird auch bei den St. Arnauds Fisch serviert. Dass es Forellen gibt, ist dabei kein besonders subtiler Verweis auf den ersten Teil des Romans. Um an der Verbindung zu Kapitel Elf keinen Zweifel zu lassen, hebt ihn Cécile eigens ins Wort: »Aber von den Forellen müssen Sie nehmen, Herr von Gordon. Es sind ja halbe Reminiszenzen an Altenbrak. ›Denn von der Forelle bis zur Schmerle‹, so wenigstens versicherte uns der alte Emeritus, ›ist nur ein Schritt‹.«⁸²⁹

Zwei Dinge fallen dabei auf. Dass Cécile die Forellen »halbe Reminiszenzen« nennt, stimmt in zweierlei Hinsicht. Erstens gab es in Altenbrak gar keine Forellen, sondern Schmerlen, womit Cécile die eigentliche Motivation des Altenbrak-Ausflugs ausspart, zu dem es ja nur der Schmerlen wegen kam. Fontane gelingt es auf diese Weise, zum einen den Forellenstreit zu erinnern, der Auslöser des Ausflugs war, das Schmerlenessen selbst, und den für Cécile und Gordon zentralen gemeinsamen Eselsritt, der dazwischen stattfindet. Zudem leitet er, von der Schmerle ausgehend, auf das Thema des Kulturkampfes über. Mündeten die abwertenden Äußerungen der Tischgesellschaft über die Schmerle in Kapitel 14 noch in einen Dichterwettstreit, der die »Poesie der Schmerle« retten sollte,⁸³⁰ führt die Schmerle hier über die Harzburg und das Bismarck-Denkmal mit der Canossa-Säule im 20. Kapitel zu Geheimrat Hedemeyers Kulturkampf-Exkurs.

Zweitens – und dieser Punkt zeigt, wie fein Fontane seine Texte justiert – ist das Dîner nur in dem Sinne eine halbe Reminiszenz, als die Forellen zunächst nur auf der Seite der Tafel serviert werden, wo Cécile sitzt, wohingegen für die andere Seite, an der Rosa, Gordon und die Baronin sitzen, Steinbutt gereicht wird. Bei dieser Besonderheit belässt es Fontane nicht, denn der Steinbutt, der Gordon eine

829 C 20, S. 268.

830 Vgl. C 14, S. 231.

Pause von den Ausführungen Snatterlöws gönnt, wird zunächst als »Turbot« bezeichnet. Wie im elften Kapitel die Diskussion um Ähnlichkeiten und Unterschiede der Forelle erzählerisch Gelegenheit bietet, Gordons schottische Heimat zu erwähnen und einen Seitenblick auf die Verbindung Cécile–Maria Stuart zu werfen, verweist auch hier die Verwendung des englischen Begriffs nach Schottland. Bezieht man hier noch Fontanes Aufsatz über Willibald Alexis mit ein, zielt der Verweis nicht nur auf Schottland als Gordons Heimat, sondern auch auf die Walter Scotts. Helmut Nürnberger weist darauf hin, dass Walter Scotts Roman *Der Abt* (1820), der zu großen Teilen auf Loch Leven spielt und Maria Stuarts dortigen Aufenthalt und ihre Befreiung behandelt, überhaupt erst den entscheidenden Anstoß für Fontanes Interesse gegeben haben könnte, Loch Leven zu besuchen.⁸³¹

5.2 Hilfreiche Hunde

Hilfreiche Hunde. Diese Kapitelüberschrift klingt wie ein tautologisches Klischee.⁸³² In diesem Kapitel möchte ich es unternehmen, eine Auswahl an Stellen zu untersuchen, in denen Hunde Einfluss auf die Romanhandlung nehmen: durch ihr Handeln, durch Gesten, durch ihr dezidiertes Nicht-Handeln, oder schlicht dadurch, dass sie zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort sind. Indem die Frage, inwieweit hündisches Handeln hilfreich ist, gestellt wird, zeigt sich, wo die Texte am imaginären Repertoire der Hundeklischees arbeiten und wo sie traditionelle Bilder variieren und invertieren.

Drei Texte nehme ich dabei in den Blick: In *Vor dem Sturm* hat Hektor an zwei Stellen Gelegenheit, sein Heldentum unter Beweis zu stellen, das ihn mit seinem Namensvetter aus dem Trojanischen Krieg verbindet (I). In *Quitt* wird zu fragen sein, ob das Handeln oder Nicht-Handeln des Hundes hilfreich für die Figur Lehnert Menz ist oder eher im Dienste der poetischen Gerechtigkeit steht (II). Als Letztes soll es dann noch einmal um Rollo gehen. Unter Rückgriff auf Friedrich Nietzsches Gedanken zur Zeitsignatur der Tiere biete ich eine Lektüre an, die die Hilfe des Tieres darin sieht, Pate für

831 Vgl. *Nürnberger*: »Ein Schloß stieg auf...« (wie Anm. 818), S. 162.

832 Zu Thema Hundeklischees siehe auch *Kapitel 3.3*.

eines der verschiedenen Modelle des Vergessen-Könnens zu stehen (III).

I

Beginnen möchte ich mit dem Vitzewitzschen Neufundländer Hektor, von dem sein Herrchen behauptet, er sei »[d]as beste Tier und der schlechteste Hund.«⁸³³ Dieses sonst fidele Haustier eignet sich schon nicht zum Jagdhund, weil er alles aufscheucht und »nichts zu Schuß«⁸³⁴ bringt. Aber auch als Hüter des Herrenhauses scheint es mit dem Tier nicht weit her zu sein, wie das Kapitel *Es geschieht etwas* zeigt.

Nachdem die meisten Schlossbewohner zum Tanz im Scharwenkaschen Krug ausgeflogen sind, bleiben Renate, Kathinka und Marie im Schloss zurück. Die jungen Damen und die Pfliegerochter des pfälzischen Dorfschulzen Kniehase vertreiben sich die Zeit mit Handarbeiten, mit Erzählungen über die Berliner Gesellschaftszustände, über Hofbälle, über poetische und prosaische Tugenden und mit Vergleichen des spröden Konrektors Othegraven mit dem gutaussehenden Grafen Bninski, als sie bemerken, dass jemand ins Schloss eindringt. Wie sich am Ende herausstellen wird, handelt es sich um französische Marodeure, die sich Zugang zum Arbeitszimmer des alten Vitzewitz verschafft haben. Auffällig an dieser kleinen Einbruchsszene ist ihre akustische Gestaltung. Während die drei Daheimgebliebenen kein Wort sprechen, »alle unter der unklaren Vorstellung, daß Schweigen die Gefahr, in der sie sich befanden, verringere«⁸³⁵, machen die Franzosen im Nebenzimmer keine Anstalten, sich möglichst leise zu verhalten, ganz im Gegenteil, wie der Text explizit ausführt.

Sie warfen ein Bündel Nachschlüssel wie mit absichtlichem Lärmen auf die Erde und fingen an, sich an der großen, neben der Tür stehenden Truhe, darin das Geld und die Dokumente lagen, zu schaffen zu machen. [...] Sie rissen die Bücher in ganzen Reihen heraus und fetten, als sie auch hier nichts ihnen Passendes entdeckten, mit einer einzigen Armbewegung den Sims ab, so daß alles, was auf demselben stand:

833 VdS II.9, S. 191.

834 VdS II.9, S. 191.

835 VdS II.14, S. 229.

chinesische Vase, Büste, Dragonerkasketts, mit lautem Geprassel an die Erde fiel. Ihre Wut schien mit der schlechten Ausbeute zu wachsen, und sie rüttelten jetzt an der alten Tür, die nach dem Korridor hinausführte.⁸³⁶

Fontane zerschlägt erzählerisch Porzellan, lässt die Schlüssel rasseln und Bücher fliegen. Bedenkt man diesen Lärm, der im oberen Stockwerk veranstaltet wird, liest es sich wie eine Parodie, wenn Hektor, der »seine neben der Herdwand liegende warme Binsenmatte dem Tanzvergnügen vorgezogen, und, ohne daß jemand davon wußte, das Haus gehütet hatte«⁸³⁷, erst dann aktiv wird, als Renate wie wild beginnt, die Dienstbotenglocke des Salons zu läuten. Das »treue Tier«⁸³⁸, so hat es den Anschein, hütet eher die Binsenmatte als das Haus, und ist schon so weit domestiziert und in den herrschaftlichen Haushalt integriert, dass man nach ihm läuten muss wie nach einem Domestiken, bevor es zu Hilfe eilt.

Bei der zweiten Stelle, die ich anführen möchte, zeigt der Hund zunächst etwas mehr Engagement. Bei der Aktion im IV. Teil des Romans, bei der Lewin aus der Gefangenschaft der Franzosen befreit werden soll, schmuggelt sich Hektor auf den Schlitten, mit dem Mannschaft und Gerät zur Festung transportiert werden. Erst als man daran geht, diesen abzuladen, bemerkt man den Hund: »Und siehe da, gleich darauf stand Hektor – wohl wissend, daß er viel gewagt habe – verlegen wedelnd an der Seite seines Herrn, verlegen, aber doch auch mit einem Ausdruck von Stolz und Freude, und seine klugen Augen schienen zu sagen: ›Hier bin ich; ich, Hektor, Freund meines Freundes Lewin. Ich weiß, daß es ernst wird, und weil ich es weiß, will ich mit dabei sein.«⁸³⁹ Ernst wird es in der Tat, nicht nur für Lewin, dem die Flucht gelingt, sondern auch für Hektor – und Tubal. Als die Franzosen bemerken, dass ein Fluchtversuch im Gange ist, feuern sie eine Salve auf die Retter ab, und nur weil Hektor zufällig in diesem Moment »an seinem jungen Herrn in die Höhe« fährt, fängt er mit seinem Körper die Kugeln ab, sodass Lewin verschont bleibt. Er, »dessen

836 VdS II.14, S. 229.

837 VdS II.14, S. 230.

838 VdS II.14, S. 230.

839 VdS IV.23, S. 676.

Liebestreue seinen Herrn gedeckt hatte«⁸⁴⁰, bricht an seiner statt zusammen. Als alle versuchen, fliehend die Schlitten zu erreichen, ist es der polnische Edelmann Tubal, der umkehrt, um den verletzten Hektor zu retten. Die Franzosen schießen und treffen erneut, sodass Tubal wenige Stunden später an der Perforation von Lunge, Leber und Milz stirbt. Für Rolf Zuberbühler ist der »symbolische Gehalt der Szene [...] offensichtlich. Beispielfhaft ›Liebestreue‹ ü bend, setzt der Hund sein Leben für seinen Freund und Herrn Lewin ein, wie dieser seinerseits sein Leben für sein Land und Volk eingesetzt hatte. Treue ist bewährte Liebe. Und Lewins Freund Tubal, der sinnliche Pole, der Heimatlose und seiner Natur nach Treulose, übt seinerseits Treue, indem er der elementaren Regung des Mitleids folgt und das verwundete Tier nicht im Stich läßt.«⁸⁴¹

Im Gegenteil scheint mir die Liebestreue, von der die Erzählinstanz bei Hektor spricht, weniger im Handeln des Hundes zu liegen als vielmehr in dem des Freundes. Fontane invertiert hier geradezu das klassische Bild der Treue des Hundes gegenüber dem Menschen, indem die Treue zu einem Hund zum Ausdruck der Verbundenheit zwischen den jungen Adligen Pertubal und Lewin wird. Damit liefert diese Szene nicht nur ein weiteres Beispiel dafür, wie ein Tier – auch durch unbeabsichtigtes Handeln – in entscheidender Weise in das Geschehen »eingreift«, sondern liefert auch eine weitere Facette der »Treue«, die für den Roman wesentlich ist und auf verschiedenen Ebenen thematisiert wird: So verhandelt der Text die Frage nach der richtig verstandenen Treue zu König oder Volk, zu geschlossenen Verträgen oder individuellen Gewissensentscheidungen, zu einer als nationale Tugend verstandenen Treue und nicht zuletzt die Frage nach der Treue zur religiösen Konfession. Denn wie Cécile, kehrt auch Tubal am Ende seines Lebens zum Katholizismus zurück.⁸⁴²

840 VdS IV.23, S. 678.

841 Zuberbühler: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221), S. 36.

842 Zu Konversion und Reversion als dynastische Allianz- und Assimilationsversuche in *Vor dem Sturm* vgl. *Nacim Ghanbari: Dynastisches Spiel*. Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 85 (2011), Nr. Heft 2, S. 186–207, S. 200f.

Erneut zeigen sich mehrfache Ebenen im Text, mit denen Fontane arbeitet: Was der Text in der narrativen Gestaltung der Szene zeigt – nämlich dass der Hund entweder zu spät oder uneigentlich handelt –, steht in einer Spannung zu dem, was der Text sagt – indem er Hektor aufgrund dieses uneigentlichen Handelns eine »Liebestreue« bescheinigt. Der Blick, der von der Frage nach dem Agieren der Tiere gelenkt ist, macht dieses Verfahren sichtbar. Er legt nicht nur offen, wie das, was geschieht, im Text selbst anhand traditioneller Muster des kulturellen Imaginären – hier des »treuen Hundes« – gedeutet wird, sondern auch wie noch heute Interpretationen auf diese Deutungsmuster zurückgreifen. Wenn Inka Mülder-Bach *Effi Briest* als einen Roman interpretiert, der »Trauerarbeit« am »verbrauchten Bestand der Gattungstradition« des Romans des 19. Jahrhunderts leistet,⁸⁴³ dann könnte man – freilich ohne eine Entwicklungsgeschichte zeichnen zu wollen – an diesem Beispiel sehen, wie in Fontanes Erstlingsroman die Klischeebilder im Vergleich zu seinem Spätwerk noch nicht gänzlich »abgebaut«⁸⁴⁴ sind, sondern noch in Form von *showing* und *telling* nebeneinander bestehen.

II

Ein Roman, dessen Hauptfigur einer lebensbedrohlichen Situation weniger glimpflich entkommt, als Lewin es in *Vor dem Sturm* gelingt, ist *Quitt*. Dass dem so ist, liegt in entscheidender Weise an einem weiteren Neufundländer der Fontaneschen Fauna: Uncas, der Hund der Kolonie in den Vereinigten Staaten, in die Lehnert Menz vor der preußischen Justiz geflohen ist, und in der er eine neue Heimat gefunden hat. Dieser Roman fragt nicht nur nach den Bedingungen von Schuld und Vergebung, von Erinnern und Vergessen, sondern auch nach dem Verhältnis von Natur und Kultur, nach unmittelbaren Gefühlsregungen und deren Sublimierung durch gesellschaftliche Konventionen. Davon war bereits mit Blick auf das Ehepaar Espe, deren Kinder und die Tanzbären die Rede. Nun soll es aber noch einmal um das Tier gehen, das in seinem dezidierten Nicht-Handeln zu einem Handlungsausgang

843 Mülder-Bach: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 636.

844 Mülder-Bach: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 636.

führt, den man, wenn man nicht auf den griffigeren Titel »quitt« zurückgreifen möchte, als »poetisch gerecht« bezeichnen kann.

Lehnert Menz, der in Nogat-Ehre eine neue Existenz begonnen und nicht nur das Vertrauen und den Respekt der Mitbewohner, sondern auch das Herz der Tochter des Hauses Ruth gewonnen hat, begibt sich am Ende des Romans auf die Suche nach dem verschollen geglaubten Toby, der sich aufgemacht hat, zwei Steinadlerjungen zu fangen, um sie »den Zoological Gardens in Galveston zum Geschenk zu machen.«⁸⁴⁵ Als dieser länger ausbleibt als gedacht, entschließt sich Menz, ihn zu suchen, wobei Fontane in stereotyper Weise das Verlangen des Hundes schildert, bei dieser Rettungsaktion dabei sein zu dürfen. Sie gerät für Menz zur Katastrophe, als er einen Abhang hinunterrutscht und sich einen Hüftknochen auskugelt. In dieser Lage, aus der er sich nicht selbst befreien kann, ruhen all seine Hoffnungen auf Rettung auf dem Vierbeiner Uncas.

Und mit eins schoß es ihm durch den Kopf: »Uncas, *du* kannst mich retten, du bist klug. Und nun höre gut zu. Sieh, wenn du jetzt nach Hause trabst, zu Ruth, zu Miß Ruth, hörst du, dann kannst du sie hierher führen, und dann finden sie mich, und dann retten sie mich. Und nun auf!« Uncas hatte jedes Wort verstanden, aber er schüttelte nur den Behang und streckte sich still wieder nieder und sah Lehnert an. Und dieser las aus dem treuen Auge mit Schrecken heraus: ich bleibe.⁸⁴⁶

Uncas *könnte* in retten, aber er lässt sich nicht dazu bewegen, auch nicht durch Stöße mit dem Gewehr. Und so sieht Lehnert schließlich ein, dass er ohne die Hilfe des Hundes an dieser Stelle sterben wird. Damit schreibt Fontane eine neue Seite in das traditionsreiche Buch topischer hündischer Treue, in dem der Hund zwar durchaus am Grab des Herren wacht, aber zugleich dieses Grab erst bedingt. Rolf Zuberbühler, der in seinem ersten Teil der Arbeit über die Neufundländer bei Fontane auch auf die Konjunktur dieser Rasse auf Gemälden, etwa bei Edwin Landseer, eingeht, fasst allgemein zusammen: »Aber wie für den englischen Maler ist der schönste Zug des Neufundländers

845 Q 33, S. 432.

846 Q 34, S. 438.

auch für Fontane der Drang zum ›Retten‹ von Leben; wie Landseer oder Lord Byron verherrlicht er die Schönheit, den Adel und die Treue dieser Tiere«. ⁸⁴⁷ Bei diesem Neufundländer scheint das »Lebenretten« nicht wichtiger zu sein als ein treues Verharren. Uncas wird so gerade in seinem Nicht-Handeln und Nicht-Helfen zu einem Werkzeug verschieden artikulierter Schicksalsmächte oder der »finalen Quittierbarkeit seiner Vergangenheit« ⁸⁴⁸: Menz nennt es »Gottes Wille« ⁸⁴⁹, L'Hermite meint, »[s]eine Geschicke haben sich erfüllt.« ⁸⁵⁰ Uncas wird, so kann man sagen, auf jeden Fall zum Helfershelfer einer poetischen Gerechtigkeit, zu der der Roman am Ende findet. Nur Espe, die Verkörperung des preußischen Staates und des Prosaischen, sieht in diesem Ausgang alles andere als einen, mit dem man sich, ungeachtet der tragisch-pathetischen Züge, abfinden könne:

Was heißt »quitt«? Wer das Schwert nimmt, soll durch das Schwert umkommen; *das* ist »quitt«. Der Staat, wenn ich mich so ausdrücken darf, ist in diesem Fall in seinem Recht leer ausgegangen, und die Justiz hat das Nachsehen. Und das *soll* nicht sein und *darf* nicht sein. Ordnung, Anstand, Manier. Ich bin ein Todfeind aller ungezügelter Leidenschaften. ⁸⁵¹

847 Zuberbühler: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221), S. 26. Ähnlich formuliert es Dorothee Römhild: »Authentizität und Treue, Ritterlichkeit und Verständigkeit, Menschenkenntnis und Situationseinsicht aus Intuition – diese Eigenschaften besitzt auch der schwarz und weiß gefleckte Neufundländer Uncas in Fontanes Kriminalerzählung *Quitt*, der wie sein Vorgänger Hektor zwischen ›gut und böse‹, ›richtig und falsch‹ durchaus zu unterscheiden, weiß.« Römhild: Bellychen ist Trumpf (wie Anm. 29), S. 214.

848 Monika Ritzer: »Je freier der Mensch, desto nötiger der Hokuspokus«. Natur und Norm bei Fontane, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 39–56, S. 52.

849 Q 34, S. 439.

850 Q 35, S. 441.

851 Q 37, S. 452.

III

Quitt – das meint, dass mit Lehnerts Tod dessen Schuld am Tode Opitz' ausgeglichen und sein Schuldbrief bezahlt ist.⁸⁵² Zum Werkzeug dieses Ausgleichs macht Fontane den Hund Uncas. Der Tod ermöglicht es Lehnert, sich seiner Vergangenheit zu entledigen und zu befreien, was ebenfalls im Begriff »quitt« mitschwingt. Nun ist es so, dass Fontane in fast allen seinen Romanen und Novellen die Frage verhandelt, inwieweit die Vergangenheit eine vergangene Zeit ist, oder wie wirkmächtig sie für die Gegenwart bleibt. Dabei scheint die Tatsache, dass Gesellschaft nicht vergisst, eine Realität zu sein, an der sich die Figuren abarbeiten und in den meisten Fällen auch zugrunde gehen. Über den Roman *Cécile* hat Fontane das Motto gesetzt: »[S]itzt man erst mal drin, gleichviel ob durch eigne Schuld oder durch unglückliche Constellation, so kommt man nicht mehr heraus. Es wird nichts vergessen.«⁸⁵³ Fast mantraartig kehrt das Nicht-Vergessen-Können in verschiedenen Texten wieder wie auch in dem Trennungsgespräch in *L'Adultera*, wenn Melanie vor Ezechiel van der Straaten in »große[n] Worten«⁸⁵⁴ erklärt: »Und keiner kann vergessen. Erinnerungen aber sind mächtig, und Fleck ist Fleck, und Schuld ist Schuld.«⁸⁵⁵ Auch L'Hermite, den Hausgenossen Obadjas und späten Vertrauten Lehnerts, lässt seine Vergangenheit nicht los.

852 Zum Bedeutungsspektrum von »quitt« siehe *Jacob Grimm/Wilhelm Grimm*: Art. *quitt*, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 13, Leipzig 1854–1961, Sp. 2378–2381, URL: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/displayLinkInfo.tcl?sigle=DWB&formid=GQ01061> (besucht am 06.08.2019), Sp. 2378. Zum Thema Schuld als »Kernstück der Fontaneschen Poetik« siehe *Aust*: *Fontanes Poetik* (wie Anm. 107), S. 436–439.

853 *Theodor Fontane*: An Mathilde von Rohr. 19. April 1887, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe. Dritter Band. 1879–1889* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 535, S. 535. Ähnlich benennt es auch der Brief an Jesco von Puttkammer: »Der Grundgedanke des kl. Romans ist *der* von der unerbittlichen Macht zurückliegender Geschehnisse, die durch reinen Wandel und aufrichtige Buße vor *Gott* zu sühnen, aber *gesellschaftlich* nicht zu tilgen sind.« *Theodor Fontane*: An Jesco von Puttkammer. 20. Januar 1886, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe. Dritter Band. 1879–1889* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 449–451, S. 451.

854 LA 16, S. 101.

855 LA 16, S. 101.

In seiner Zeit der Pariser Kommune wurde unter seinem Kommando der Erzbischof von Paris erschossen,⁸⁵⁶ und diese Tat sucht ihn immer wieder in Gestalt einer Erscheinung heim, die ihm mit einem »Kreuz vor der Brust«⁸⁵⁷ des Nachts ins Fenster sieht.

Grundsätzlich sind die zahlreichen Gespenster der Texte Medien der Erinnerung, angefangen bei Matthias von Vitzewitz als reuigem Wiedergänger auf Hohen-Vietz in *Vor dem Sturm* oder dem Chinesen in *Effi Briest*. Dabei sind es nicht nur tote Figuren, die durch ihre Präsenz in der Gegenwart an ein »unfinished business«⁸⁵⁸ erinnern. Zuweilen nehmen sich auch lebende Figuren als Wiedergänger der eigenen Vergangenheit aus, wie dies bei Geert Innstetten der Fall ist,⁸⁵⁹ und auch die Figuren, die sich mit Genealogie, Geschichte, vor allem aber mit Archäologie befassen, die also Vergangenes ausgraben, wieder sichtbar machen und damit dem Vergangenen einen materiellen Ort in der Gegenwart sichern, zählen zu diesen Mitarbeitern an der Erinnerung. Schließlich wären auch hier noch einmal die Briefe zu erwähnen, die Bausteine sind für das »gesellschaftliche Gedächtnis [...], oder das soziale Imaginäre« und die damit auch Teil des »Speicher[s] sind, in dem nichts gelöscht werden kann.«⁸⁶⁰

Zwar gibt es Figuren, die gerade in Anbetracht der übermächtigen Erinnerung die Wohltat des Vergessens bewusst machen.⁸⁶¹ Nach Figuren, denen dies aber tatsächlich gelingt, bei denen also »das Heute nicht wissen soll, was das Gestern tat. Oder wohl gar das Vorges-

856 Vgl. Q 20, S. 356.

857 Q 23, S. 362.

858 Christian Begemann greift Salman Rushdies Bestimmung eines Gespenstes auf und stellt sie in den Kontext ähnlicher Denkfiguren des 19. Jahrhunderts, wie sie sich etwa bei Edward B. Tylor, Karl Rosenkranz oder Paul Heyse finden. Vgl. *Begemann*: »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...« (wie Anm. 190), S. 222f.

859 Vgl. *Mülder-Bach*: »Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 624.

860 *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 620.

861 So beispielsweise L'Hermite, wenngleich es sich bei dieser Figur nach Hugo Aust um »keinen sehr zuverlässigen Zeugen« betreffs der Fontaneschen Poetik handelt: »Denn des Lebens Bestes sei doch immer das Ins-Vergessen-Sinken, das lehre nicht bloße le grand Buddha, sondern auch le petit L'Hermite.« Q 29, S. 415. Zu Hugo Aust: *Aust*: Fontanes Poetik (wie Anm. 107), S. 451.

tern!«⁸⁶² muss man sehr genau suchen. Vielleicht könnte man Corinna Schmidt zu diesen »Virtuosinnen des Vergessens«⁸⁶³ zählen. Denn ihre »Kunststöpferei«⁸⁶⁴, die Gerhart von Graevenitz als eine »weibliche Form des Heldentums«⁸⁶⁵ bezeichnet, besteht ja im Gegensatz zu der Arbeit ihres späteren Verlobten Marcell Wedderkopp darin, »alle Spuren und ›Ueberbleibsel‹ von Taten oder Untaten zum Verschwinden zu bringen.«⁸⁶⁶

Hätte Effi die Briefe von Crampas verbrannt, so wie es Botho mit den Briefen und Blumen Lenes tat, so wäre zwar vielleicht auch ihr ein »Bild [...] in die Seele gegraben« worden, das »nie ganz wieder [verblasst]«⁸⁶⁷, aber der folgenschwere Fund und die Katastrophe hätten sich vermeiden lassen. So greifen der alte Briest und Dr. Wiesike das Thema Erinnern und Vergessen in einem Gespräch kurz vor Effis Tod noch einmal auf.

»Aber wir werden es [das Fieber] schon wieder runterkriegen, dann muß sie nach der Schweiz oder nach Mentone. Reine Luft und freundliche Eindrücke, die das Alte vergessen machen...«

»Lethe, Lethe.«

»Ja, Lethe«, lächelte Wiesike. »Schade, daß uns die alten Schweden, die Griechen, bloß das Wort hinterlassen haben und nicht zugleich auch die Quelle selbst...«

»Oder wenigstens das Rezept dazu; Wässer werden ja jetzt nachgemacht. Alle Wetter, Wiesike, das wär' ein Geschäft, wenn wir hier so ein Sanatorium anlegen könnten: Friesack als Vergessenheitsquelle.«⁸⁶⁸

Dieses Wasser steht in *Effi Briest* nicht zur Verfügung, dennoch biete ich im Folgenden eine Lektüre an, die Rollos Rolle im Roman⁸⁶⁹ im Zusammenhang mit diesem Themenkomplex sieht. Um dies zu tun, möchte ich zunächst auf zwei Stellen eingehen, die mit dem »Dreh-

862 SvW 12, S. 631.

863 SvW 12, S. 631.

864 FJT 3, S. 325.

865 *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 556.

866 *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 557.

867 IW 23, S. 463.

868 EB 35, S. 282.

869 Rolf Zuberbühler spricht in Bezug auf Rollo sogar von einer »durchgehenden Hauptfigur«. *Zuberbühler*: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221), S. 57.

punkt für die ganze Geschichte«⁸⁷⁰ zu tun haben, d. h. mit der Spukgeschichte um den Chinesen. Gleich die erste Erwähnung des Hundes, der zwar »ein wunderschönes Tier«, »aber bloß ein Neufundländer«⁸⁷¹ sei, verbindet ihn mit der Spukgeschichte. Innstetten, der Effi am Beginn ihrer gemeinsamen Zeit in Kessin ein paar der Bewohner aufzählt, kommt auch auf den Chinesen und dessen »sehr schön[es] und sehr schauerlich[es]«⁸⁷² Grab zu sprechen. Das »Register oder Personenverzeichnis« schließt er mit der Erwähnung des Vierbeiners Rollo ab, indem er ihn als Schutzfigur seiner jungen Frau apostrophiert: »Und solange du den um dich hast, solange bist du sicher und kann nichts an dich heran, kein Lebendiger und kein Toter.«⁸⁷³

* * *

Rollo hat in der Nacht, in der der Spuk Effi zum ersten Mal aus dem Schlaf schreckt, die Möglichkeit, seine Schutzfunktion unter Beweis zu stellen. Fontane gestaltet diese Szene in einer Weise, die es schwierig macht, Innen- und Außensicht der Figuren zu unterscheiden. Als Leser ist es kaum möglich, auszumachen, was hier Auslöser und was Reaktion ist, wenn Effi »mit einem lauten Schrei« auffährt, und »selber noch den Aufschrei« hört.⁸⁷⁴ Scheinbar zeitgleich meldet sich Rollo, der draußen vor dem Zimmer im Flur liegt. Bemerkenswerterweise ist es später die Erzählinstanz, die von dem Spukereignis so spricht, dass an der intradiegetischen Existenz kein Zweifel zu bestehen scheint: »[S]ie konnte nicht rufen, und in diesem Augenblicke huschte was an ihr vorbei, und die nach dem Flur hinausführende Tür sprang auf.«⁸⁷⁵ Effi gibt diese Szene gleich darauf wieder, indem sie ihrer Zofe Johanna davon erzählt. Dass Effi ihr Erlebnis selbst noch einmal berichtet, hätte erzählerisch Raum geboten, erst hier zu erwähnen, dass etwas an ihr vorbei gestrichen ist. Auf diese Weise wäre der Status unklarer

870 Theodor Fontane: An Viktor Widmann. 19. November 1895, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 506, S. 506.

871 EB 6, S. 47.

872 EB 6, S. 46.

873 EB 6, S. 47.

874 EB 9, S. 75.

875 EB 9, S. 75.

geblieben, als wenn sich Erzählerperspektive und Figurenperspektive deckten.⁸⁷⁶ Die Perspektiven unterscheiden sich immerhin mit Blick auf Rollo. Wo der Erzähler den Vorgang plausibel zeitlich strukturiert (Effi schreit, der Hund bellt, etwas huscht an Effi vorbei, die Tür springt auf, Rollo kommt herein), bleibt Effis Vermutung: »[a]ber es war genau derselbe Augenblick, wo Rollo draußen anschlug, der muß es also auch gesehen haben, und dann flog die Tür auf«⁸⁷⁷ fragwürdig. Zwar mögen sich Gespenster durch verschlossene Türen und Wände bewegen können – und realistisch genug lässt Fontane hier zumindest die Tür aufspringen –, aber ein Hund kann schwerlich durch eine verschlossene Tür in einen anderen Raum hineinsehen. Dass der Spuk weniger in Frage steht als Rollos »Hilfe«, zeigt sich wenig später. Ihrer Mutter gegenüber spricht Effi davon, sich »mit unserem Spuk beinah ausgesöhnt«⁸⁷⁸ zu haben, wohingegen sie Rollos hilfreiche Aktion ihrem Vater gegenüber in Zweifel zieht.

Das war damals... nun, du weißt schon... Da hat er mich so gut wie gerettet, oder ich habe mir's wenigstens eingebildet, und seitdem ist er mein guter Freund und mein ganz besonderer Verlaß. Aber er ist doch bloß ein Hund. Und erst kommen doch natürlich die Menschen.⁸⁷⁹

Diese Stelle ist darüber hinaus deshalb einschlägig, weil der im Bereich von Philosophie und systematischem Denken weniger routinierte Vater zu der entscheidenden Replik ausholt, die auch am Ende des Romans thematisch aufgegriffen wird und das Verhältnis von Mensch und »Kreatur« behandelt: »Ja, das sagt man immer, aber ich habe da doch so meine Zweifel. Das mit der Kreatur, damit hat's doch seine eigene Bewandtnis, und was das Richtige ist, darüber sind die Ak-

876 Über den unsicheren Status dieser Szene vgl. auch *Begemann*: »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...« (wie Anm. 190), S. 210: »Dass Rollo im Dunklen seine Herrin nicht gleich findet, ist bei der einzigen instinktsicheren Figur des Romans wenig wahrscheinlich. Das Geschehen bleibt letztlich so dunkel wie die Nacht, in der es sich abspielt, und damit ist auch in diesem Fall die ›phantastische‹ Lesart eine vom Text gedeckte Option.«

877 EB 9, S. 76.

878 EB 13, S. 103.

879 EB 15, S. 119.

ten noch nicht geschlossen. Glaube mir, Effi, das ist auch ein weites Feld.[<]«⁸⁸⁰

Zu der ersten Spukszene gibt es eine Parallelstelle im 20. Kapitel. Crampas und Effis Affäre hat bereits einen gewissen Grad der Routine erreicht, als sie eines Abends vor den Spiegel ihres Schlafzimmers tritt.

[D]ie Lichter und Schatten flogen hin und her, und Rollo schlug draußen an, und im selben Augenblicke war es ihr, als sähe ihr wer über die Schulter. Aber sie besann sich rasch. »Ich weiß schon, was es ist; es war nicht *der*«, und sie wies mit dem Finger nach dem Spukzimmer oben. »Es war was anderes... mein Gewissen... Effi, du bist verloren.«⁸⁸¹

Fontane setzt hier eine Metapher in eine Szene um. Der Schlafzimmerspiegel wird zum greifbaren Exemplar eines eigentlich textuell verfassten Gewissensspiegels. Diesen Spiegel, der in der christlichen, vor allem katholischen Frömmigkeitspraxis, helfen soll, sich seiner Verfehlungen bewusst zu werden,⁸⁸² hat Effi gar nicht nötig. »Mitunter erschrak sie, wie leicht es ihr wurde. Nur in einem blieb sie gleich: sie sah alles klar und beschönigte nichts.«⁸⁸³ Aus dem Gespenst als Wiedergänger einer nicht erledigten Vergangenheit ist das Gewissen geworden, d. h. die Stimme dessen, was ebenfalls nicht erledigt, sondern latent vorhanden bleibt.

* * *

Worin der hilfreiche Beistand des Hundes zu sehen ist, ist also auch an diesen Stellen in *Effi Briest* nicht eindeutig zu beantworten. Dass Rollo vor dem Spuk beschützen soll, könnte man sich vorstellen. Wovor aber sollte der Neufundländer bewahren, wenn aus dem Spuk das Gewissen geworden ist, das über die Schulter sieht? Dieser Frage möchte ich

880 EB 15, S. 120.

881 EB 20, S. 169.

882 Vgl. dazu *Annette Schavan*: Art. Gewissensspiegel, in: *Walter Kasper* (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Begründet von Michael Buchberger. Sonderausgabe, durchgesehene Ausgabe der 3. Auflage 1993–2001, Bd. 4. Franca bis Hermengild, Freiburg im Breisgau 2006, Sp. 631.

883 EB 20, S. 169.

im Folgenden nachgehen, indem ich Gedanken Friedrich Nietzsches aufgreife, die sich um die Zeitsignatur von Tieren drehen.

In welchem Maße Fontane mit den Gedanken Nietzsches vertraut war, wurde in der Forschung bereits verschiedentlich untersucht.⁸⁸⁴ In einem Brief an Friedrich Stephany schreibt er selbst von »dem Wenigen, das ich von N[ietzsche] kenne«. ⁸⁸⁵ Fontane scheint sich einzelner Begriffe des Philosophen zu bedienen wie etwa dem des »Übermenschlichen«, oder der »Umwertung aller Werte«, wobei es »Fontane weniger um einen Nachvollzug dessen geht, was Nietzsche lehren wollte, als um einen Begriff oder besser um ein Wort, das die Intention seiner eigenen, sehr aktuellen und auf die Wirklichkeit Preußens in der Wilhelminischen Ära bezogenen gesellschaftskritischen Vorstellungen wiederzugeben vermag.«⁸⁸⁶ Wo Horch Gemeinsamkeiten beider

884 Siehe dazu: *Hans Otto Horch*: Fontane und das kranke Jahrhundert. Theodor Fontanes Beziehungen zu den Kulturkritikern Friedrich Nietzsche, Max Nordau und Paolo Montegazza, in: *Hans-Peter Bayerdörfer* (Hrsg.): *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen 1978, S. 1–34. – *Peter Goldammer*: Nietzsche-Kult – Antisemitismus – und eine späte Rezension des Romans »Vor dem Sturm«. Zu Fontanes Briefen an Friedrich Paulsen, in: *Fontane-Blätter* 56 (1993), S. 48–62. – *Renate Böschstein*: Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Hans Ulrich Seeber/Paul Gerhard Klussmann* (Hrsg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 372), Bonn 1986, S. 25–40. – *Klaus Straßburger*: Fontanes »ästhetische Vernunft«. Eine Lektüre seines Romans »Irrungen, Wirrungen« im Horizont der Überlegungen Nietzsches zur Kunst (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule 44), Essen 2011, S. 37–53.

885 *Theodor Fontane*: An Friedrich Stephany. 8. Juni 1893, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe*. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 260, S. 260.

886 *Horch*: Fontane und das kranke Jahrhundert (wie Anm. 884), S. 10. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Hubert Ohl: »Joachim Schobeß, Die Bibliothek Theodor Fontanes (Potsdam 1961) führt keine Schrift Nietzsches aus dem Besitz Fontanes auf. Auch sonst haben sich keine Unterlagen erhalten, die auf eine nähere Beschäftigung Fontanes mit Nietzsche schließen lassen. Dennoch sind die Übereinstimmungen zwischen beiden in bestimmten Fragen frappant. Als erster hat darauf, soweit wir sehen, Herman Meyer aufmerksam gemacht mit dem Hinweis, daß »eine gewisse – nicht so sehr ideologische, aber wohl situationsmäßige und klimatische – Verwandtschaft« Fontanes »mit Nietzsches Kulturkritik unverkennbar« sei; Meyer hat insbesondere auf die Übereinstimmung in der Bildungskritik Fontanes und Nietzsches verwiesen [...].« *Ohl*: *Bild und Wirklichkeit* (wie Anm. 340), S. 283. Ohl

Zeitgenossen sieht – »vor allem die Bildungskritik, die Kritik am (anti-quarischen) Historismus,⁸⁸⁷ die sprachkritische Grundeinstellung, die Kritik an Preußen und Deutschland und die zwiespältige Einschätzung epochaler Figuren wie Bismarck und Wagner«⁸⁸⁸ – unternimmt es Straßburger, rezeptionsästhetische und produktionsästhetische Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.⁸⁸⁹ Wie Klaus Straßburger geht es auch mir nicht darum, »Abhängigkeiten«⁸⁹⁰ Fontanes von Nietzsche zu behaupten, sondern bestimmte Aspekte der Fontaneschen Erzähwelt

bezieht sich hier auf *Herman Meyer*: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte des europäischen Romans, 2., durchgesehene Auflage, Stuttgart 1967, S. 174.

Peter Goldammer weist darauf hin, dass bestimmte Begriffe, die Fontane verwendet, bei Nietzsche gar nicht vorkommen, so etwa wenn Fontane vom »Herdenvieh« spricht (*Theodor Fontane*: An Martha Fontane. 9. August 1895, in: *Otto Drude/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 467–468, S. 467), vgl. dazu *Goldammer*: Nietzsche-Kult (wie Anm. 884), S. 53f.

887 Zur Kritik am Historismus als »bloß resignative Wissensakkumulation« siehe auch *Gerecke*: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich« (wie Anm. 582), hier S. 118.

888 *Horch*: Fontane und das kranke Jahrhundert (wie Anm. 884), S. 6.

889 In seiner über Nietzsche perspektivierten Lektüre von *Irrungen, Wirrungen* führt Straßburger u. a. Fontanes Brief vom am 14. Mai 1884 an seine Frau an, in dem er die vieldiskutierte Formulierung der »Psychographie« und der »Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt« verwendet. *Theodor Fontane*: An Emilie Fontane. 14. Mai 1884, in: *Otto Drude/Manfred Hellge/Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 318–320, S. 319. Wenn Straßburger schreibt, dass im »(unsentimentale[n]) Bild des Psychographen [...] der triebgesteuerte Drang des ›Willens‹ zu poetischen Bildern konkret-technisch gefaßt [werde]« und »die rauschhafte Kraft künstlerisch-poetischen Schaffens eine Art Veranschaulichung [erfahre]« und »(im Sinne Nietzsches – und wohl auch Fontanes) trotz ihrer optischen Festlegung als Ausdruck gesteigerten Lebens zu verstehen [sei], als Überschwang, als Lust, als ›chaotische‹ Fluktuation musikalischer Ideen, die leibseitig, auf der Rückseite des (sprachlichen) Bewußtseins ihr Spiel treiben, ehe sie (metaphorisiert, verwandelt) in die Sphäre begrifflicher Fixierung eintreten«, scheint mir das die Arbeitsweise Fontanes nicht zu treffen, der zwar mit den groben Entwürfen seiner Arbeit rasch vorankommt, dessen fertige Texte aber durch akribische, langwierige, mehrschrittige und detailreiche Komposition schließlich zu komplexen Texturen werden. *Straßburger*: Fontanes »ästhetische Vernunft« (wie Anm. 884), S. 44. Zur Arbeitsweise Fontanes siehe *Petra Spies*: Original Compiler. Notation as textual practice in Theodor Fontane, Diss., Princeton: Princeton University, 2012, URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp015999n342g> (besucht am 06. 09. 2019).

890 *Straßburger*: Fontanes »ästhetische Vernunft« (wie Anm. 884), S. 33.

über Gedanken Nietzsches zu perspektivieren, um so »ein nicht zu unterschätzendes Moment europäischer kultureller Gleichzeitigkeit«⁸⁹¹ fruchtbar zu machen.

* * *

Dass man bei Friedrich Nietzsche von einer »Philosophie des Tieres« sprechen kann, zeigt Vanessa Lemms gleichnamige Arbeit, auf die sich die folgenden Ausführungen stützen.⁸⁹² Um die Position des Tieres in Nietzsches Konstrukt von Tier – Mensch – Übermensch zu zeigen und deren spezifische Zeitsignatur mit Blick auf Erinnerung und Vergessen darzustellen, ist ein kleiner Exkurs zur Gedankenwelt Nietzsches nötig.

Grundsätzlich, so Lemm, gehe Nietzsche davon aus, dass Menschen und Tiere nicht wesentlich verschieden seien, sondern dass sie dadurch, dass sie gemeinsam Teil des organischen Lebens seien, mehr verbinde als trenne. Anstelle einer Tier-Mensch-Differenz gehe Nietzsche von einem elementaren Zusammenhang alles Lebendigen und Organischen aus, das Mensch und Tier umfasse.⁸⁹³

Ausgehend von dieser grundsätzlichen Gemeinsamkeit entwickelt der Philosoph und Altphilologe den Gedanken, dass sich der Mensch darin vom Tier unterscheide, dass er seinen Intellekt gebrauche, durch den der Mensch sich allerdings ein Vorurteil über seine Anders- und Überlegenheit gegenüber dem Tiere bilde.⁸⁹⁴ Dabei spiele die geistige

891 Aust: *Mathilde Möhring* (wie Anm. 762), S. 290.

892 *Vanessa Lemm*: Nietzsche Philosophie des Tieres. Kultur, Politik und die Animalität des Menschen. Aus dem Englischen von Nora Sieverding, 1. Auflage, Zürich 2012.

893 »Daher weist Nietzsche die Sichtweise zurück, dass menschliche Leben konstituiere eine eigengesetzliche Insel inmitten des Lebens. Er meint im Gegenteil, dass jede Lebensform, die sich selbst von anderen Lebensformen abschneidet, verfallen muss, da sie sich von dem abtrennt, was ihr Leben hervorbringt. Aus dieser Perspektive betrachtet kann sich das menschliche Leben nicht allein durch seine eigene Stärke hervorbringen, sondern lebt vollständig aus seiner und gegen seine Beziehung zu anderen Lebensformen.« *Lemm*: Nietzsche Philosophie des Tieres (wie Anm. 892), S. 12.

894 Dazu schreibt Nietzsche in *Morgenröthe* (1881): » M e n s c h l i c h k e i t «. – Wir halten die Thiere nicht für moralische Wesen. Aber meint ihr denn, dass die Thiere uns für moralische Wesen halten? – Ein Thier, welches reden konnte, sagte: »Menschlichkeit ist ein Vorurtheil, an dem wenigstens wir Thiere nicht leiden.« *Friedrich Wilhelm Nietzsche*: *Morgenröthe*. Gedanken über die moralischen

Abstraktionsfähigkeit eine bedeutende Rolle. Indem der Mensch die Welt durch seine geistige Tätigkeit mit Hilfe sprachlicher Begriffe und Abstraktionen ordne, entwickle er auch eine Moral und Vernunft. Diese seien für Nietzsche allerdings so etwas wie Wurzelsünden, aus denen alles abgeleitet werden könne, was den Menschen in schädlicher Weise vom Tier trenne. In diesem Zusammenhang spricht Nietzsche vom Menschen als einem Tier mit fehlgeleiteten Instinkten.

Wir haben umgelernt. Wir sind in allen Stücken bescheidner geworden. Wir leiten den Menschen nicht mehr vom »Geist«, von der »Gottheit« ab, wir haben ihn unter die Thiere zurückgestellt. Er gilt uns als das stärkste Thier, weil er das listigste ist: eine Folge davon ist seine Geistigkeit. Wir wehren uns andererseits gegen eine Eitelkeit, die auch hier wieder laut werden möchte: wie als ob der Mensch die grosse Hinterabsicht der thierischen Entwicklung gewesen sei. Er ist durchaus keine Krone der Schöpfung, jedes Wesen ist, neben ihm, auf einer gleichen Stufe der Vollkommenheit... Und indem wir das behaupten, behaupten wir noch zuviel: der Mensch ist, relativ genommen, das missrathenste Thier, das krankhafteste, das von seinen Instinkten am gefährlichste<n> abgeirrte – freilich, mit alle dem, auch das i n t e r - e s s a n t e s t e!⁸⁹⁵

Das erinnert an die bereits zitierte Stelle aus *Effi Briest*, in der der alte Briest sinniert: »Es ist nicht so viel mit uns, wie wir glauben. Da reden wir immer von Instinkt.«⁸⁹⁶ Wie Michael Taussig in seiner Arbeit über den Strand hervorhebt, ist es für Nietzsche diese Übergangszone von Meer und Land, die den Übergang von »Vorgeschichte

Vorurtheile. Neue Ausgabe mit einer einführenden Vorrede (Friedrich Nietzsche. Digital critical edition of the complete works and letters, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967), Leipzig 1887, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/M> (besucht am 08.09.2019), § 333. Es ließe sich eine Reihe von Begriffspaaren bilden, die den daraus resultierenden Unterschied von Mensch und Tier illustrieren, etwa Kultur vs. Zivilisation, dionysisch vs. apollinisch, Vergessen vs. Gedächtnis, unmittelbare Anschauung vs. begriffliche Abstraktion.

895 Friedrich Wilhelm Nietzsche: Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/AC> (besucht am 08.09.2019), § 14.

896 EB 36, S. 295.

und menschliche[r] Geschichte«⁸⁹⁷ markiert, nämlich indem »die Tiere aus dem Meer an Land krochen, um Menschen zu werden, die sich gegen sich selbst kehrten, indem sie ihre Instinkte benutzten, um ihre Instinkte zu bändigen.«⁸⁹⁸ Taussig stützt sich hier auf die kleine Erzählung *Wind und Welle*, die sich in § 310 der Schrift *Die Fröhliche Wissenschaft* (»*la gaya scienza*«) (1882) findet, und § II-16 aus dem Text *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887), wo Nietzsche vom »Ursprung des ›schlechten Gewissens‹« spricht, der dort zu verorten sei, wo die »Wasserthiere [...] gezwungen wurden, entweder Landthiere zu werden oder zu Grunde zu gehn [...].«⁸⁹⁹ Das gewinnt für Fontanes Roman dann eine besondere Prägnanz, wenn man bedenkt, welche Rolle der Strand für den Ehebruch in *Effi Briest* spielt. Der Strand ist der Ort, an dem Effi und Crampas Spaziergänge unternehmen. Durch den »Schloon«, »eigentlich bloß ein kümmerliches Rinnsaal, das [...] durch die Dünen schleicht«⁹⁰⁰, wird die Grenze zwischen Land und Meer im Wortsinne aufgeweicht und der Ehebruch provoziert, als die Abendgesellschaft die Plätze in den Schlitten tauscht. Der Strand bleibt der Ort, an dem sich die beiden weiterhin treffen. In diesem Schwelengebiet, wo nach Nietzsche also das Elend menschlicher Vorurteile gegenüber dem Tiere und damit auch des »schlechten Gewissens« seinen Anfang nimmt, ist auch in *Effi Briest* der Ort, an dem die Frage nach Schuld und Vergehen virulent wird.⁹⁰¹ Mit dabei sind in vielen Fällen Hunde, in konkreter Form etwa wenn Effi und Crampas von Rollo begleitet werden,⁹⁰² aber auch in vermittelter Weise, wenn

897 *Michael Taussig*: *Sympathiezauber. Texte zur Ethnographie*. Aus dem Englischen von Horst Brühmann, hrsg. v. *Michael Neumann/Anja Schwarz*, Konstanz 2013, S. 267.

898 *Taussig*: *Sympathiezauber* (wie Anm. 897), S. 267.

899 *Friedrich Wilhelm Nietzsche*: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 1887, URL: <http://www.nietzsche%5C-source.org/#eKGWB/GM> (besucht am 08. 09. 2019), § II-16.

900 EB 19, S. 159.

901 Das gilt auch für die Dünen, die an den Strand angrenzen. Dort befindet sich das Hügelgrab des Chinesen, wodurch sie den Ort darstellen, der mit Blick auf den Chinesen-Spuk einen »Rest« markiert, »der noch nicht abgegolten ist.« *Mülder-Bach*: »Verjährung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 628. Mülder-Bach geht dort auch auf die innen-, außen und kolonialpolitischen Implikationen der Chinesenfigur ein.

902 Vgl. EB 16, S. 127.

Crampas beispielsweise die *Spanischen Atriden* aus Heinrich Heines (1797–1856) *Romanzero* zitiert.

Das Gewissen berührt nun einen zentralen Aspekt der Tierphilosophie Friedrich Nietzsches, nämlich den Komplex um Erinnern und Vergessen, Gedächtnis und Geschichte. Die Kardinalstelle, auf die sich die Frage nach einer möglichen Funktion Rollos bezieht, ist das vielziertierte Bild, mit dem Nietzsche die *Unzeitgemäße Betrachtung* einleitet, die mit *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) überschrieben ist.⁹⁰³

Betrachte die Heerde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblickes und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig. Dies zu sehen geht dem Menschen hart ein, weil er seines Menschenthums sich vor dem Thiere brüstet und doch nach seinem Glücke eifersüchtig hinblickt – denn das will er allein, gleich dem Thiere weder überdrüssig noch unter Schmerzen leben, und will es doch vergebens, weil er es nicht will wie das Thier. Der Mensch fragt wohl einmal das Thier: warum redest du mir nicht von deinem Glücke und siehst mich nur an? Das Thier will auch antworten und sagen, das kommt daher dass ich immer gleich vergesse, was ich sagen wollte – da vergass es aber auch schon diese Antwort und schwieg: so dass der Mensch sich darob verwunderte.

Er wundert sich aber auch über sich selbst, das Vergessen nicht lernen zu können und immerfort am Vergangenen zu hängen: mag er noch so weit, noch so schnell laufen, die Kette läuft mit.⁹⁰⁴ [...] Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort – und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schooss. Dann sagt der Mensch »ich erinnere mich« und beneidet das Thier, welches sofort vergisst und jeden Augenblick wirklich sterben, in Nebel und Nacht zurücksinken und auf immer erlöschen sieht. So lebt das Thier

903 Für »Mitte Oktober 1876« führt Roland Berbig in seiner Chronik einen Verweis auf Fontanes Lektüre der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* auf Schloss Chemnitz. Der Eintrag bezieht sich allerdings auf die Chronik Hermann Frickes (*Hermann Fricke: Theodor Fontane. Chronik seines Lebens*, Berlin 1960) und ist von Berbig mit dem Hinweis »fragwürdig« versehen, siehe *Berbig: Theodor Fontane Chronik* (wie Anm. 53), S. 2044.

904 Diesen Satz hätte Fontane auch als Motto über *Quitt* setzen können.

u n h i s t o r i s c h: denn es geht auf in der Gegenwart, wie eine Zahl, ohne dass ein wunderlicher Bruch übrig bleibt, es weiss sich nicht zu verstellen, verbirgt nichts und erscheint in jedem Momente ganz und gar als das was es ist, kann also gar nicht anders sein als ehrlich.⁹⁰⁵

Durch seine Anstrengungen, sich durch Vernunft und Moral vom Tier zu unterscheiden, verspielt sich der Mensch einen Zustand, den er einmal mit ihm teilte, und dem er das Tier betrachtend, nachtrauert: dem Leben im Augenblick, in der Gegenwart, ohne Gedächtnis. In *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* arbeitet Nietzsche anhand dreier Formen des Umgangs mit Geschichte heraus, inwieweit das Erinnern an das Vergangene zu- aber vor allem auch abträglich sein kann. Das angesammelte Wissen, um die eigene Herkunft, die Taten der Vorfahren oder in größerem Maßstab der Leistungen der eigenen Kultur, kann sich, so Nietzsche, wie Ballast an die Menschen hängen und sie am eigenen Fortkommen, am Leben in der Gegenwart und auf die Zukunft hin hemmen. Im Kontext des Historismus des 19. Jahrhunderts – Jürgen Osterhammel spricht von Deutschland als einer »Bastion von Historismus«⁹⁰⁶ –, in dessen Zeichen die großen Sammlungen und Museen in den europäischen Metropolen entste-

905 *Friedrich Wilhelm Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (Friedrich Nietzsche. Digital critical edition of the complete works and letters, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967), Leipzig 1874, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/HL> (besucht am 01.09.2019), 1.

Dass sich die Sicht Nietzsches nicht mit der Sicht zeitgenössischer Zoologen deckt, zeigt Alfred Brehm, wengleich auch er, wie Andreas Daum schreibt, im Folgenden mehr »eine Skizze des männlichen Bürgers und seines idealen Sozialverhaltens im 19. Jahrhundert« gibt als eine objektive Naturbetrachtung: »Das Säugethier besitzt Gedächtniß, Verstand und Gemüth und hat daher oft einen sehr entschiedenen, bestimmten Charakter. Es zeigt Unterscheidungsvermögen, Zeit-, Ort-, Farben- und Tonsinn, Erkenntniß, Wahrnehmungsgabe, Urtheil, Schlußfähigkeit; es bewahrt sich gemachte Erfahrungen auf und benutzt sie [...]« Zu Daum: *Andreas W. Daum: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, 2., ergänzte Auflage, München 2002, S. 258. Zu Brehm: *Brehm: Illustriertes Thierleben – Affen und Halbaffen* (wie Anm. 233), S. XXVII f.

906 *Jürgen Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, Sonderausgabe, München 2011, S. 55.

hen,⁹⁰⁷ schreibt er seine Kritik an dieser Sammelwut, am »Besitz von Urväter-Hausrath«: »Das Kleine, das Beschränkte, das Morsche und das Veraltete erhält seine eigene Würde und Unantastbarkeit dadurch, dass die bewahrende und verehrende Seele des antiquarischen Menschen in diese Dinge übersiedelt und sich darin ein heimisches Nest bereitet.«⁹⁰⁸ In diesen Zusammenhang gehört auch die Frage nach Wissenschaftlichkeit und den Möglichkeiten absoluter Wahrheit. Zusammen mit den moralischen Zwängen, die der Mensch sich ausbildet, zählt Nietzsche das Streben nach immer mehr und genauerem Wissen, nach absoluter Wahrheit, zu dem was er »Civilisation« nennt.⁹⁰⁹

* * *

Wie Inka Mülder-Bach gezeigt hat, ruft *Effi Briest* eine ganze Reihe von Verfahren auf, die gegen Dauer und Beständigkeit von Gegenständen, Zuständen und Begebenheiten arbeiten: die prosaisch-juridische Verjähung, das Verbluten, Vergilben und Bleichen, und nicht zuletzt die Löschung durch Überschreibung.⁹¹⁰ Darüber hinaus gibt es noch weitere Optionen, die der Roman ins Spiel bringt. Davon, dass Lethe als Versatzstück griechischer Mythologie nicht zur Verfügung steht, war bereits die Rede. Ebenso wenig möchte Effi einen Kuraufenthalt in Mentone in Anspruch nehmen: »Ich mag nicht mehr weg von Hohen-Cremmen, hier ist meine Stelle. Der Heliotrop unten auf dem Rondell, um die Sonnenuhr herum, ist mir lieber als Mentone.«⁹¹¹

907 Vgl. dazu das Kapitel *1.2 Erinnerungshorte, Wissensschätze, Speichermedien* in: *Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 906), S. 31–44.

908 *Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (wie Anm. 905), 3. Dieses Thema verhandelt Fontane in *Unwiederbringlich*. Vgl. dazu *Gerecke: Theodor Fontanes »Unwiederbringlich«* (wie Anm. 582).

909 Wie Nietzsche ist Fontane gegenüber absoluten Wahrheiten sehr skeptisch. Von den vielen Belegen sei hier nur der literarische genannt, den Fontane Dubslav in *Der Stechlin* in den Mund legt: »[>]Unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht, und wenn es welche gibt, so sind sie langweilig.« DS 1, S. 10. Vgl. dazu auch *Isabel Nottinger: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in L'Adultera, Cécile und Der Stechlin* (Epistemata – Würzburger wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft 464), Würzburg 2003, S. 32.

910 Vgl. *Mülder-Bach: »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches«* (wie Anm. 117), S. 637–639.

911 EB 35, S. 283.

Es ist Roswitha, ihre katholische Diener- und Gesellschafterin, die nicht nur selbst eine Facette in diesem Panoptikum des Vergessens ausmacht, sie schafft auch ein weiteres Mittel dazu herbei. Die »gute, robuste Person« hat durch Rollo ihren Weg in die Romanhandlung und in den Haushalt der Innstettens gefunden, nachdem sie »an der Seite der Hauswirtin dem Sarge der verwitweten Registratorin als letzte Leidtragende gefolgt war«⁹¹²; allerdings weniger aus Anhänglichkeit und Treue zu ihrer Dienstherrin oder als trauernde Memoria-Figur, die am Grabe verweilt als vielmehr aus Hoffnungslosigkeit betreffs ihrer Zukunft. Aus dieser Resignation, die eine Variation des Themas der »Treue am Grab« darstellt, hilft ihr Rollo durch eine kleine aber effektvolle Geste,⁹¹³ denn »[m]it einem Male war die Person wie verwandelt. ›Gott, das bedeutet mir was. Das ist ja 'ne Kreatur, die mich leiden kann, die mich freundlich ansieht und ihren Kopf auf meine Knie legt. Gott, das ist lange her, daß ich so was gehabt habe.[{]«⁹¹⁴

Später ist sie es, die als »gute, treue Person«⁹¹⁵ im ungelenten Brief an Innstetten um die Gesellschaft Rollos bittet, denn, wie sie Effi zitiert: »Das ist der Vorteil, daß sich die Tiere nicht so drum kümmern.«⁹¹⁶ Worum sich Tiere nicht kümmern, zeigt Fontane in der von der Erzählinstanz wiedergegebenen Begegnungsszene mit Effi, denn »[d]er einzige, der beim Wiedersehen ruhig blieb, war Rollo selbst, weil er entweder kein Organ für Zeitmaß hatte oder die Trennung als eine Unordnung ansah, die nun einfach wieder behoben sei.«⁹¹⁷ Wäre es denkbar, vor dem Hintergrund von Nietzsches Zeitsignatur

912 EB 13, S. 110.

913 Ähnlich interpretiert auch Amir Zelinger diese Stelle, mit dem Unterschied, dass er die Ironie nicht auf Roswitha, sondern auf Rollo bezieht: »Nevertheless, exactly at this point Roswitha's words destabilize the truism of the trusty dog and makes it become a subject of irony [...].« *Zelinger: Plain Beasts* (wie Anm. 85), S. 100.

914 EB 13, S. 111f.

915 EB 13, S. 113.

916 EB 35, S. 286f. Im Zusammenhang der Argumentation von Natürlichkeit und Kreatürlichkeit im Gegensatz zu einer von Kultur überformten Menschlichkeit bezieht Zuberbühler die Stelle auf die künstlichen Schranken der Standesunterschiede und die gesellschaftlichen Ehrbegriffe. Vgl. *Zuberbühler: »Ja Luise, die Kreatur.«* (wie Anm. 221), S. 68.

917 EB 36, S. 290.

der Tiere, dass der helfende Beistand Rollos eben darin zu sehen ist, dass er »kein Organ für Zeitmaß« hat, also im (positiv erlebten)⁹¹⁸ Augenblick lebt, so wie es Nietzsche als den großen Vorteil der Tiere gegenüber den Menschen beschrieben hat? Vielleicht besteht Rollos »Hilfe« auch in den Spukszenen im übertragenen Sinne darin, die tierische Option des Vergessens dem Nicht-Vergessen-Können der Wiedergänger, des Gewissens und der Gesellschaft entgegen zu setzen. Nach Effis Tod nimmt Rollo auf Hohen-Cremmen fortan seinen Platz an der Sonnenuhr ein, bis dieses Zeichen der Zeitmessung durch Effis Grabplatte ersetzt wird.

Unter der Perspektive, Geschehenes geschehen sein zu lassen, ergäbe sich dann auch eine (weitere) Verbindung zwischen Rollo und Roswitha.⁹¹⁹ Der Text bietet dazu ganz offensichtliche Hinweise, etwa dass sie als »treue Person« bezeichnet wird, also ein Attribut, das in vielfacher Weise den Hunden, auch Rollo zugesprochen wird. Rollo und Roswitha sind auch in ihrer Stellung zu Effi vergleichbar, was die Perspektive Johannas nahelegt.⁹²⁰ Den entscheidenden Konnex bietet aber die Konfession der Figur. Roswitha ist Katholikin, eine weitere Bürde, die sie tragen muss, denn »das Kattolsche, das macht es noch schwerer und saurer. Viele wollen keine Kattolsche, weil sie viel in die Kirche rennen. ›Immer in die Beichte; und die Hauptsache sagen sie doch nich [...].‹«⁹²¹ Das Thema Beichte klang bereits bei dem »Gewissensspiegel« an. Mit Roswitha als Katholikin⁹²² wird ein weiteres Modell der Vergangenheitsbewältigung vorgeführt. Denn die Zusage,

918 »Positiv« meint hier den Gegensatz zu den weiteren Facetten der Gegenwart, die der Text verhandelt, der nicht nur »ein Roman über das Vergehen und Nicht-Vergehen (in) der Zeit [ist]: über eine Vergangenheit, die nicht vergehen will, sondern wiederkehrt«, sondern auch einer, »über eine Gegenwart, die sich in ihrem eigenen leeren Verstreichen so dehnt, dass man sie sich mit Arbeit oder Liebschaften vertreiben muss, um nicht ›vor Langeweile‹ in ihr zu vergehen.« *Mülder-Bach*: »Verjährung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 624.

919 Für Rolf Zuberbühler verkörpern Rollo, Roswitha und der alte Briest verschiedene Grade und Brechungen des »Natürlichen«. Vgl. *Zuberbühler*: »Ja Luise, die Kreatur.« (wie Anm. 221), S. 66.

920 Vgl. EB 14, S. 115.

921 EB 13, S. 112.

922 Für Nietzsche, das sei hier ergänzt, ist das christliche Vergebungsmodell kein valides, vgl. *Lemm*: Nietzsches Philosophie des Tieres (wie Anm. 892), S. 104.

die der katholische Priester dem Gläubigen *per ministerium Ecclesiae* gibt, ist ja die Lossprechung u. a. von den Sünden.⁹²³ Damit ist nicht gesagt, dass Effi, die »fest protestantisch erzogen«⁹²⁴ wurde, davon Gebrauch macht. Aber dennoch scheint diese Option eine Rolle, auch mit Blick auf den Spuk, gespielt zu haben, wie die Erzählinstanz weiß: »trotzdem glaubte sie, daß der Katholizismus uns gegen solche Dinge ›wie da oben‹ besser schütze; ja, diese Betrachtung hatte bei dem Plane, Roswitha ins Haus zu nehmen, ganz erheblich mitgewirkt.«⁹²⁵

* * *

Betrachtet man unter diesen Aspekten das Schlusstableau, ergibt sich Folgendes: Im Zentrum liegt Effi als Opfer einer Geschichte, die nicht vergessen werden konnte, begraben. Über ihr liegt die Grabplatte, die eine Uhr ersetzt hat und selbst keinen Zeitindex in Form von Jahreszahlen mehr aufweist.⁹²⁶ Um den Grabstein herum wächst Heliotrop. Indem sich die Blume nach der Sonne richtet, die Klaus-Peter Schuster als »naturhafte[n] Ausdruck einer ewigen Ordnung«⁹²⁷ deutet, gilt sie für ihn nicht nur als »Abzeichen des Naturtriebes und des natürlichen Instinktes«⁹²⁸, sondern auch als »Sinnbild für das Streben des Men-

923 Die zu Fontanes Zeit übliche lateinische Formel des *Rituale Romanum* lautet: »*Dóminus noster Jesus Christus te absólvat, et ego auctoritaté ipsíus te absólvo ab omni vínculo excommunicatiónis, suspensiónis, et interdícti, in quantum possum, et tu índiges: deinde ego te absólvo à peccátis tuis, in Nómine Patris +, et Filii, et Spíritus Sànccti. Amen.*« *Rituale Romanum*. Pauli V, Pontificis Maximi jussu editum, atque a felicis recordationis Benedicto XIV auctum et castigatum, Paris 1853, S. 76.

924 EB 14, S. 115.

925 EB 14, S. 115.

926 Mülder-Bach liest diesen Stein als »monumentum aere perennius, eine Gedenk- und Grabstätte« nicht nur für Effi, sondern des realistischen Gesellschaftsromans. *Mülder-Bach*: »Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches« (wie Anm. 117), S. 641. Ähnlich sieht es Erzsébet Szabó, die im Grabstein ein »Zeichen für die *Geschichte* ›Effi Briest‹« sieht. *Erzsébet Szabó*: »Vergessen Sie das Geschehene, vergessen Sie mich«. Die Unlösbarkeit der Zeichen in Fontanes *Effi Briest*, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 57–64, S. 63.

927 *Schuster*: Theodor Fontane (wie Anm. 102), S. 112.

928 *Schuster*: Theodor Fontane (wie Anm. 102), S. 114.

schen zu Gott.«⁹²⁹ Heliotrop verweist damit auch auf das Sakrament der Buße, zu dem nicht nur die Lossprechung, sondern wesentlich auch die *metanoia* gehört, was nichts anderes bedeutet, als sein Leben wieder auf Gott auszurichten. Nicht zuletzt ist es Rollo, die »Kreatur«, der als tierischer Vertreter auf die Möglichkeiten des Vergessen-Könnens oder Nicht-erinnern-Müssens verweist.

5.3 Pfadfindende Pferde

Ein bemerkenswertes Beispiel für handelnde Tiere, mit dem ich die Reihe abschließen möchte, gibt Fontane in seinem Roman *Irrungen, Wirrungen*. Bemerkenswert ist es deshalb, weil das Pferd, um das es im Folgenden gehen soll, zum einen als Figur eigenständig handelt. Zum anderen substituiert der Wille und das Handeln des Pferdes diejenigen einer menschlichen Figur. Ich möchte die entsprechende Szene mit Blick auf eine weit zurückreichende Romantradition lesen, die ihre Anfänge in der höfischen Epik des Mittelalters der Romane um Amadís de Gaula hat und über paradigmatische Romane wie Miguel de Cervantes (1547–1616) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1604) bis hin zu Texten der Aufklärung immer wieder zitiert und variiert wird.⁹³⁰

Es handelt sich um Botho von Rienäckers schönes und kostbares Pferd. Dieses Tier wird an einer für den Roman entscheidenden Stelle aktiv. Fast genau in die Mitte des Romans setzt Fontane die drei Kapitel 13, 14 und 15, an deren Ende der erste Teil des Romans, der von der Sommer-Affäre des adligen Offiziers mit dem Grisette-Mädchen handelt, in den zweiten Teil umschlägt, in dem es um die Ehen geht, die die beiden Hauptfiguren nach ihrer Trennung eingehen. Die Entscheidung, sich von Lene zu trennen und Käthe von Sellenthin zu heiraten, gestaltet Fontane dabei als einen Weg, den der ebenfalls schöne aber schwache⁹³¹ Botho auf dem Rücken seines Pferdes zurücklegt.

⁹²⁹ *Schuster*: Theodor Fontane (wie Anm. 102), S. 112.

⁹³⁰ Mein Dank gilt an dieser Stelle Horst Weich, der mich auf diese Tradition hingewiesen hat.

⁹³¹ Nicht nur Lene bezeichnet ihn so (vgl. IW 5, S. 345), sondern auch seine Regimentskameraden teilen dieses Bild (vgl. IW 8, 362).

Dass die Beziehung nach dem Höhepunkt auf Hankels Ablage und dem Einbruch der Gesellschaft in die Privatidylle, personifiziert durch Bothos Regimentskameraden in Frauenbegleitung, ihrem Ende zugeht, leitet Fontane im 14. Kapitel sorgfältig ein. Als erste verleiht Lene ihrem Gefühl Ausdruck, dass das Ende naht,⁹³² und gleich am sonst idyllischen Morgen darauf taucht ein kleines Tier auf, ein fliegendes Insekt und traditionelles Vanitas-Symbol der Kunstgeschichte, das Botho heimsucht und von ihm auch als »Unglücksbote« und »Herold und Verkündiger« von Ärgernissen interpretiert wird.⁹³³ Auf den Zusammenhang von Tier und Providenz werde ich später zurück kommen.

Dem »Brummer«, der Botho quält, folgt denn auch ein Brief seiner Mutter, der Bothos Situation erst aus der Perspektive des Onkels Kurt Anton darlegt, dann aus der Perspektive der Familie Sellenthin, und der mit den Wünschen der Mutter schließt, die längst überfällige Entscheidung für oder wider eine Ehe mit Käthe zu treffen. Dergestalt von seiner Mutter gedrängt, beginnt Botho den Weg seiner Entscheidung mit einer Selbstreflexion. Er fasst seine Fähigkeiten (»ein Pferd stallmeistern, einen Kapaun tranchieren und ein Jeu machen«⁹³⁴) zusammen und versucht sie, aus bürgerlicher Sicht auf einen Broterwerb hin zu perspektivieren, wonach er analog »die Wahl zwischen Kunstreiter, Oberkellner und Croupier«⁹³⁵ habe. Der Brief, zusammen mit der Bemerkung der Erzählinstanz, Botho »gefiel[e] sich darin, sich bittere Dinge zu sagen«⁹³⁶, stellt schon eine erste, wenngleich sehr vermittelte Verbindung mit *Amadís de Gaula* her. Dort findet sich eine analoge Stelle zu der Fontaneschen Verknüpfung von Brief und bitterer Selbstschau: »Die bittere Speise, die Amadís zu sich nimmt, ist der

932 »Ach, mein einziger Botho, du willst es mit verbergen, aber es geht zu End'. Und rasch, ich weiß es.« IW 14, S. 399.

933 IW 14, S. 400. Vgl. auch Eberhardt: Fontanes *Irrungen, Wirrungen* (wie Anm. 749), S. 304.

934 IW 14, S. 403.

935 IW 14, S. 403.

936 IW 14, S. 403.

ihm soeben überreichte Brief, mit dem Oriana ihm mitteilt, daß sie ihn verstößt.«⁹³⁷

Wie der gallische Königssohn lässt auch Botho sein Pferd satteln und reitet aus Berlin heraus auf die Jungfernheide – in ein »Zwischenreich von Natur und Kultur«⁹³⁸, wo er sich hinsichtlich der Entscheidungsfrage »schärfer ins Verhör« nimmt.⁹³⁹ Dieses Verhör ist sorgfältig gestaltet und mehrfach gegliedert. Zunächst erörtert Botho Vernunftgründe, die zwar alle für eine sofortige Trennung sprechen, aber schließlich in das Eingeständnis seiner Liebe zu Lene münden.⁹⁴⁰ Hier erfährt der Gedankengang eine erste Zäsur; ein Kanonenschlag lässt das Pferd scheuen.

Nach vernunftgeleiteten Argumenten wechselt Botho, das Liebesbekenntnis wiederholend, auf eine emotionale Ebene, indem er zum einen Liebe als »souveränes Gefühl«⁹⁴¹ bestimmt, das seine Legitimation insofern in sich birgt, als man es empfindet, und andererseits das in Erinnerung ruft, weshalb er sich in Lene verliebt hat: »Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit. Das alles hat Lene, damit hat sie mir's ange-tan, da liegt der Zauber, aus dem mich zu lösen mir jetzt so schwer fällt.«⁹⁴²

937 Horst Weich: *Don Quijote* im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von *Amadis de Gaula* bis *Jacques le fataliste*), 1. Auflage (Passauer Schriften zu Sprache und Literatur 3), Passau 1989, S. 138.

938 Dörr: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles« (wie Anm. 548), S. 182.

939 IW 14, S. 403. Graevenitz sieht Botho hier in der Tradition des »Herkules am Scheideweg«. Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 482. Die Verbindung zu den ritterlichen Vorbildern scheint mir auch deshalb einleuchtend, weil der Text an verschiedenen Stellen in die Nähe des Märchens rückt, z. B. mit der fast verwunschen-zeitlosen Gärtnerei, Lenes ungeklärter Findelkind-Herkunft und die Überlegung Frau Dörres, Lene sei vielleicht »eine Prinzessin oder so was.« IW 1, S. 322. Vgl. zu der Märchenthematik auch *Patricia Howe: Reality and Imagination in Fontanes Irrungen, Wirrungen*, in: *German Life and Letters* 38 (1985), S. 346–356.

940 Vgl. IW 14, S. 403.

941 IW 14, S. 404.

942 IW 14, S. 404. Botho kann in verschiedener Hinsicht als Vorläufer des Grafen Holk gelten. Wie jener, ist Botho ein Durchschnittsmensch, dessen Probleme u. a. darin gründen, dass er sich in den Sprachregistern vertut und schließlich von einer Frau bezaubert wird. Vgl. dazu *Christian Baier: »Und ›ja‹ ist gerade so viel wie*

An dieser Stelle erfährt der Ausflug eine zweite Unterbrechung. Sein Pferd »stutzt« und wird »eines Hasen gewahr, der dicht vor ihm auf die Jungfernheide«⁹⁴³ zujagt. Diese Unterbrechung ist nicht zufällig, und so wie man in *Cécile* den Eindruck gewinnt, als materialisiere Fontane in dem Grabmal für den Bologneser der Pfalzgräfin Anna Sophie (1619–1680) im Quedlinburger Stift die Redewendung »Hier liegt der Hund begraben«⁹⁴⁴, so scheint es, als setze der märkische Schriftsteller an dieser Stelle das Sprichwort »Hier liegt der Hase im Pfeffer« in Szene.⁹⁴⁵ Denn nun führt der Weg zum eigentlichen Kern und Knackpunkt der Problematik: die Rolle der Gesellschaft für die Beziehung von Lene und Botho:

Es liegt nicht in mir, die Welt herauszufordern und ihr und ihren Vorurteilen öffentlich den Krieg zu erklären; ich bin durchaus gegen solche Donquichotterien. Alles, was ich wollte, war ein verschwiegenes Glück, ein Glück, für das ich früher oder später, um des ihr ersparten Affronts willen, die stille Gutheißung der Gesellschaft erwartete. So war mein Traum, so gingen meine Gedanken.⁹⁴⁶

Spätestens hier lässt sich ein Bezug zur Tradition der Ritterromane leichter herstellen, der nicht bei dem, wenngleich schiefen Vergleich

›nein‹ ...«. Die Sprache Botho von Rienäckers in Fontanes *Irrungen, Wirrungen*, in: Fontane-Blätter 88 (2009), S. 137–152. Dennoch unterscheiden sich beide Figuren wesentlich. Wo Fontane in dem einen Text mehrfach auf Lenes »Natürlichkeit« abzielt, liegt die Verbindung des Hoffräuleins zur Natur allenfalls in ihrer Zeichnung als Meerweib, und damit Elementargeist. Siehe dazu *Kapitel 4.1.4*.

943 IW 14, S. 404.

944 Siehe C 9, S. 184.

945 Über weitere Redensartlichkeiten in *Irrungen, Wirrungen* siehe auch Eberhardt: Fontanes *Irrungen, Wirrungen* (wie Anm. 749), S. 292–294. Otto Eberhardt, der in seinem Artikel über Fontanes »Finessen« aufschlussreich die Anspielungen auf Idylle, Eros und Tod offen legt, sieht im Hasen als Symbol der Fruchtbarkeit eine Verbindung zu jenem Eros-Thema. Vgl. Eberhardt: »Finessen« Fontanes in seinem Roman »Irrungen, Wirrungen« (wie Anm. 391), S. 200. Volker Dörr beschreibt die Aspekte des *gender crossing* in *Irrungen, Wirrungen*, und kommt dabei auch auf Bothos Schwäche zu sprechen (»Alle schönen Männer sind schwach« IW 5, S. 345). Im Hasen sieht er einen weiteren »Schwachen« figuriert, der die »›Natürlichkeit‹ als Opfer der Kultur« ausweise. Dörr: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles« (wie Anm. 548), S. 191.

946 IW 14, S. 404.

mit Don Quijote stehen bleibt. Denn der Ritter von der traurigen Gestalt kämpft nicht gegen die Vorurteile von Welt und Gesellschaft, sondern, wenn man so möchte, gegen die Welt aufgrund seiner eigenen überkommenen Vorurteile gegen sie. Oder anders gesagt: Wohingegen Don Quijote der realen Welt seine nur noch imaginierte und bereits überkommene Ritterwelt entgegensetzt, steht bei Botho, mit seiner als souveränes Gefühl bestimmten Liebe, einer realen Begebenheit eine überkommene und als »Adelsvorstellung [... und] Standesmarotte«⁹⁴⁷ disqualifizierte imaginäre, kontingente, aber dadurch nicht weniger einflussreiche Macht gegenüber. Was das Don-Quijote-Dilemma angeht, würde dem Leser eher Bothos Kamerad Serge in den Sinn kommen, der einer imaginierten Welt den Vorzug gegenüber der realen gibt: »Alle Genüsse sind schließlich Einbildung, und wer die beste Phantasia hat, hat den größten Genuß. Nur das Unwirkliche macht den Wert und ist eigentlich das einzig Reale.«⁹⁴⁸

Fontane belässt es nicht bei dieser Verbindung zu Don Quijote und den Rittern der Ritterbücher, denen der spanische Hidalgo nacheifert. Er knüpft auch an ältere Traditionen an. So wie schon Amadís Pferd ihn, dem eigenen Willen überlassen, den Weg ins Abenteuer führt, verlässt sich auch Don Quijote ganz auf seine Schindmähre Rocinante. So heißt es bei Cervantes:

Die Vorkehrungen waren getroffen, und so wollte er nicht länger warten, seinen Einfall auf den Weg zu leiten, von dem Gedanken angespornt, wie verhängnisvoll ein Zögern für die Welt wäre, dachte man an all den Frevel, dem er abhelfen, das Unrecht, das er richten, das Unheil, das er heilen, die Bosheit, die er gutmachen, und die Sünden, die er sühnen wollte. Ohne einer Menschenseele seine Absicht mitzuteilen und ohne dass ihn jemand gesehen hätte, wappnete er sich eines Morgens vor Anbruch eines besonders heißen Julitages mit all seinem Rüstzeug, bestieg Rocinante, stülpte sich den gestückelten Helm auf, packte den Lederschild, griff zur Lanze und zog durchs Pfortchen seines Hinterhofs aufs Feld hinaus, voll der Freude und des Jubels, dass ein schönes Vorhaben sich so einfach anließ. [...] Damit war er beruhigt und setzte seinen Weg fort, den er ganz dem Willen seines

947 IW 14, S. 405.

948 IW 8, S. 360.

Pferdes überließ, denn eben das schien ihm der Lauf des Abenteurers zu sein.⁹⁴⁹

Auch Botho überlässt den weiteren Weg seiner ungleich schöneren Fuchsstute. Sie führt ihn zu einem Denkmal, das an Karl Ludwig von Hinckeldey (1805–1856) erinnert, der, dem adligen Ehrenkodex folgend, in ein Duell mit Hans Wilhelm von Rochow-Plessow (1824–1891) verwickelt, und von jenem erschossen wurde. Hinckeldey, dessen Adel erst in dritter Generation von seinem Großvater herrührte, war konservativ, hatte aber in seinem Wirken als Vertrauter König Friedrich Wilhelms IV. Teile des Adels gegen sich aufgebracht. Man geht davon aus, dass das Duell von seinen Gegnern geplant und forciert wurde.⁹⁵⁰ Fontane stellt Hinckeldey nicht als kompromisslosen, konservativ-reaktionären Adligen dar, sondern fühlt der damaligen Situation fein nach, indem er – perspektiviert durch Bothos Erinnerungen – darauf abhebt, dass Hinckeldey sich »bei *dieser* Gelegenheit plötzlich auf den Edelmann hin« ausspielt.⁹⁵¹

Dass »das seinem eigenen Willen überlassene Pferd«⁹⁵² Botho gerade an diese Stelle trägt, führt zum Kern seines Konfliktes. Ähnlich wie später Innstetten und Wüllersdorf in *Effi Briest* über das »Gesellschaftsetwas« sprechen, führt das Beispiel von Hinckeldeys Duell Botho vor, was es bedeutet, dem Handlungskodex seines Standes zu

949 *Miguel de Cervantes Saavedra*: Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha. Band I. Herausgegeben und übersetzt von Susanne Lange, München 2008, S. 35.

950 Zu Karl Ludwig von Hinckeldey siehe *Georg Heinrich*: Art. Hinckeldey, Carl von, 1972, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz32428.html#ndbcontent> (besucht am 13. 09. 2019).

951 IW 14, S. 405.

952 IW 14, S. 405. Der Vollständigkeit halber ist anzumerken, dass dies nicht das erste Mal ist, dass Botho sich dem Willen eines Tieres unterwirft. Ähnlich verhält es sich mit der Kanarienvogel-Szene im sechsten Kapitel: »Ein Kanarienvogel, dessen Bauer während der Frühstückszeit allemal offen stand, flog auch heute wieder auf Hand und Schulter seines ihn nur zu sehr verwöhnenden Herrn, der, anstatt ungeduldig zu werden, das Blatt jedesmal beiseite tat, um den kleinen Liebling zu streicheln. Unterließ er es aber, so drängte sich das Tierchen an Hals und Bart des Lesenden und piepte so lange und eigensinnig, bis ihm der Wille getan war. ›Alle Lieblinge sind gleich, sagte Baron Rienäcker, ›und fordern Gehorsam und Unterwerfung.« IW 6, S. 347.

folgen, und damit gesellschaftliche Erwartungen zu erfüllen.⁹⁵³ So wie Innstetten sich nicht von den Forderungen der Gesellschaft emanzipieren kann, so kann das auch Botho nicht, der die Situation in den tragischen Schluss fasst: »Was predigt dieses Denkmal *mir*? Jedenfalls das eine, daß das Herkommen unser Tun bestimmt. Wer ihm gehorcht, kann zugrunde gehn, aber er geht besser zugrunde als der, der ihm widerspricht.«⁹⁵⁴

Was bedeutet die hier aufgerufene literarische Tradition für die Rolle des Pferdes an dieser für den Roman so zentralen Stelle? Für das Modell des mittelalterlichen Ritterromans hat Horst Weich herausgestellt, dass das Pferd »gewissermaßen die metonymische Verlängerung des Ritters [ist], ebenso wie dieser umgekehrt als metonymische Fortsetzung des Pferds gelten kann. Der taten- und kopflose Amadís ist ganz auf sein Pferd angewiesen, und dieses nimmt seine providentielle Rolle wahr; Handeln, Denken und Wollen des Amadís sind ausgeschaltet, die Aktivität geht voll und ganz auf sein Pferd über, das genau den Weg findet und seinen Herrn dahin geleitet, wohin er aufgrund der Ordnung der Dinge im Roman gelangen muß [...].«⁹⁵⁵ Das metonymische Verhältnis Bothos und seines Pferdes besteht weniger in dem aufeinander bezogenen Begriffsverhältnis von Ritter / Reiter und Pferd als vielmehr in der Gestaltung des Reittieres als »prächtige Fuchsstute«.⁹⁵⁶ Natürlich ist das bei Fontane kein Zufall. Denn Botho hätte den Ritt ja auch auf der »Graditzer Rappstute«⁹⁵⁷ tun können, die er einem Kameraden beim Kartenspiel abgenommen hat. Er reitet aber auf

953 Es gibt noch eine zweite Plastik, die hinsichtlich des einzuschlagenden Weges bedeutsam ist. Klaus Haberkamm interpretiert die Löwengruppe, an der Botho im siebten Kapitel vorbeikommt, als einen »Wendepunkt«: »Bothos erzählpragmatisch unmotivierter Spaziergang zum Löwen-Denkmal deutet mit Hilfe der Rechts-Links-Symbolik auf den Wendepunkt des Geschehens voraus. Er bildet den Auftakt zum faktischen und emotionalen Schwanken beider Hauptfiguren zwischen dem ›rechten‹ und dem ›linken‹ Pol [...].« *Klaus Haberkamm*: »Nein, nein, die Linke, die kommt von Herzen.« Zur Rechts-Links-Dichotomie in Fontanes Irrungen, Wirrungen, in: *Fontane-Blätter* 82 (2006), S. 88–109, S. 101.

954 IW 14, S. 405.

955 *Weich*: Don Quijote im Dialog (wie Anm. 937), S. 139.

956 IW 14, S. 403.

957 IW 4, S. 339.

dem Pferd, das nicht nur der »Neid der Kameraden« ist, sondern zugleich »ein Geschenk des Onkels«⁹⁵⁸, dessen Geduld mit dem Neffen an ein Ende gelangt ist, und der auf eine standesgemäße und in Jugendjahren vereinbarte Ehe mit der benachbarten Familie Sellenthin drängt. Die eigentliche Entsprechung liegt im Bestandteil ›Fuchs‹.⁹⁵⁹ Im achten Kapitel unterhalten sich seine Kameraden über Botho und gebrauchen das Bild, das mit der Fuchsstute an dieser Stelle erneut aufgerufen wird.

[>]Schloß Avenel oder Schloß Zehden macht ihm keinen Unterschied, Schloß ist Schloß, und Sie wissen, Rienäcker, der überhaupt in manchem seinen eigenen Weg geht, war immer fürs Natürliche.« »[...] Rienäcker, trotz seiner sechs Fuß, oder vielleicht auch gerade deshalb, ist schwach und bestimmbar und von einer seltenen Weichheit und Herzensgüte.« »Das ist er. Aber die Verhältnisse werden ihn zwingen, und er wird sich lösen und freimachen, schlimmstenfalls wie der Fuchs aus dem Eisen. Es tut weh, und ein Stückchen Leben bleibt dran hängen. Aber das Hauptstück ist doch wieder heraus, wieder frei.[«]⁹⁶⁰

Die Kameraden treffen ins Schwarze. Botho wird sich »wie der Fuchs aus dem Eisen« lösen und das Leben, das zurückbleibt, ist das, was der Roman »Glück« nennt.

Im Ritterroman ist das Pferd ein »Mittel der Providenz«, das »den Helden [...] unabhängig von seinem Wollen in die prästabilisierte Ord-

958 IW 14, S. 403. Volker Dörr sieht im Pferd die »domestizierte, akkulturierte Natur ›selbst‹«, die Botho zu dem Denkmal führt, und damit »die patriarchale Abstammung, die familiäre Bindung an den Vater« ins Bewusstsein rückt, »die sich damit als stärker erweist als das von ihm repräsentierte ›Gesetz‹.« Dörr: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles« (wie Anm. 548), S. 192.

Patricia Howe sieht im Pferd ebenfalls »a link with duty and family responsibilities.« Für Howe bringt das Pferd Botho immer wieder dann »back to reality«, wenn er Gefahr läuft, sich in seinen Gedanken an »the world of his imagination« zu verlieren (S. 351): »Botho in this passage, and although imagination is generally Botho's stronger trait, his real, historical past, as symbolised by the horse, makes the outcome inevitable, and, if the reader pays careful attention to the horse's behaviour, predictable.« Howe: *Reality and Imagination* (wie Anm. 939), S. 352.

959 Zum gleichen Schluss kommt auch Otto Eberhardt, der neben diesem Beispiel auch die Verbindung von ›Fuchs‹ und ›Geiz‹ hinsichtlich des Gärtners Dörr aufzeigt. Vgl. Eberhardt: *Fontanes Irrungen, Wirrungen* (wie Anm. 749), S. 292.

960 IW 8, 362.

nung der Dinge einpassen, die von Anfang an feststehende Sinnhaftigkeit immer wieder bestätigen, einlösen garantieren [...]«⁹⁶¹ kann. Zu dem »Brummer« gesellt sich mit dem Pferd ein zweites Tier, das Botho »als ein Zeichen«⁹⁶² ansieht und dem *er* eine providentielle Rolle zuweist. Wie Horst Weich zeigt, variiert Cervantes die Rolle des Pferdes in *Don Quijote*, das zwar weiterhin in seiner erbärmlichen Gestalt Abbild des Reiters bleibt, aber nur noch unter »ironischem Vorbehalt«⁹⁶³ als providentieller Diener gestaltet wird.

Fontane spielt hier mit den Deutungs- und Erklärungsmustern aus dem Repertoire des kulturellen Imaginären, ohne erzählerisch eine Entscheidung zu treffen. Die Frage nach der Erwartung eines Lesers an die Entwicklung einer Erzählung, den Zeichen und Vorausdeutungen und dem tatsächlichen Verlauf, berührt einen wesentlichen narratologischen Aspekt. Welchen Regeln unterliegt der Fortgang einer Erzählung? Mit welchen Ordnungsmustern wird der Handlungsgang assoziiert? In vielen seiner Texte setzt Fontane Tiere im Zusammenhang von Vorausdeutung, Providenz und Schicksal ein. Und in allen Fällen spielt das kulturelle und imaginäre Wissen, das sich mit Tieren verknüpft, eine Rolle. Es scheint allerdings, als wandle sich der erzählerische Umgang mit Tieren als Providenz-Marker.⁹⁶⁴

Im Harz-Teil des Romans *Cécile* übernimmt diese Funktion ein Kuckuck, der bei einem Ausflug Céciles und Gordons seine Stimme im Wald erhebt. Als Gordon ihn ruft, antwortet er nur einmal; ohne enden zu wollen allerdings, als ihn zum Vergleich der Eseljunge ruft.⁹⁶⁵ Hinter

961 Weich: *Don Quijote* im Dialog (wie Anm. 937), S. 139.

962 IW 14, S. 405.

963 Weich: *Don Quijote* im Dialog (wie Anm. 937), S. 140.

964 Randall Holt vertritt in seinem Beitrag die These, dass Fontane den Detailreichtum in *Irrungen, Wirrungen* nutzt, um in einer materialistischen und empirischen Wirklichkeit eine poetische und transzendente Bedeutung zu legitimieren: »Indeed, the surface realism of the text with its extreme precision, in the wake of the materialization of nineteenth-century European culture and the primacy of the world of objects, serves to legitimate poetic or transcendental meaning«. *Randall Holt: History as Trauma. The Absent Ground of Meaning in Irrungen, Wirrungen*, in: *Marion Doebling* (Hrsg.): *New approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux*, Columbia 2000, S. 99–115, S. 102.

965 Vgl. C 13, S. 209.

diesem »Rufen« steht der verbreitete und allbekannte Aberglaube, dass die Anzahl der Antwort-Rufe des Kuckucks die Jahre angäbe, die einem noch zu leben bleiben.⁹⁶⁶ Die Bemerkung – wohlgermerkt der Erzählinstanz und nicht einer Figur – »denn jeder ist abergläubisch«⁹⁶⁷ zusammen mit dem tatsächlichen Hergang der Handlung, dass Gordon binnen Jahresfrist tot sein wird, bindet die Erzählung eng an das Deutungsmuster des Aberglaubens; und nicht ohne Grund begibt sich dieses Ereignis nicht im Berlin-Teil, sondern im Harz, dem »Ur- und Quellgebiet«⁹⁶⁸ von Hexen, einer Landschaft, von der Gordon sagt, sie sei »so gesättigt mit derlei Stoff, daß die Sache schließlich eine reelle Gewalt über uns gewinnt [...].«⁹⁶⁹, und wo selbst die Eisenbahn – eigentlich Inbegriff technisch-moderner und fortschrittlicher Welt – in balladenhaft-gespensischer Weise erscheint.⁹⁷⁰ Von diesem Tier als Providenz-Marker verabschiedet sich Fontane in *Effi Briest*, der wie Gerhart von Graevenitz gezeigt hat, im Gespenst des Chinesen, in den Balladen, im Gesellschaftsetwas, wesentlich um den Zusammenhang von Imaginärem und Angst kreist:⁹⁷¹

966 Wenige Jahre bevor *Cécile* erscheint, bringt die *Gartenlaube* einen Beitrag, der sich mit diesem Aberglauben befasst: »[S]ogar das Leben des Menschen steht in seiner [des Kuckucks] Macht, wenigstens besitzt er die Kenntniß seiner Dauer, eine Wissenschaft, die schließlich doch der Ausfluß der ihm zukommenden schöpferischen Kraft ist. Allgemein verbreitet ist die Sitte, den Kuckuk, wenn man ihn im Frühling zum ersten Male hört, zu fragen: ›Wie viel Jahre soll ich noch leben?‹ Die Zahl seiner Rufe nach dieser Frage gilt als die der noch übrigen Lebensjahre. Auf dieser Annahme seiner Allwissenheit beruht denn auch die noch heute vielgebrauchte Redensart: ›Das weiß der Kuckuk.‹« *Müller-Fraureuth*: Was man vom Kuckuk sagt (wie Anm. 417), S. 296. Daneben erwähnt Müller-Fraureuth – mit Bezug auf Brehm – den Kuckuck übrigens auch als Zeichen für eine Störung in der Ehe und die Untreue von Ehepartnern.

967 C 13, S. 209.

968 C 6, S. 165.

969 C 6, S. 165.

970 »Unten im Tal, von Quedlinburg und der Teufelsmauer her, kam im selben Augenblicke klappernd und rasselnd der letzte Zug heran, und das Mondlicht durchleuchtete die weiße Rauchwolke, während vorn zwei Feueraugen blitzten und die Funken der Maschine weithin ins Feld flogen. ›Die wilde Jagd‹, sagte St. Arnaud und nahm die Tête, während Gordon und Cécile folgten.« C 15, S. 239.

971 Vgl. *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 604–638.

Einmal gingen sie [Effi und Dr. Niemeyer] auch wieder so. Von fernher hörte man den Kuckuck, und Effi zählte, wieviele Male er rief. Sie hatte sich an Niemeyers Arm gehängt und sagte: »Ja, da ruft der Kuckuck. Ich mag ihn nicht befragen. Sagen Sie, Freund, was halten Sie vom Leben?«⁹⁷²

Es soll nicht behauptet werden, als delegiere Fontane in einem Roman wie *Cécile* die Souveränität des Handlungsverlaufs an vorausgeklärte, abergläubische Gesetzmäßigkeiten. In *Cécile* wie auch in *Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest* ist er an den Mechanismen einer Gesellschaft interessiert, die sich auf das konkrete Leben des Individuums auswirken. Lediglich die Rolle des Tieres steht enger in Verbindung mit Deutungsmustern des Aberglaubens.⁹⁷³

Im Falle von *Irrungen, Wirrungen* ist dies nicht der Fall. Das Tier ist hier motivisch verknüpft mit den Forderungen der Gesellschaft, indem es ein Geschenk des Onkels ist und auf die Einschätzung der Regiments-Kameraden verweist. Den providentiellen Charakter erhält das Tier nur mehr von der Figur Botho. Denn die »prästabilisierte Ordnung«, zu der das seinem Willen überlassene Pferd einen Ritter wie Amadis einmal geführt hat, ist vom Gang des Pferdes her zunächst einmal offen. Der Gang zum Hinckeldey-Denkmal ist keine Affirmation des adligen Ehrenkodexes, sondern lediglich ein Hinweis.⁹⁷⁴ So

972 EB 34, S. 281.

973 In *Vor dem Sturm* stellt Theodor Fontane Aberglauben und orthodoxen Glauben durch die Figur General Bammes gegenüber: »Ja, das [abergläubisch] bin ich, Hirschfeldt, und ich habe meine Freude daran. Nehmen Sie mir das bißchen Aberglauben, so hab' ich gar nichts und falle zusammen. Übrigens geht es den meisten Menschen so, und wem es nicht so geht, desto schlimmer. Sehen Sie die Schorlemmer. Die hat keinen Aberglauben. Aber was kommt dabei heraus? Eine Nußschale voll Weisheit und ein Scheffel Langeweile. Und eine Dormeuse darüber gestülpt.« VdS IV.23, S. 673f.

974 Klaus Straßburger, der es unternimmt, *Irrungen, Wirrungen* aus der Perspektive einer »genealogischen Hermeneutik« und einer »Leibvernunft« lesbar zu machen (S. 13–36), sieht in der Fuchsstute mehr als einen Hinweis: »Im Pferd [...] tritt (metaphorisch-bildlich) die konventionengesteuerte ›Autorität‹ der gesellschaftlichen Verhältnisse auf den Plan, der sich Botho (plötzlich) fügen will. [...] In der Gestalt des Pferdes resymbolisiert sich Bothos sinnliches Verlangen, dem ›kulturellen Grundbild‹ (W. Welsch) von ›Ordnung‹, das er in sich trägt, Geltung zu verschaffen und zielgeleitete Tätigkeiten im Alltag der Familie aufzunehmen.« (S. 111f.). Enger an der providentiellen Rolle des Pferdes wie das eines Amadis angebunden, sieht Straßbur-

erinnert auch v. Graevenitz daran, »daß es die ›Denkmäler‹ und Denkbilder sind, die das kollektive Imaginäre mit seinen Ikonographien und Ideologien, mit seinen Bilder- und Begriffssprachen sichtbar und deutbar machen, daß es diese Sichtbarkeit und Deutbarkeit ist, die das Gesellschaftliche definiert und überliefert. Die Bilder geben dem diffusen Gesellschaftlichen Gestalt, und die Deutbarkeit der Bilder macht aus dieser Gestalt eine Moral.«⁹⁷⁵

* * *

Wenngleich das Pferd also keinen Einfluss auf die Entscheidung hat, die Botho hier trifft, könnte man argumentieren, dass das Pferd funktionalisiert wird, um das kulturelle Imaginäre – in allen unwägbar Facetten – vor Augen zu führen. Erst als Botho die Zügel wieder in die Hand nimmt, »sein Pferd herum [wirft] [...] und [...] querfeldein auf ein großes Etablissement, ein Walzwerk oder eine Maschinenwerkstatt«⁹⁷⁶ zureitet, findet er angesichts des Genrebildes in der Mittagspause rastender Arbeiter mit ihren Frauen und Kindern zu der Formel: »Ordnung ist viel und mitunter alles. Und nun frag' ich mich, war *mein* Leben in der ›Ordnung‹? Nein. Ordnung ist Ehe.«⁹⁷⁷

ger im Pferd den Akteur, der Botho bei all seiner Verwirrung wieder auf Linie bringt: »Schließlich wird er aus dieser abstrakten Widersetzlichkeit, die sich als rhetorische Figur zum Zwecke der Bemäntelung leibvernünftiger Energien ausnimmt, durch den ungezügelten Bewegungsdrang seines Pferdes ›erlöst‹, ›zur Räson gebracht‹.« (S. 114). *Straßburger*: Fontanes »ästhetische Vernunft« (wie Anm. 884), S. 114. Dem könnte man zustimmen, wäre das Denkmal, zu dem das Pferd führt, nicht ein solchermaßen kritisches.

975 *Graevenitz*: Theodor Fontane: ängstliche Moderne (wie Anm. 166), S. 483.

976 *IW* 14, S. 405.

977 *IW* 14, S. 406f.

Literatur

Fontane – Romane

- Fontane, Theodor: Cécile*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 141–317.
- *Cécile*, hrsg. v. *Joachim Funke* und *Christine Hehle* (Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 9), Berlin 2000.
 - *Der Erzieher*, in: *Walter Keitel, Helmuth Nürnberger* und *Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 339–342.
 - *Die Poggenpuhls. Roman*, in: *Walter Keitel* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 479–576.
 - *Die Poggenpuhls. Roman*, hrsg. v. *Gabriele Radecke* (Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 16), Berlin 2006.
 - *Effi Briest. Roman*, in: *Walter Keitel* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 7–296.
 - *Ellernklipp. Nach einem Harzer Kirchenbuch*, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 103–212.
 - *Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«*, in: *Walter Keitel* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 297–478.

- Fontane, Theodor*: Graf Petöfy, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 685–866.
- Hans und Grete, in: *Walter Keitel, Helmuth Nürnberger und Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 442–445.
 - Irrungen, Wirrungen, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 319–476.
 - L' Adultera, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 7–140.
 - Mathilde Möhring, in: *Walter Keitel und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974, S. 577–676.
 - Mathilde Möhring, hrsg. v. *Gabriele Radecke* (Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 20), Berlin 2008.
 - Melusine von Cadoudal, in: *Walter Keitel, Helmuth Nürnberger und Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 566–571.
 - Melusine. An der Kieler Bucht, in: *Walter Keitel, Helmuth Nürnberger und Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 253–254.
 - Oceane von Parceval, in: *Walter Keitel, Helmuth Nürnberger und Hans-Joachim Simm* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen,

- Gedichte, Nachgelassenes. Siebenter Band, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984, S. 427–441.
- Quitt, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 213–452.
 - Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte. Nachgelassenes. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/1), München 1990, S. 555–684.
 - Unwiederbringlich, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990, S. 567–812.
 - Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Dritter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/3), München 1990, S. 7–712.

Fontane – Schriften

- Fontane, Theodor*: [Manuskriptblatt zu *Von Zwanzig bis Dreißig*]. Absatz Mein Leipzig lob' ich mir, Kapitel Onkel August, Umschlagblatt 3. Stadtmuseum Berlin. Inventarnummer V 67/864.
- [Manuskriptblatt zu *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Spreeland*: »Die Duberow«]. Theodor-Fontane-Archiv Universität Potsdam Signatur Kd 5, URL: <https://www.fontanearchiv.de/handschriften/w3811/> (besucht am 13.09.2019).
 - [Manuskriptblatt]. Theodor-Fontane-Archiv Universität Potsdam. Signatur V I, 6.
 - [Notizbuch »1844 aus der Soldatenzeit«]. Theodor-Fontane-Archiv Universität Potsdam. Signatur H 1, S. 58–55.
 - Alexander Kielland, in: *Jürgen Kolbe* (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Auf-

zeichnungen, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 527–532.

- Fontane, Theodor*: Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen 1871, in: *Walter Keitel* (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Vierter Band. Autobiographisches (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/4), München 1973, S. 691–1025.
- Aus Manchester, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 424–528.
 - Die alten englischen und schottischen Balladen, in: *Jürgen Kolbe* (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 340–380.
 - Die diesjährige Kunstausstellung, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Erinnerungen, Ausgewählte Schriften und Kritiken. Fünfter Band. Zur Deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/5), München 1986, S. 479–560.
 - Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller, in: *Erich Ruprecht* und *Dieter Bänisch* (Hrsg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910, Stuttgart 1981, S. 1–4.
 - Die preußische Idee. Lebens- und Wandelbild eines Alt-Romantiker? Kommentar von Walter Keitel, Interpretation von Peter Wruck, in: *Fontane-Blätter* 34 (1982), S. 119–128.
 - Ein Sommer in London, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 7–178.

- Erinnerungen, Ausgewählte Schriften und Kritiken. Fünfter Band. Zur Deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte, hrsg. v. *Helmuth Nürnberger* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/5), München 1986.
- Gustav Freytag, in: *Jürgen Kolbe* (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 293–325.
- Holz / Schlaf. Die Familie Selicke – Kielland. Auf dem Heimwege, in: *Jürgen Kolbe* (Hrsg.): Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Zweiter Band. Theaterkritiken, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/2), München 1969, S. 845–848.
- Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 179–402.
- Kopenhagen, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Erinnerungen. Ausgewählte Schriften und Kritiken. Dritter Band. Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband. Reiseberichte, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/3.1), München 1975, S. 677–727.
- Meine Kinderjahre, in: *Walter Keitel* (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Vierter Band. Autobiographisches (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/4), München 1973, S. 7–177.
- Nante Strump als Erzieher. Frei nach: »Rembrandt als Erzieher«, in: *Kurt Schreinert* (Hrsg.): Aufsätze zur Literatur, München 1963, S. 484–487.
- Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Fünfter Band, hrsg. v. *Helmuth Nürnberger*, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/5), München 1994.
- Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Siebenter Band, hrsg. v. *Walter Keitel*, *Helmuth Nürnberger* und *Hans-*

Joachim Simm, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/7), 1984.

- Fontane, Theodor*: Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band, hrsg. v. *Walter Keitel* und *Helmuth Nürnberger*, 2. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/4), München 1974.
- Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Zweiter Band, hrsg. v. *Helmuth Nürnberger*, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/2), München 1990.
 - Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in: *Jürgen Kolbe* (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen, 1. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 236–260.
 - Von Zwanzig bis Dreißig, in: *Walter Keitel* (Hrsg.): Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Vierter Band. Autobiographisches (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/4), München 1973, S. 179–539.
 - Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Dritter Teil. Haveland, in: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/2), München und Wien 1987, S. 7–449.
 - Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Teil. Das Oderland, in: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/1), München und Wien 1987, S. 545–1025.
 - Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Teil. Die Grafschaft Ruppín, in: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Erster Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/1), München und Wien 1987, S. 7–544.
 - Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Vierter Teil. Spreeland. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow, in: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Zweiter Band, 3. Auflage (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. II/2), München und Wien 1987, S. 451–877.

- Willibald Alexis, in: *Jürgen Kolbe* (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Band. Aufsätze und Aufzeichnungen, 1. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. III/1), München 1969, S. 407–462.

Fontane – Gedichte

- Fontane, Theodor*: Auf der Treppe von Sanssouci. 7./8. Dezember 1885. (Zu Menzels 70. Geburtstag), in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 262–264.
- Chevy-Chase oder Die Jagd im Chevy-Forst, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 65–70.
 - Die drei Raben, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 134–135.
 - Ein Jäger, in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 312.
 - *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, hrsg. v. Helmuth Nürnberger, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995.
 - Von der schönen Rosamunde. (Romanzen-Zyklus), in: *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Sämtliche Romane. Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Sechster Band, 3. Auflage* (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. I/6), München und Wien 1995, S. 31–51.

Fontane – Briefe

- Fontane, Theodor*: An Emil Dominik. 14. Juli 1887, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Briefe. Dritter*

- Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 550–551.
- Fontane, Theodor*: An Emil Schiff. 15. Februar 1888, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 585–586.
- An Emilie Fontane. 14. Mai 1884, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 318–320.
- An Emilie Fontane. 8. August 1883, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 277–279.
- An Friedrich Fontane. 29. Juni 1890, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 51.
- An Friedrich Stephany. 16. Juli 1887, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 552–554.
- An Friedrich Stephany. 8. Juni 1893, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 260.
- An Georg Friedlaender. 23. Juli 1891, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 135–136.
- An Georg Friedlaender. 24. Oktober 1888, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 649–651.

- An Georg Friedlaender. 3. Oktober 1893, in: *Otto Drude* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 298–301.
- An Georg Friedlaender. 6. Januar 1886, in: *Otto Drude*, *Manfred Hellge* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 444–446.
- An Georg Friedlaender. 7. November 1893, in: *Otto Drude* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 302–306.
- An Jesco von Puttkammer. 20. Januar 1886, in: *Otto Drude*, *Manfred Hellge* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 449–451.
- An Julius Rodenberg. 21. November 1888, in: *Otto Drude*, *Manfred Hellge* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 656–658.
- An Martha Fontane. 24. August 1882, in: *Otto Drude*, *Manfred Hellge* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 205–206.
- An Martha Fontane. 25. Juli 1891, in: *Otto Drude* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 136–138.
- An Martha Fontane. 25. Juni 1880, in: *Otto Drude*, *Manfred Hellge* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 87–89.
- An Martha Fontane. 26. September 1878, in: *Otto Drude*, *Gerhard Krause* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Zweiter Band.

- 1860–1878 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/2), München 1979, S. 623.
- Fontane, Theodor*: An Martha Fontane. 9. August 1895, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 467–468.
- An Martha Fontane. 9. März 1898, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 701–702.
- An Mathilde von Rohr. 19. April 1887, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 535.
- An Theodor Fontane (Sohn). 8. September 1887, in: *Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Dritter Band. 1879–1889 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/3), München 1980, S. 559–560.
- An Theodor Wolff. 10. Mai 1890, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 45–46.
- An Viktor Widmann. 19. November 1895, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 506.
- An Wilhelm Hertz. 14. Januar 1892, in: *Otto Drude und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Vierter Band. 1890–1898 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/4), München 1982, S. 177–178.
- An Wilhelm Hertz. 17. Juni 1866, in: *Otto Drude, Gerhard Krause und Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Briefe. Zweiter Band. 1860–1878 (Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe Abt. IV/2), München 1979, S. 162–164.

Andere Autoren

- [Br.]: Eine Hirschjagd im Dachauer Moos, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 1889, Nr. Heft 28, S. 484.
- Agamben, Giorgio: Das Offene. Der Mensch und das Tier. Aus dem Italienischen von Davide Giurato, 1. Auflage zum 40jährigen Bestehen der edition suhrkamp 2003, Frankfurt am Main 2003.
- Andermatt, Michael: »Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben«. Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 189–199.
- Anderson, Paul Irving: Ehrgeiz und Trauer. Fontanes offiziöse Agitation 1859 und ihre Wiederkehr in »Unwiederbringlich« (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 11), Stuttgart 2002.
- Andrasy, E.: Eine Hirschjagd auf Java, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 1857, Nr. Heft 23, S. 324–327.
- Antonson, Jan Erik: Art. Phantastische Literatur, in: *Dieter Burdorf, Dieter Fasbender und Burkhard Moennighoff* (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2007, S. 581–582.
- Assing, Helmut: Art. Askanier, in: *Werner Paravicini* (Hrsg.): Handbuch Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch, 1. Auflage, Bd. 15.I Residenzen, Ostfildern 2003, S. 31–37.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 5. Auflage, München 2005.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 10. Auflage (Sammlung Dalp), Tübingen und Basel 2001.

- Aust, Hugo*: Fontane und die bildende Kunst, in: *Christian Grawe* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 405–411.
- *Fontanes Poetik*, in: *Christian Grawe* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 412–465.
- *Mathilde Möhring*. Die Kunst des Rechnens, in: *Christian Grawe* (Hrsg.): *Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane*, Stuttgart 1991, S. 275–295.
- Baier, Christian*: »Und ›ja‹ ist gerade so viel wie ›nein‹ ...«. Die Sprache Botho von Rienäckers in Fontanes *Irrungen, Wirrungen*, in: *Fontane-Blätter* 88 (2009), S. 137–152.
- Baratay, Éric* und *Elisabeth Hardouin-Fugier*: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*, Berlin 2000.
- Bartl, Andrea*: Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists, in: *Catrin Gersdorf* und *Sylvia Mayer* (Hrsg.): *Natur, Kultur, Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 219), Heidelberg 2005, S. 176–191.
- Bayerische Staatskanzlei*: Gesetz zur Änderung des Bayerischen Naturschutzgesetzes zugunsten der Artenvielfalt und Naturschönheit in Bayern (»Rettet die Bienen!«). 791-1-U, URL: <https://www.verkuendung-bayern.de/files/gvbl/2019/14/gvbl-2019-14.pdf#page=65> (besucht am 13.09.2019).
- Beck, Andreas*: Die *crème* der *littérature allemande*, oder Der Große Fonta(i)ne auf der Treppe von *Sanssouci*, in: *Fontane-Blätter* 93 (2012), S. 30–59.
- Begemann, Christian*: »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...«. Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes *Effi Briest*, in: *Peter Uwe Hohendahl* und *Ulrike Vedder* (Hrsg.): *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 229), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2018, S. 203–242.
- *Figuren der Wiederkehr. Erinnerung, Tradition, Vererbung und andere Gespenster der Vergangenheit bei Theodor Storm*, in: *Elisabeth*

- Strowick* und *Ulrike Vedder* (Hrsg.): *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 27), Bern und u.a. 2013, S. 13–37.
- *Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie* in Fontanes *Unterm Birnbaum*, in: *Dirk Göttsche* (Hrsg.): *Realism and romanticism in German literature*, Bielefeld 2013, S. 229–259.
 - *Res und Realismus. Dinge im Gedicht zwischen Objektivierung und Animismus* (Fontane und Storm), in: *Christian Begemann* und *Simon Bunke* (Hrsg.): *Lyrik des Realismus* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 238), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2019, S. 177–221.
 - *Spiegelscherben, Möwengeflatter. Poetik und Epistemologie des Realismus, bodenlose Mimesis und das Gespenst*, in: *Poetica* 46 (2014), S. 412–438.
- Begemann, Christian* und *Simon Bunke*: *Krisenphänomene: Probleme einer realistischen Lyrik. Als Einleitung*, in: *Christian Begemann* und *Simon Bunke* (Hrsg.): *Lyrik des Realismus* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 238), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2019, S. 9–31.
- Behnen, Michael*: *Bürgerliche Revolution und Reichsgründung (1848–1871)*, in: *Martin Vogt* (Hrsg.): *Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit Beiträgen von Michael Behnen, Jost Dülffer, Ulrich Lange, Wolfgang Michalka, Hans Schmidt, Martin Vogt, Hanna Vollrath, Ulrich Wengenroth und Peter Wulf*, 3. Auflage, Frankfurt am Main 2006, S. 451–516.
- Behrend, Fritz*: *Die Namen bei Fontane*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. Neue Folge 14 (1922), Nr. Heft 1, S. 39–44.
- Bellinger, Andréa* und *David J. Krieger* (Hrsg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.
- Berbig, Roland*: *Theodor Fontane Chronik*, Berlin und New York 2010.
- Berger, John*: *Warum sehen wir Tiere an? Für Gilles Aillaud*, in: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Aus dem Englischen von Stephen Tree*, 11. Auflage, Berlin 2009, S. 13–38.

- Bilgeri, Kathrin*: Die Ehebruchromane Theodor Fontanes. Eine figurenpsychologische, sozio-historische und mythenpoetische Analyse und Interpretation, Diss., Freiburg im Breisgau: Albert-Ludwigs-Universität, URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:3879/datastreams/FILE1/content> (besucht am 13. 09. 2019).
- Blasberg, Cornelia*: Das Rätsel Gordon oder: Warum eine der »schönen Leichen« in Fontanes Erzählung »Cécile« männlich ist. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 120 (2001), Nr. Sonderheft »Realismus«. Zur deutschen Prosa-Literatur des 19. Jahrhunderts, S. 111–127.
- Bode, Wilhelm*: Hirsche. Ein Portait (Naturkunden 46), Berlin 2018.
- Boehnke-Reich, Heinrich*: Der Vogelschutz, in: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft 1886, Nr. Heft 1, S. 643–653.
- Borgards, Roland*: Tiere und Literatur, in: *Roland Borgards* (Hrsg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart 2016, S. 225–244.
- (Hrsg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart 2016.
- Wolfs-Notstand. Zum Bann der Bestie in Storms »Zur Chronik von Grieshuus«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), S. 167–194.
- Borgards, Roland, Esther Köhring und Alexander Kling* (Hrsg.): Texte zur Tiertheorie, Stuttgart 2018.
- Böschenstein, Renate*: Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namengebung, in: *Bettina Plett* (Hrsg.): Theodor Fontane. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2007, S. 96–118.
- Fontanes »Finessen«. Zu einem Methodenproblem der Analyse »realistischer« Texte, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 532–535.
- Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klussmann* (Hrsg.): Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 372), Bonn 1986, S. 25–40.

- Melusine der Neuzeit, in: *Hanna Delf von Wolzogen* und *Hubertus Fischer* (Hrsg.): *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane* (Fontaneana 3), Würzburg 2006, S. 390–412.
- Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane, in: *Colloquium Helveticum* 23 (1996), S. 67–91.
- Storch, Sperling, Kakadu. Eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven, in: *Wolfram Malte Fues* und *Martin Stern* (Hrsg.): »Verbergendes Enthüllen«. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern, Würzburg 1995, S. 251–264.
- *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*, hrsg. v. *Hanna Delf von Wolzogen* und *Hubertus Fischer* (Fontaneana 3), Würzburg 2006.
- Bovenschen, Silvia*: *Theodor Fontanes Frauen aus dem Meer. Auch ein Mythos der Weiblichkeit*, in: *Peter Kemper* (Hrsg.): *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?*, Frankfurt am Main 1989, S. 359–383.
- Brackert, Helmut* und *Cora von Kleffens*: *Von Hunden und Menschen. Geschichte einer Lebensgemeinschaft*, München 1989.
- Brätz, Martin*: *Die Lerche*, in: *Leipziger Zeitung. Wissenschaftliche Beilage* 35 (1902), Nr. Sonnabend, den 22. März, Abends, S. 137–140.
- Braun, Christina von*: *Fontanes Melusine-Gestalten*, in: *Fontane-Blätter* 73 (2002), S. 116–122.
- Brehm, Alfred Edmund*: *Illustriertes Tierleben. Eine allgemeine Kunde des Tierreiches. Viertes Band. Zweite Abtheilung. Die Vögel. Zweite Hälfte. Späher, Läufer und Schwimmer*, Hildburghausen 1867.
- *Illustriertes Tierleben. Eine allgemeine Kunde des Tierreichs. Dritter Band. Zweite Abtheilung. Die Vögel. Erste Hälfte. Knacker und Sänger*, Hildburghausen 1865.
- *Illustriertes Tierleben. Eine allgemeine Kunde des Tierreichs. Zweites Band. Erste Abtheilung. Die Säugethiere. Zweite Hälfte. Beutelthiere und Nager. Zahnarme, Hufthiere und Seesäugethiere*. Hildburghausen 1865.

- Brehm, Alfred Edmund*: Illustriertes Thierleben. Eine allgemeine Kunde des Thierreichs. Erster Band. Erste Abtheilung. Die Säugethiere. Erste Hälfte. Affen und Halbaffen Flatterthiere und Raubthiere, Hildburghausen 1864.
- Schutz den Vögeln! Eine Bitte an alle vernünftigen Menschen, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 43 (1858), S. 615–617.
- Brinkmann, Richard*: Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 53 (1979), S. 429–462.
- Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen, 2. Auflage, Tübingen 1977.
- Buchner, Jutta*: Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tierversständnisses im 19. Jahrhundert (Internationale Hochschulschriften 206), Münster u. a. 1996.
- Buchner-Fuhs, Jutta*: Gebändigte Wildheit im Stadtraum. Zur Geschichte der Zoologischen Gärten im 19. Jahrhundert, in: *Rolf Wilhelm Brednich, Annette Schneider und Ute Werner* (Hrsg.): Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt. 32. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Halle vom 27.9 bis 1.10.1999, Münster und München 2001, S. 291–303.
- Bundesministerium der Justiz*: Bürgerliches Gesetzbuch in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 (BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738), das zuletzt durch Artikel 7 des Gesetzes vom 31. Januar 2019 (BGBl. I S. 54) geändert worden ist.
- Bungartz, Jean*: Der Luxushund. Anleitung zur Kenntnis, Aufzucht und Abrichtung aller nicht zur Jagd benutzten Hunde, Berlin 1888.
- C. Plinius Secundus d. Ä.*: Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch X. Zoologie: Vögel. Weitere Einzelheiten aus dem Tierreich, hrsg. v. *König Roderich*, 2. Auflage, Düsseldorf 2007.
- Callois, Roger*: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Peter Geble, Durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Berlin 2017.
- Caroli Linnæi, sveci, Doctoris Medicinæ, Systema Naturæ, sive Regna Tria Naturæ Systematice Proposita per Classes, Ordines, Genera, & Species. Lugdunum Batavorum MDCCXXXV.

- Cartland, Harry E.*: The Prussian officer in Fontane's Novels. A Historical Perspective, in: *The Germanic Review* 52 (1977), Nr. Heft 3, S. 183–193.
- Cervantes Saavedra, Miguel de*: Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha. Band I. Herausgegeben und übersetzt von Susanne Lange, München 2008.
- Chambers, Helen E.*: Mond und Sterne in Fontanes Werken, in: *Fontane-Blätter* 37 (1984), S. 457–476.
- Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies*: Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies, in: *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies* (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, Bielefeld 2011, S. 7–42.
- (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, Bielefeld 2011.
- Claudius, Matthias*: Schreiben eines parforsgejagten Hirschen an den Fürsten, der ihn parforsgejagt hatte, d. d. jenseit des Flusses, in: *ASMUS omnia sua SECUM portans oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen. Dritter Theil*, Wandsbeck 1778, S. 82.
- D'Aprile, Iwan-Michelangelo*: *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, 2. Auflage, Hamburg 2019.
- Darwin, Charles*: *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*. Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. I. Band. Mit sechsundzwanzig Holzschnitten, 3., gänzlich umgearbeitete Auflage, Stuttgart 1875.
- Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von S. Grosse, Stuttgart 2010.
- Daum, Andreas W.*: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, 2., ergänzte Auflage, München 2002.
- Della Porta, Giambattista*: *De humana physiognomia. Libri IIII, Vici Aequensis* 1584.

- DeMello, Margo*: *Animals and Society. An introduction to human-animal studies*, New York 2012.
- Demetz, Peter*: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen (Literatur als Kunst)*, München 1964.
- Derrida, Jacques*: *Das Tier, das ich also bin*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, hrsg. v. *Peter Engelmann*, Wien 2010.
- Descola, Philippe*: *Jenseits von Natur und Kultur*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Mit einem Nachwort von Michael Kauppert, Berlin 2011.
- Diemel, Christa*: *Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert. Hofdamen, Stiftsdamen, Salondamen 1800–1870*, Frankfurt 1998.
- Dieterle, Regina*: *Die sieben Waisen und die Mädchenbildung*. Zur pädagogischen Diskussion in Theodor Fontanes *Frau Jenny Treibel*, in: *Fontane-Blätter* 68 (1999), S. 130–143.
- *Fontane und Böcklin. Eine Recherche*, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam*, Bd. I: *Der Preuße. Die Juden. Das Nationale*, Würzburg 2000, S. 269–284.
- Doll, Martin und Oliver Kohns*: *Politische Tiere*. Zur Einleitung, in: *Martin Doll und Oliver Kohns* (Hrsg.): *Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven (Texte zur politischen Ästhetik 6)*, Paderborn 2017, S. 7–34.
- Dörr, Volker C.*: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles«. Sprache und Geschlecht in *Irrungen Wirrungen*, in: *Sabina Becker und Sascha Kiefer* (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen, Tübingen 2005, S. 179–206.
- Driscoll, Kári*: *Toward a Poetics of Animality*. Hofmannsthal, Rilke, Priandello, Kafka, New York 2014.
- Drude, Otto*: *Fontane und sein Berlin. Personen, Häuser, Straßen*, Frankfurt am Main und Leipzig 1998.

- Eberhardt, Otto*: »Finessen« Fontanes in seinem Roman *Irrungen, Wirrungen*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 56 (2012), S. 172–202.
- Fontanes *Irrungen, Wirrungen* als Werk des poetischen Realismus, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 251 (2014), Nr. Heft 2, S. 283–309.
- Eisele, Ulf*: Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des »Deutschen Museums« (Metzler Studienausgabe), Stuttgart 1976.
- Emrich, Wilhelm*: Personalität und Zivilisation in Wilhelm Raabes »Die Akten des Vogelsangs«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 23 (1982), S. 7–25.
- Ertl, Wolfgang*: Die Personennamen in den Romanen Theodor Fontanes, in: Fontane-Blätter 34 (1982), S. 204–214.
- Fischer, Hubertus*: Musée Imaginaire. Fontanes Gemäldegalerie, in: Studia germanica posnaniensia 37 (2016), S. 109–120.
- Foucault, Michel*: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, 1. Auflage, Frankfurt 1974.
- Frederick, Samuel*: Möblierte Zwecklosigkeit. Einrichtung und Gegenstände in *Mathilde Möhring*, in: *Peter Uwe Hohendahl* und *Ulrike Vedder* (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 229), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2018, S. 297–326.
- Frenzel, Elisabeth*: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 10. überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005.
- Freytag, Gustav*: Neue deutsche Romane, in: Die Grenzboten 12 (1853), Nr. I. Semester. II. Band, S. 121–128.
- Fricke, Hermann*: Theodor Fontane. Chronik seines Lebens, Berlin 1960.
- Friedrich, W.*: Martha, oder: Der Markt zu Richmond. Oper in 4 Abtheilungen (theilweise nach einem Plan von St. Georges). Musik von Friedrich von Flotow, München 1848.
- Funck, Marcus*: Vom Höfling zum soldatischen Mann. Varianten und Umwandlungen adeliger Männlichkeit zwischen Kaiserreich

- und Nationalsozialismus, in: *Eckart Conze* und *Monika Wienfort* (Hrsg.): *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 21. Jahrhundert*, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 205–236.
- Fuß, Peter*: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln 2001.
- Gätke, Heinrich*: *Die Vogelwarte Helgoland*, Braunschweig 1891.
- Georges, Karl-Ernst*: *Art. unda*, in: *Thomas Baier* (Hrsg.): *Der Neue Georges. Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit Besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der Besten Hilfsmittel ausgearbeitet von Karl-Ernst Georges. Zweiter Band. I–Z, Auf der Grundlage der 8., verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges, Hannover und Leipzig 1913, neu bearbeitet*, Darmstadt 2013, Sp. 4878.
- Gerecke, Anne-Bitt*: *Theodor Fontanes »Unwiederbringlich«*. Das Ende des historischen Romans?, in: *Heinrich Detering* und *Gerd Eversberg* (Hrsg.): *Kunstautonomie und literarischer Markt. Konstellationen des poetischen Realismus (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung 3)*, Berlin 2003, S. 111–122.
- Ghanbari, Nacim*: *Dynastisches Spiel. Theodor Fontanes Vor dem Sturm*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85 (2011), Nr. Heft 2, S. 186–207.
- Goerke, Heinz*: *Carl von Linné. Arzt – Naturforscher – Systematiker*, 2., erweiterte Auflage (*Grosse Naturforscher* 31), Stuttgart 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang*: *Die Wahlverwandschaften*, in: *Waltraud Wiethölter* (Hrsg.): *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandschaften. Kleine Prosa. Epen* (*Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch* 11), Frankfurt am Main 2006, S. 269–529.
- *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, in: *Albrecht Schöne* (Hrsg.): *Faust. Texte* (*Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch* 1), Frankfurt am Main 2005, S. 201–464.
- Goldammer, Peter*: *Nietzsche-Kult – Antisemitismus – und eine späte Rezension des Romans »Vor dem Sturm«*. Zu Fontanes Briefen an Friedrich Paulsen, in: *Fontane-Blätter* 56 (1993), S. 48–62.

- Gottfried von Straßburg*: Tristan und Isold. Band 1, hrsg. v. *Walter Haug* (†) und *Manfred Günter Scholz* (Bibliothek des Mittelalters 10), Berlin 2011.
- Graevenitz, Gerhart von*: Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen »Bildungspresse« des 19. Jahrhunderts, in: *Anselm Haverkamp* und *Renate Lachmann* (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern (Poetik und Hermeneutik 15), München 1993, S. 283–304.
- *Theodor Fontane*: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre, Konstanz 2014.
- Grawe, Christian*: *Effi Briest*. »Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft«. Effi von Instetten, geborene von Briest, in: *Christian Grawe* (Hrsg.): »Der Zauber steckt im Detail«. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002 (Otago German Studies 16), Dunedin 2002, S. 385–402.
- *Frau Jenny Treibel*. »Lieutenant Vogelsang a. D.« und »Mr. Nelson from Liverpool«. Treibels politische und Corinnas private Verirungen, in: *Christian Grawe* (Hrsg.): »Der Zauber steckt im Detail«. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002 (Otago German Studies 16), Dunedin 2002, S. 322–342.
- Griem, Julika*: Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000 (Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge 12), Berlin 2010.
- Grimm, Jacob* und *Wilhelm Grimm*: Art. quitt, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 13, Leipzig 1854–1961, Sp. 2378–2381, URL: <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/displayLinkInfo.tcl?sigle=DWB&formid=GQ01061> (besucht am 06.08.2019).
- Haaser, Rolf* und *Günter Oesterle*: Art. Grotesk, in: *Klaus Weimar* (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3. Auflage, Berlin und New York 2007, S. 745–748.
- Haberkamm, Klaus*: »Nein, nein, die Linke, die kommt von Herzen.«. Zur Rechts-Links-Dichotomie in Fontanes Irrungen, Wirrungen, in: Fontane-Blätter 82 (2006), S. 88–109.

- Hager, Maren*: Wie die Literatur auf den Hund kommt. Zur Praxis der Motivforschung, Aachen 2007.
- Hammer, Guido*: Wild- und Wald-Bilder. 1. Der Hirsch im Winter, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 1857, Nr. Heft 49, S. 676–678.
- Wild-, und Waidmannsbilder. Nr. 49. Mein erster Hirsch, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 1881, Nr. Heft 12, S. 156–159.
- Hauschild, Brigitte*: Geselligkeitsformen und Erzählstruktur. Die Darstellung von Geselligkeit und Naturbegegnung bei Gottfried Keller und Theodor Fontane (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 413), Frankfurt am Main 1981.
- Heckmann-Janzen, Kirsten, Sibylle Kretschmer und Friedrich Wilhelm von Preußen* (Hrsg.): »... solange wir zu zweit sind.«. Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth in Briefen. Übersetzung der Briefe aus dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, München 2003.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm*: Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, 2. Auflage (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke 13), Frankfurt am Main 1989.
- Vorlesungen über die Ästhetik III. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, 2. Auflage (Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke 15), Frankfurt am Main 1990.
- Heinrich, Georg*: Art. Hinckeldey, Carl von, 1972, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz32428.html#ndbcontent> (besucht am 13. 09. 2019).
- Heinritz, Reinhard*: Fontanes Vogelpark. Literarische Ornithologie im 19. Jahrhundert, 1. Auflage, Bucha bei Jena 2019.
- Hellabrunn erhält Preis für Jahreskarten-Anzeige, 27. Mai 2017, URL: https://www.hellabrunn.de/pressemitteilungen-und-downloads/213929f473fd7d35c0%5C-1120c9b19fbe55/presse/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=53 (besucht am 10. 09. 2019).
- Helmstetter, Rudolf*: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes, München 1998.

- Heuser, Magdalena*: Fontanes »Cécile«. Zum Problem des ausgesparten Anfangs, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 92 (1973), Nr. Sonderheft Theodor Fontane, S. 36–58.
- Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie, 15. September 2019, URL: <https://www.deutsche-biographie.de>.
- Hoffmeister, Werner*: Theodor Fontanes »Mathilde Möhring«. Milieustudie oder Gesellschaftsroman?, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 92 (1973), Nr. Sonderheft, S. 126–149.
- Hohendahl, Peter Uwe*: Theodor Fontane: Cécile. Zum Problem der Mehrdeutigkeit, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 43 (1968), Nr. Heft 4, S. 381–405.
- Holt, Randall*: History as Trauma. The Absent Ground of Meaning in *Irrungen, Wirrungen*, in: *Marion Doebling* (Hrsg.): New approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux, Columbia 2000, S. 99–115.
- Horch, Hans Otto*: Fontane und das kranke Jahrhundert. Theodor Fontanes Beziehungen zu den Kulturkritikern Friedrich Nietzsche, Max Nordau und Paolo Montegazza, in: *Hans-Peter Bayerdörfer* (Hrsg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter, Tübingen 1978, S. 1–34.
- Horta, Oscar*: Art. Speziesismus, in: *Arianna Ferrari, Klaus Petrus und Elisa Aaltola* (Hrsg.): Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen, Berlin 2015, S. 318–320.
- Howe, Patricia*: Reality and Imagination in Fontanes *Irrungen, Wirrungen*, in: German Life and Letters 38 (1985), S. 346–356.
- Iser, Wolfgang*: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, 1. Auflage, Frankfurt am Main 1991.
- Johach, Eva*: Der Bienenstaat. Geschichte eines politisch-moralischen Exempels, in: *Anne von der Heiden und Joseph Vogl* (Hrsg.): Politische Zoologie, Zürich und Berlin 2007, S. 219–233.
- Johansen, Bruce E. und Donald A. Grinde JR.*: The Encyclopedia of Native American Biography. Six Hundred Life Stories of Important People, from Powhatan to Wilma Mankiller, 1. Auflage, New York 1997.

- Johnson, David S.*: The Ironies of Degeneration. The Dilemmas of Bourgeois Masculinity in Theodor Fontane's *Frau Jenny Treibel* and *Mathilde Möhring*, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 102 (2010), S. 147–161.
- Jung, Winfried*: »Bilder, und immer wieder Bilder...«. Bilder als Merkmal kritischen Erzählens in Theodor Fontanes »Cécile«, in: Wirkendes Wort 40 (1990), S. 197–208.
- Kahl, Paul*: Theodor Fontanes *Unwiederbringlich* in der Romantradition der *Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 58 (2008), S. 374–391.
- Kalof, Linda*: Introduction, in: *Linda Kalof* (Hrsg.): The Oxford handbook of animal studies, New York 2017, S. 1–21.
- Kayser, Wolfgang*: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, 2., unveränderte Auflage, Oldenburg 1961.
- Keisch, Claude, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen* (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst, Berlin 1998.
- Kling, Alexander*: Zoomorphic Visions. Die Jagd als Praktik und Narrativ der Herrschafts(de)legitimation im Kontext der Französischen Revolution, in: *Martin Doll und Oliver Kohns* (Hrsg.): Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven (Texte zur politischen Ästhetik 6), Paderborn 2017, S. 63–90.
- Klose, Johannes*: Aspekte der Wertschätzung von Vögeln in Brandenburg. Zur Bedeutung von Artenvielfalt vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, 1. Auflage, Göttingen 2005.
- Klug, Christian*: Die Poesie der Zeitung. Fontanes poetische Rezeption der Tagespresse und die Entdeckung der neuen Wirklichkeiten, in: Fontane-Blätter 68 (1999), S. 74–117.
- Kluge, Friedrich*: Art. Schmetterling, in: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold, 24., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 2002, S. 814.
- Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold, 24., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 2002.
- Kompatscher, Gabriela*: Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere, in: *Reingard Spannring* u. a. (Hrsg.): Disziplinierte

- Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen, Bielefeld 2015, S. 137–159.
- Korte, Hermann*: Der Diskurs der Masken. Fontanes Zeitroman »Cécile«, in: Ordnung und Tabu. Studien zum poetischen Realismus (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 381), Bonn 1989, S. 101–125.
- Koschorke, Albrecht* u. a. (Hrsg.): Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution, Paderborn 2010.
- Koselleck, Reinhart*: Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit. Anmerkungen zum Rechtswandel von Haus, Familie und Gesinde in Preußen zwischen der Französischen Revolution und 1848, in: *Neithard Bulst, Joseph Goy und Jochen Hoock* (Hrsg.): Familie zwischen Tradition und Moderne. Studien zur Geschichte der Familie in Deutschland und Frankreich vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 48), Göttingen 1981, S. 109–124.
- Kramer, Anke*: »Ganz wie ein Meerweib«. Tradition und Transgression in Fontanes *Unwiederbringlich*, in: *Sabina Becker und Sascha Kiefer* (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen, Tübingen 2005, S. 207–226.
- Kretschmer, Christine*: Der ästhetische Gegenstand und das ästhetische Urteil in den Romanen Theodor Fontanes (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1637), Frankfurt am Main u. a. 1997.
- Kübler, Gunhild*: Theodor Fontanes »Mathilde Möhring«. Ein Beispiel frauenperspektivischer Literaturbetrachtung, in: *Fontane-Blätter* 48 (1989), S. 96–101.
- Küng, Peter*: Die Krise der liberalen Anthropologie in der Literatur des Bürgerlichen Realismus. Männlichkeit, Bürgerlichkeit und Individualität bei Theodor Storm, Theodor Fontane und Paul Heyse, Würzburg 2015.
- Lachmann, Renate*: Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, Frankfurt am Main 2002.

- Lackowitz, W.*: Ausfahrt in eine Reiherkolonie. Ein Stück Natur der Mark Brandenburg, in: *Tägliche Rundschau* 1886-05-22.
- Latour, Bruno*: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, 3. Auflage, Frankfurt am Main 2014.
- Leine, Torsten W.*: »Unsere Jenny hat doch Recht«. Zur Poetologie des Spätrealismus in Fontanes *Frau Jenny Teibel*, in: *Moritz Baßler* (Hrsg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, Berlin 2013, S. 48–69.
- Lemm, Vanessa*: Nietzsches Philosophie des Tieres. Kultur, Politik und die Animalität des Menschen. Aus dem Englischen von Nora Sieverding, 1. Auflage, Zürich 2012.
- Liebrand, Claudia*: Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder, 1. Auflage (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae), Freiburg im Breisgau 1990.
- Geschlechterkonfigurationen in Fontanes »*Unwiederbringlich*«, in: *Bettina Plett* (Hrsg.): *Theodor Fontane. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2007, S. 201–211.
- Löfgren, Orvar*: Natur, Tiere und Moral. Zur Entwicklung der bürgerlichen Naturauffassung, in: *Utz Jeggle* u. a. (Hrsg.): *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 122–144.
- Lowsky, Martin*: »Der Bahnhof ist der Ararat«. Abstraktion, Modernität und mathematischer Geist in Theodor Fontanes Erzählung *Die Poggenpuhls*, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes* 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: *Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne*, Würzburg 2000, S. 137–147.
- Ludwig, Otto*: Der poetische Realismus, in: *Adolf Stern* (Hrsg.): *Otto Ludwigs gesammelte Schriften*, Bd. 5. *Studien. Erster Band*, Leipzig 1891, S. 264–269.
- Lukács, Georg*: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1952.

- Macho, Thomas*: Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow, in: *Gert Theile* (Hrsg.): *Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, München 2005, S. 155–177.
- Marchesini, Roberto*: Art. Domestikation, in: *Arianna Ferrari, Klaus Petrus und Elisa Aaltola* (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Berlin 2015, S. 73–76.
- Martin, Philipp Leopold*: *Naturstudien. Die botanischen, zoologischen und Akklimatisationsgärten, Menagieren, Aquarien und Terrarien in ihrer gegenwärtigen Entwicklung, nebst Vorschlägen und Entwürfen für die Anlegung von Naturgärten in kleineren Verhältnissen und grösserer Centralgärten für Natur- und Völkerkunde. Erste Hälfte*, Weimar 1878.
- Masanetz, Michael*: Vom Ur-Sprung des Pegasus. *Meine Kinderjahre oder die schwere Geburt des Genies*, in: *Fontane-Blätter 65/66* (1998), S. 87–124.
- Menke, Bettina*: Fontanes Melusinen. Bild, Arabeske, Allegorie, in: *Petra Leutner und Elisabeth Bronfen* (Hrsg.): *Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz*, Tübingen 2003, S. 101–125.
- Meyer, Herman*: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte des europäischen Romans*, 2., durchgesehene Auflage, Stuttgart 1967.
- Mittenzwei, Ingrid*: *Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 12), Bad Homburg, Berlin und Zürich 1970.
- Möller, Klaus-Peter*: »Quelle braucht den Wandersmann«. In Theodor Fontanes verschollenen Alben geblättert, in: *Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin 28* (2019), S. 42–59.
- Mülder-Bach, Inka*: Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne, in: *Inka Mülder-Bach und Eckhard Schumacher* (Hrsg.): *Am Anfang war... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, 1. Auflage, München 2008, S. 107–129.
- »Ankommende Erregungsgrößen«. Zur Einführung, in: *Inka Mülder-Bach, Aage A. Hansen-Löve und Annegret Heitmann* (Hrsg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*, 1. Auflage, München 2009, S. 9–18.

- Mülder-Bach, Inka*: Poesie als Prosa oder: »auswendig« und »intus«. Verseinlagen in Fontanes Romanen, in: *Christian Begemann* und *Simon Bunke* (Hrsg.): *Lyrik des Realismus* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 238), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2019, S. 351–371.
- »Verjähung ist [...] etwas Prosaisches«. *Effi Briest* und das Gespenst der Geschichte, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), S. 619–642.
- Müller, Gunter*: Studien zu den Theriomorphen Personennamen der Germanen (Niederdeutsche Studien 17), Köln und Wien 1970.
- Müller-Fraureuth, Karl*: Was man vom Kukulug sagt. Eine Frühlingsgabe, in: *Die Gartenlaube*. Illustriertes Familienblatt 1882, Nr. Heft 18, S. 295–299.
- Müller-Seidel, Walter*: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland, 3. Auflage, Stuttgart und Weimar 1994.
- Müllerott, Martin*: Art. Dzierzon, Johannes, 1959, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118862553.html#ndbcontent> (besucht am 13. 09. 2019).
- Museum für Naturkunde. Leibnitz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung*: Geschichte des Museums, URL: <https://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/ueber-uns/das-museum/geschichte-des-museums> (besucht am 10. 09. 2019).
- N. N.*: Art. Dohne, in: *Johann Georg Krünitz* (Hrsg.): *Ökonomisch-technologische Enzyklopädie*. Elektronische Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier, Bd. 9, 1773–1858, S. 359–366, URL: <http://www.kruenitz.uni-trier.de/> (besucht am 13. 09. 2019).
- Art. Tant de bruit pour une omelette!, in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Mit mehr als 16.800 Abbildungen im Text und auf über 1500 Bildertafeln, Karten und Plänen sowie 160 Textbeilagen, 6. Auflage, Bd. 19, Leipzig und Wien 1909, S. 314, URL: <http://www.zeno.org/Meyers-1905/K/meyers-1905-019-0314> (besucht am 13. 09. 2019).
- Jagd- und Lebensbilder aus Amerika. Nr. 9. Eine Hirschjagd, in: *Die Gartenlaube*. Illustriertes Familienblatt 1855, Nr. Heft 45, S. 599–604.

- Nunne, in: Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire 30 (1901), Nr. 4. 25. Januar, S. 7.
- Unser heutiges Hirschbild, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 1881, Nr. Heft 27, S. 453, 456.
- Neumann, Gerhard*: Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes *Novelle*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84 (2010), Nr. Heft 3, S. 342–363.
- Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst Fontanes Roman *L'Adultera*, in: *Tim Mehigan und Gerhard Sauder* (Hrsg.): Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 69), St. Ingbert 2001, S. 139–169.
- Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch, 1. Auflage (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 151), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2011.
- Zitierte Authentizität in Stifters *Nachsommer* und Fontanes *Effi Briest*. Hegel – Bergson – Barthes, in: *Eva Horn, Bettine Menke und Menke Christoph* (Hrsg.): Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur, 1. Auflage, Paderborn 2006, S. 105–126.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm*: Der Antichrist. Fluch auf das Christentum, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/AC> (besucht am 08.09.2019).
- Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Neue Ausgabe mit einer einführenden Vorrede (Friedrich Nietzsche. Digital critical edition of the complete works and letters, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967), Leipzig 1887, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/M> (besucht am 08.09.2019).
- Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (Friedrich Nietzsche. Digital critical edition of the complete works and letters, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967), Leipzig 1874, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/HL> (besucht am 01.09.2019).

- Nietzsche, Friedrich Wilhelm*: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, 1887, URL: <http://www.nietzsche%5C-source.org/#eKGWB/GM> (besucht am 08.09.2019).
- Nostitz-Wallwitz, Herrmann von*: No. 64. Gesetz, die Schonzeit der jagdbaren Thiere betreffend, 1876.
- Nottinger, Isabel*: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera, Cécile* und *Der Stechlin* (Epistemata – Würzburger wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft 464), Würzburg 2003.
- Nürnberg, Helmuth*: »Ein Schloß stieg auf...«. Kinross House – eine visuelle Anregung für Fontanes Rheinsberg-Erlebnis am Leven-See?, in: *Michael Ewert* und *Christine Hehle* (Hrsg.): »Auf der Treppe von Sanssouci«. Studien zu Fontane (Fontaneana 15), Würzburg 2016, S. 157–166.
- Theodor Fontane, der preußische Adler und die Wetterhähne. Zwei Quellenhinweise, in: *Michael Ewert* und *Christine Hehle* (Hrsg.): »Auf der Treppe von Sanssouci«. Studien zu Fontane (Fontaneana 15), Würzburg 2016, S. 13–17.
- Oeming, Manfred*: Biblische Hermeneutik. Eine Einführung, 2. Auflage (Die Theologie. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplinen und Nachbarwissenschaften), Darmstadt 2007.
- Oesterle, Günter*: Art. Karikatur, in: *Joachim Ritter* u. a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Basel 2017, URL: https://www-schwabeonline-ch.emedien.ub.uni-muenchen.de/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#__elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.karikatur%27%5D__1543419258107 (besucht am 28.11.2018).
- Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire, in: *Silvio Vietta* und *Dirk Kemper* (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München 1998, S. 259–286.
- Oesterle, Günter* und *Ingrid Oesterle*: Gegenfüßler des Ideals – Prozessgestalt der Kunst – Mémoire processive der Geschichte. Zur ästhe-

- tischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert, in: *Klaus Herding* und *Otto Gunter* (Hrsg.): *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen*, 1. Auflage (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften 10), Gießen 1980, S. 87–130.
- Ohl, Hubert*: *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg 1968.
- *Melusine als Mythologem bei Theodor Fontane*, in: *Fontane-Blätter* 39 (1985), S. 426–440.
- Ort, Claus-Michael*: *Was ist Realismus?*, in: *Christian Begemann* (Hrsg.): *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, S. 11–26.
- Osterhammel, Jürgen*: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, Sonderausgabe, München 2011.
- Otto, Eckart*: *Das Gesetz des Mose*, Darmstadt 2007.
- Paparunas, Penny*: *Hilde, Cécile, Ebba, Melusine und kein Ende? Die Wasserfrauenserie bei Fontane*, in: *variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 7 (2001), S. 119–138.
- *Wasserfrau als Maskerade? Melusine von Barby und die Hybridisierung von Geschlechterkonfigurationen in Theodor Fontanes »Stechlin«*, in: *Paul Michel* (Hrsg.): *Spinnenfuß und Krötenbauch. Genese und Symbolik von Kompositwesen (Schriften zur Symbolforschung 16)*, Zürich 2013, S. 369–398.
- Paulsen, Wolfgang*: *Im Banne der Melusine. Theodor Fontane und sein Werk*, Bern 1988.
- Perfahl, Jost* (Hrsg.): *Wiedersehen mit Argos und andere Nachrichten über Hunde in der Antike (Kulturgeschichte der Antiken Welt 15)*, Mainz 1983.
- Petersen, Uwe*: *Poesie der Architektur – Architektur der Poesie. Zur Gestaltung und Funktion eines palladianischen Schauplatzes in Fontanes Roman »Unwiederbringlich«*, in: *Ulrich Fülleborn* und *Johannes Krogoll* (Hrsg.): *Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum siebenzigsten Geburtstag (Probleme der Dichtung. Studien zur deutsche Literaturgeschichte 16)*, Heidelberg 1979, S. 246–254.

- Pfeifer, Wolfgang*: Art. Fauna, in: *Wolfgang Pfeifer und u.a.* (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), 1993, URL: <https://www.dwds.de/wb/Fauna> (besucht am 13. 09. 2019).
- Art. Schmetterling, in: *Wolfgang Pfeifer und u.a.* (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), 1993, URL: <https://www.dwds.de/wb/Schmetterling> (besucht am 13. 09. 2019).
- Art. Zitterpappel, in: *Wolfgang Pfeifer und u.a.* (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften), 1993, URL: <https://www.dwds.de/wb/Zitterpappel> (besucht am 01. 09. 2019).
- Pistor, Gunther*: Auf den Spuren von Holk und Ebba. »... die Geschichte nach Schleswig-Holstein und Kopenhagen hin transportiert...« In: Fontane-Blätter 33 (1982), S. 54–58.
- Platthaus, Andreas*: Das geht ins Auge. Geschichten der Karikatur, 1. Auflage (Die Andere Bibliothek 381), Berlin 2016.
- Plett, Bettina*: »... entweder ganz im großen historischen Stil, oder aber mit Humor«. Huldigung ohne Sinn für Feierlichkeit und die Allmähliche Verfertigung von Kritik beim Dichten in Fontanes »Auf der Treppe von Sanssouci«, in: *Helmut Scheuer* (Hrsg.): Gedichte von Theodor Fontane. Interpretationen, Stuttgart 2001, S. 137–151.

- Plumpe, Gerhard*: Einleitung, in: *Edward McInnen* und *Gerhard Plumpe* (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 6. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, München und Wien 1996, S. 17–83.
- Roman, in: *Edward McInnen* und *Gerhard Plumpe* (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 6. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, München und Wien 1996, S. 529–689.
- Poltermann, Andreas*: »Frau Jenny Treibel« oder Die Profanisierung der hohen Poesie, in: *Heinz Ludwig Arnold* (Hrsg.): *Theodor Fontane*, 2. Auflage, Sonderband (Text + Kritik), München 1989, S. 131–147.
- Pomian, Krzysztof*: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Aus dem Französischen von Gustav Rossler (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 9), Berlin 1988.
- Pornschlegel, Clemens*: *Theodor Fontane und die Entstehung des Gesellschaftsromans in Deutschland*, in: *Christian Begemann* (Hrsg.): *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, S. 157–172.
- Prutz, Robert*: *Literatur und Kunst. Volksliteratur*, in: *Deutsches Museum* 7 (1857), Nr. Heft 22, S. 807–810.
- Raabe, Wilhelm*: *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*. Roman, hrsg. v. *Karl Hoppe* (Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke 7), Freiburg im Breisgau und Braunschweig 1951.
- *Die Akten des Vogelsangs*, in: *Kloster Lugau. Die Akten des Vogelsangs*, 2., durchgesehene Auflage, nach dem Tode von H. Finck und H. J. Meinerst besorgt von *Karl Hoppe* und *Rosemarie Schillemeit* (Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke 19), Göttingen 1970, S. 211–408.
- Rauchenegger, Benno*: *Hirschjagden im Hochgebirge*, in: *Die Gartenlaube*. Illustriertes Familienblatt 1875, Nr. Heft 31, S. 516–520.
- Raulff, Ulrich*: *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*, 5. Auflage, München 2016.
- Ravenscroft, Thomas*: *Melismata Mvsicall Phansies. Fitting the Covrt, Citie, and Covntrey Hvmors. To 3, 4 and 5. Voyces*, London 1611.

- Rednak, Dieter*: Art. Meyer, Heinrich Adolph, 1994, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117559237.html#ndbcontent> (besucht am 13. 09. 2019).
- Reinhardt, Hartmut*: Die Rache der Puritanerin. Zur Psychologie des Selbstmords in Fontanes Roman *Unwiederbringlich*, in: *Konrad Ehlich* (Hrsg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa, Würzburg 2002, S. 36–56.
- Rieger, Stefan*: Biene, in: *Benjamin Bühler* und *Stefan Rieger* (Hrsg.): Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens, 1. Auflage, Frankfurt 2006, S. 60–98.
- Riegler*: Art. Buttervogel, in: *Hanns Bächtold-Stäubli* (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. I. Aal – Butzemann (Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde Abteilung I, Aberglaube), Berlin und Leipzig 1927, Sp. 1763.
- Art. Schmetterling, in: *Hanns Bächtold-Stäubli* (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. VII. Pflügen – Signatur (Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde Abteilung I, Aberglaube), Berlin und Leipzig 1936, Sp. 1237–1254.
- Rieke-Müller, Annelore* und *Lothar Dittrich*: Der Löwe brüllt nebenan. Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum 1833–1869, Köln, Weimar und Wien 1998.
- Ringoltingen, Thüring von*: Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587). Mit 22 Holzschnitten, hrsg. v. *Hans-Gert Roloff*, Stuttgart 2015.
- Rituale Romanum. Pauli V, Pontificis Maximi jussu editum, atque a felicis recordationis Benedicto XIV auctum et castigatum, Paris 1853.
- Ritzer, Monika*: »Je freier der Mensch, desto nötiger der Hokuspokus«. Natur und Norm bei Fontane, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 39–56.

- Roebing, Irmgard*: Art. Grotteske, in: *Joachim Ritter* u. a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Basel 2017, URL: https://www-schwabeonline-ch.emedien.ub.uni-muenchen.de/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.grotteske%27%5D__1543419631271 (besucht am 28. 11. 2018).
- Römhild, Dorothee*: »Belly'chen ist Trumpf«. Poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2005.
- Rösch, Gertrud H.*: Art. Karikatur, in: *Klaus Weimar* (Hrsg.): Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3. Auflage, Bd. II. H–O, Berlin und New York 2007, S. 233–237.
- Roth, Gerlinde*: Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine (Frauen in der Literaturgeschichte 5), Pfaffenweiler 1996.
- Sagarra, Eda*: Mathilde Möhring, in: *Christian Grawe* und *Helmuth Nürnberger* (Hrsg.): Fontane-Handbuch, Stuttgart 2000, S. 679–690.
- Schäfer, Renate*: Fontanes Melusine-Motiv, in: *Euphorion* 56 (1962), S. 69–104.
- Schavan, Annette*: Art. Gewissensspiegel, in: *Walter Kasper* (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. Sonderausgabe, durchgesehene Ausgabe der 3. Auflage 1993–2001, Bd. 4. Franca bis Hermengild, Freiburg im Breisgau 2006, Sp. 631.
- Scheffel, Michael*: Auto(r)reflexionen in Theodor Fontanes »Die Poggenpuhls«, in: *Fontane-Blätter* 65/66 (1998), S. 346–363.
- Scheuer, Hans Jürgen* und *Ulrike Vedder*: Tier im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen. Vorwort, in: *Hans Jürgen Scheuer* und *Ulrike Vedder* (Hrsg.): Tiere im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 29), Bern 2015, S. 9–20.
- (Hrsg.): Tiere im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 29), Bern 2015.

- Schiller, Friedrich*: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: *Benn von der Wiese* (Hrsg.): Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil, Weimar 1962, S. 309–411.
- Schneider, Franz*: Die politische Karikatur, München 1988.
- Schneider, Jost*: »Plateau mit Pic«. Fontanes Kritik der Royaldemokratie in *Frau Jenny Treibel*. Ideengeschichtliche Voraussetzungen zur Figur des Leutnants Vogelsang, in: *Fontane-Blätter* 53 (1992), S. 57–73.
- Schneider, Manfred*: Das Notariat der Hunde. Eine literaturwissenschaftliche Kynologie, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), Nr. Sonderheft, S. 4–27.
- Schulz, Armin*: Art. Stegreifdichtung. Spontan produzierte Literatur, in: *Klaus Weimar* (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3. Auflage, Bd. III. P–Z, Berlin und New York 2007, S. 503–505.
- Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hrsg. v. *Manuel Braun, Alexandra Dunkel* und *Jan-Dirk Müller*, Berlin und Boston 2012.
- Schuster, Peter-Klaus*: Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern, 1. Auflage (Studien zur deutschen Literatur 55), Tübingen 1978.
- Schwan, Werner*: Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 26 (1985), S. 151–183.
- Seibicke, Wilfried*: Historisches Deutsches Vornamenbuch, Berlin und New York 1996.
- Historisches Deutsches Vornamenbuch, Berlin und New York 2000.
- Selbmann, Rolf*: »Das Poetische hat immer Recht«. Zur Bedeutung der Poesie in Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel*. Zu Jenny Treibels 100. Geburtstag, in: *Fontane-Blätter* 54 (1992), S. 101–109.
- Singer, Rüdiger*: Art. Karikatur, in: *Dieter Burdorf, Dieter Fasbender* und *Burkhard Moennighoff* (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur.

- Begründet von Günther und Irmgard Schweikle, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2007, S. 374.
- Sommer, Dietrich*: Kritisch-realische Problem- und Charakteranalyse in Fontanes »Mathilde Möhring«, in: *Fontane-Blätter* 35 (1983), S. 330–339.
- *Studien zu Romanen von Theodor Fontane*, Leipzig 2011.
- Sorg, Reto*: Art. Grotteske, in: *Klaus Weimar* (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3. Auflage, Bd. I. A–G, Berlin und New York 2007, S. 748–751.
- Spies, Petra*: *Original Compiler. Notation as textual practice in Theodor Fontane*, Diss., Princeton: Princeton University, 2012, URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp015999n342g> (besucht am 06.09.2019).
- Spies McGillen, Petra*: *Per Liste durch den Papier-Kosmos. Theodor Fontanes bewegliche Textproduktion. Beobachtungen zu »Allerlei Glück«*, in: *Ellen Strittmatter* (Hrsg.): *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie* (Marbacher Katalog 66), Marbach am Neckar 2013, S. 96–106.
- Stephan, Inge*: »Das Natürliche hat es mir seit langem angetan«. Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*, in: *Reinhold Grimm* und *Jost Hermand* (Hrsg.): *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, Königstein/Ts 1981, S. 118–149.
- Stifter, Adalbert*: *Der Nachsommer. Eine Erzählung. Erster Band* (Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe 4,1), Stuttgart, Berlin und Köln 1997.
- Stolz, Gerd*: »Deutsch, aber nicht preußisch, so soll es sein«. Zur historisch-politischen Dimension von Theodor Fontanes Roman »Unwiederbringlich«, in: *Die Heimat*. Husum 2001, Nr. 5/6, S. 69–75.
- Storm, Theodor*: *Bulemanns Haus*, in: *Dieter Lohmeier* (Hrsg.): *Theodor Storm. Sämtliche Werke in vier Bänden*. 1. Auflage, Bd. 4. Märchen, kleine Prosa, Frankfurt am Main 1988, S. 109–131.

- Straßburger, Klaus*: Fontanes »ästhetische Vernunft«. Eine Lektüre seines Romans »Irrungen, Wirrungen« im Horizont der Überlegungen Nietzsches zur Kunst (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule 44), Essen 2011.
- Stroszeck, Hauke*: Schwalben. Ein Nachtrag zu Fontanes poetischer Avifauna, in: Fontane-Blätter 70 (2000), S. 76–92.
- Suter, Robert*: Par force. Jagd und Kritik, Konstanz 2015.
- Szabó, Erzsébet*: »Vergessen Sie das Geschehene, vergessen Sie mich«. Die Unlösbarkeit der Zeichen in Fontanes *Effi Briest*, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 57–64.
- Tanzer, Harald*: Theodor Fontanes Berliner Doppelroman. »Die Poggenpuhls« und »Mathilde Möhring«. Ein Erzählkunstwerk zwischen Tradition und Moderne (Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte 9), Paderborn 1997.
- Tau, Max*: Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes (Forschungen zur Literatur-, Theater- und Zeitungswissenschaft 3), Oldenburg 1928.
- Taussig, Michael*: Sympathiezauber. Texte zur Ethnographie. Aus dem Englischen von Horst Brühmann, hrsg. v. *Michael Neumann* und *Anja Schwarz*, Konstanz 2013.
- Teebken, Andrea*: Nationalisierte Grensräume. Eine Untersuchung nationaler Diskurse in Ostfriesland und Schleswig, 1815–1867, Diss., Aalborg: Aalborg Universitet, URL: https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/18624369/spirit_phd_series_17_teebken.pdf (besucht am 01. 08. 2019).
- Thiele, Johannes*: *Frau Jenny Treibel* als verhinderte Tragödie. Zu Möglichkeiten einer intertextuellen Neulektüre, in: Fontane-Blätter 99 (2015), S. 16–40.
- Thielking, Sigrid*: Denkmal, Turm, Grab und Gruft. Orte der »Memoria« und des »Kultur-Bildlichen« bei Theodor Fontane, in: *Hanna Delf von Wolzogen* (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des

- Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam, Bd. III: Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne, Würzburg 2000, S. 15–27.
- Tischel, Alexandra*: »Ebba, was soll diese Komödie?«. Formen theatralischer Inszenierung in Theodor Fontanes Roman *Unwiederbringlich*, in: *De Mazza, Ethel Mazala und Clemens Pornschlegel* (Hrsg.): *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 106), Freiburg im Breisgau 2008, S. 185–207.
- Tylor, Edward B.*: *Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte*. Erster Band, Leipzig 1873.
- Vedder, Ulrike*: *Im Zoologischen Garten der Moderne*, in: *Hans Jürgen Scheuer und Ulrike Vedder* (Hrsg.): *Tiere im Text. Exemplarizität und Allegorizität literarischer Lebewesen* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 29), Bern 2015, S. 213–233.
- *Münzen, Bilder, Frauen, Romane. Fontanes Erbstücke*, in: *Stephan Braese und Anne-Kathrin Reulecke* (Hrsg.): *Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*, Berlin 2010, S. 79–95.
- *Ringe, Glocken, Tränen. Theatralität und Diskretion in Theodor Fontanes Roman Graf Petöfy*, in: *Peter Uwe Hohendahl und Ulrike Vedder* (Hrsg.): *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane* (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 229), Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien 2018, S. 85–105.
- Vischer, Friedrich Theodor*: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für die Vorlesungen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Drittes Heft: Die Malerei*, Stuttgart 1854.
- *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für die Vorlesungen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Fünftes Heft: Die Dichtkunst*, Stuttgart 1857.
- Vossberg, Friedrich August* (Hrsg.): *Wappenbuch der Städte des Großherzogthums Posen. Mit 16 Tafeln Abbildungen*, Berlin 1866.

- W., P.: Ein fleischfressender Hirsch, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 1875, Nr. Heft 44, S. 748.
- Walter, Peter: Art. Schriftsinne, in: *Walter Kasper* (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. Sonderausgabe, durchgesehene Ausgabe der 3. Auflage 1993–2001, Bd. 9. San bis Thomas, Freiburg im Breisgau 2006, Sp. 268–269.
- Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes, 1. Auflage, Berlin 2019.
- Wehinger, Brunhilde: *Auf der Treppe von Sanssouci*. Fontanes Hommage an Adolph Menzel, in: *Fontane-Blätter* 100 (2015), S. 56–76.
- Weich, Horst: *Don Quijote im Dialog*. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von *Amadís de Gaula* bis *Jacques le fataliste*), 1. Auflage (Passauer Schriften zu Sprache und Literatur 3), Passau 1989.
- Weinland, David Friedrich: Ueber den Ursprung und die Bedeutung der neueren Zool. Gärten, in: *Der Zoologische Garten* 3 (1862), Nr. 1, S. 1–3.
- Was wir wollen, in: *Der Zoologische Garten* 1 (1958), Nr. 1, S. 1–7.
- Wessely, Christina: Künstliche Tiere. Zoologische Gärten und urbane Moderne (Kaleidogramme 31), Berlin 2008.
- White, Michael: »Hier ist die Grenze [...] Wollen wir darüber hinaus?«. Borders and ambiguity in Theodor Fontane's »Unwiederbringlich«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010), Nr. Sonderheft, S. 109–123.
- Wilczek, Reinhard: Von Schoßhunden und anderen possierlichen Artgenossen. Zur Tiersemantik in Fontanes *Frau Jenny Treibel*, in: *Fontane-Blätter* 79 (2005), S. 138–147.
- Wirth, Sven: Fragmente einer anthropozentrismus-kritischen Herrschaftsanalytik. Zur Frage der Anwendbarkeit von Foucaults Macht-konzepten für die Kritik der hegemonialen Gesellschaftlichen Mensch-Tier-Verhältnisse, in: *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies* (Hrsg.): *Human-Animal Studies*. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen, Bielefeld 2011, S. 43–84.

- Wittich, Karl*: Art. Wallenstein, Albrecht Graf von, 1900, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz60603.html#adbcontent> (besucht am 13. 09. 2019).
- Wüsten, Sonja*: Die historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes, in: *Fontane-Blätter* 2 (1970), Nr. 3, S. 187–194.
- Zapp, Arthur*: Schriftstellerleiden, in: *Die Zukunft* 12. November (1898).
- Zelinger, Amir*: Menschen und Haustiere im Deutschen Kaiserreich. Eine Beziehungsgeschichte, Bielefeld 2018.
- Plain Beasts. The Social Dimension and Animalistic Presence of Dogs in Fontane's *Frau Jenny Treibel* and *Effi Briest*, in: *Aurélie Choné* und *Catherine Repussard* (Hrsg.): *Des animaux et des hommes. Savoirs, représentations et interactions* (Recherches Germaniques. Hors-Série 10), Strasbourg 2015, S. 87–108.
- Zuberbühler, Rolf*: »Ja Luise, die Kreatur.«. Zur Bedeutung der Neufundländer in Fontanes Romanen (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 60), Tübingen 1991.

Die Dissertation entwickelt eine Poetik der Tiere, die eng an zentrale Themen der fontaneschen Poetologie rückgebunden ist. Sie nimmt dabei sowohl das ganze erzählerische Werk Theodor Fontanes in den Blick als auch die gesamte Tierwelt, in der großen Bandbreite, in der sie in den Texten als lebendige Wesen der Dichtung, als kulturelle Artefakte oder als Materialgeber zur Figurencharakterisierung repräsentiert ist.

In größeren Bögen wie auch in Detailanalysen erschließt die Arbeit kulturhistorische Kontexte zu Tieren, setzt Fontanes Tierdarstellung in Bezug zu zeitgenössischem Wissen und verbindet diese mit programmatischen Realismus-Diskussionen der Zeit.

Michael de Zan studierte Germanistik und katholische Theologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er 2020 mit der vorliegenden Dissertation promoviert wurde. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der LMU München und seit 2014 als freiberuflicher IT-Berater tätig.

26,90 €
ISBN 978-3-95925-164-8

