

Horst Fleig

BILDER FONTANES GEGEN DEN TOD

Vom Versteckspielen zum kryptischen Erzählen

2., stark veränderte Fassung 2007

Horst Fleig, Dr. phil., wurde 1945 in Prag geboren und wuchs am Niederrhein und im Ruhrgebiet auf. In Freiburg und Tübingen studierte er Philosophie, Germanistik, Soziologie und Psychologie und ist seit 1982 an der Heidelberger Akademie der Wissenschaften tätig.

eMail: hfleig@gmx.net

Sterbenmüssen hat den Nimbus von Selbstgewißheit schlechthin, gilt seit jeher als so ausgemacht, daß es zum idealen Inhalt des simpelsten der logischen Schlußverfahren genommen werden konnte: Alle Menschen sind sterblich – X ist ein Mensch – X also ist sterblich. Auf gut deutsch, mit der ganzen Schadenfreude dieser konformistischen Logik: Als das Wesentliche und einzig Verlässliche an der Existenz der Menschen hat sich ihre individuelle Nichtexistenz herausgestellt – X, und zwar am besten ein schon Verstorbener wie der eigensinnige Denker Sokrates, ist in diesem egalitären Sinne wesentlich geworden – also ist X alias Sokrates ein toter Hund, und zwar inclusive seiner Lehre von der Unsterblichkeit des Menschen.

Allerdings hört man zuweilen von der triumphalen Überzeugung eines Kindes, nicht sterben zu müssen. Diesen lebensfrühen, dem Erwachsenen weithin fremd gewordenen Impuls gälte es zu verstehen, unter welcher Lebensbedrohung er vermutlich entstand und welche Möglichkeiten sich in ihm anmeldeten. Und weshalb immer noch, vor allem bei den Dichtern und Denkern, die wilde Freude überlebt hat, jener religiösen Todeslogik zu widersprechen, die den Menschen dadurch für ein Jenseits oder eine andere Hinterwelt glaubte empfänglicher machen zu können.

Das in der Schule gelernte Gedicht *Herr von Ribbeck auf Ribbeck* (1889) war für mich, den Zehn- oder Elfjährigen, der erste Zugang zu Fontane. Unter all der golden glänzenden und so spendablen Herzlichkeit war da eine tiefere und etwas ungehörige Anziehungskraft zu verspüren; verlockte doch die Zauberfrucht, die dem Jungen und kameradschaftlich auch der "lütt Dirn" angeboten wurde, zum Zauberer selbst, seiner Stimme nach, die zuletzt aus seinem Birnbaumversteck herüberdrang. Unheimlich daran war, wenn dies auch vom Kind als Bild nicht weiter ausgemalt wurde, wie die Frucht aus dem Totgesagten herauskommt. Und verführerisch zog sie einen hinweg von den Erwachsenen und ihren sattsam bekannten, halb verstandenen Mahnungen zog, sich ja nur in acht zu nehmen vor solchen Anträgen. Erst dem endlich selber Erwachsenen ging die versteckte Argumentation dieses weitherzigen Spenders voll auf. Daß also die Ribbecksche Solidarität mit den Kindern weit über das Überlisten der Erben von Fleisch und Blut hinausdrängt; daß die witzige Wendung gegen die herkömmliche Abfolge der Generationen und ihre Besitztitel einen auch metaphysischen Charakter hat. Dieser erscheint, unausstehlich beinahe, in dem zur Aussöhnung mit dem Tode hartnäckig angebotenen uralten Bild einer Palingenese, hier als Weiterleben im Naturkreislauf von dem Moment an, als der Alte just zur Reifezeit sein Ende fühle, bis hin zu diesem Flüstern in dem der Leiche entwachsenen Birnbaum.¹

¹ In einem Bilderbuch für das Vorschulalter (illustriert von Marta Koci) trägt die Baumkrone "Züge des pausbäckigen Gesichts" des Beigesetzten. Vgl. Tomas Küpper, "... leuchtet's wieder breit

Buchstäblich genommen, wäre dies eine gräßliche anthropophagische Zumutung. Erträglich und neu verlockend wird es als Doppelspiel, das sich sowohl gegen die "Feiergesicht"-Gläubigkeit derer wendet, die da zur Beisetzung des Alten anzutreten und zu singen haben "Jesus meine Zuversicht", als auch gegen die üblichen planer Überlieferungs- oder Fortschrittsdoktrinen. Wie sich nämlich bei Fontane das Alte aus dem Sarkophag des "stillen Hauses" hervorarbeitet und neuen Segen zu stiften vermag, läßt sich ja sowohl als irdisches Gegenbild zu dem leeren, auf ein Jenseits vertröstenden Grab Christi als auch zu den Geschichtsmodellen auffassen, die das Vergangene als ein Erledigtes abtun oder es zu ihrer wesenlos gewordenen "Vorgeschichte" herabsetzen.

*

"Da saß ich dann endlos, unter beständigem Herzklopfen, vor Enge und Schwüle beinahe erstickend und immer nur durch die glückselige Vorstellung aufrechterhalten: 'Und wenn sie dich suchen bis an den Jüngsten Tag, sie finden dich nicht.' Und sie fanden mich auch wirklich nicht ..."

So erinnert sich im 14. Kapitel von *Meine Kinderjahre* (1894) der 72-jährige des ihm so rätselhaft gebliebenen Glücksgefühls beim Versteckspielen, wenn er, gesucht von nicht weniger als sechs bis acht Jungen, in die tiefen Löcher der auf dem Dachboden des Swinemünder Elternhauses aufgeschichteten Heuhaufen hinabgeglitten war. Über Stunden hin soll er sich dann so gehalten haben! Einen Zustand wie diesen, wo hellste Lust der Todesstarre abgewonnen wird und ein befremdendes Vorgefühl von Unsterblichkeit ("bis an den jüngsten Tag"), hat eigentlich nur noch einer überliefert, Marcel Proust in den grandiosen Szenen der in unwillkürlicher Erinnerung sich neu entfaltenden Lebenszeit. Und wenn der Literat Proust dem Kinde in sich die Treue hält, in einer Artistik, in der gleich die erste erzählte der so auftreibenden Erinnerungen, die Madeleine-Szene, sich den weiteren Handlungsraum der Erzählung erobert, Haus und Umgebung der Tante Leonie zu Combray dem Vergessen entreißt und sich schließlich einer zeitüberschreitenden Existenz gewiß ist, dann ist es das Versteckspiel, das zum Herzstück der Kunst Fontanes wurde, indem er seine kritischen Zeitdiagnosen immer verwegener in einer verschlüsselten Sprache vortrug, das Innerste seines kryptischen Erzählens dadurch freilich nicht nur seinen zeitgenössischen Lesern entzog, sondern es überhaupt auf unabsehbare Zeit auf Eis legte. An anderer Stelle hatte ich dies ausführlicher dargestellt² und möchte jetzt nur der Verstecksuche als einem manifesten, nicht verborgen eingerichteten Erzählmotiv bei Fontane nachgehen, bis dahin, wo er erstmals sich selber als den sich versteckenden

und weit". Zur Popularität der Ribbeck-Ballade. In: *Fontane-Blätter* 67 (1999), S. 106-121; Zitat S. 108

² Horst Fleig, *Sich versagendes Erzählen (Fontane)*, Göttingen 1974. In: "Göppinger Arbeiten zur Germanistik", Nr. 145. Die Studie ist vergriffen; da sie selber in einer nahezu kryptischen Diktion gehalten ist und entsprechend leicht ignoriert werden konnte, werde ich sie nach Möglichkeit noch - wie im vorliegenden Falle den Aufsatz von 1979 - in einer altersgemilderten oder doch leserfreundlicheren Fassung vorstellen.

Erzähler ins Spiel bringt (in der 1882 erschienenen Erzählung *Schach von Wuthenow*).

*

"Ich ... muß an alte Zeiten denken, und an den Sommer, wo ich auch dreizehn war und mit Hans Hensen Versteckens spielte und eine geschlagene Glockenstunde hinter dem Rauchfang saß, Hand in Hand, und immer nur in Sorge, daß wir zu früh gefunden, zu früh in unserem Glücke gestört werden könnten."³

Mit diesen Worten kommentiert in *Grete Minde* (1880) Valtins Stiefmutter Emrentz die Szene zwischen den Kindern, die sie soeben – wie auch nebenan Gretes mißgünstige Schwägerin Trud – belauscht hat. Angesprochen wurde das Motiv des Verstecks schon in dem Eröffnungsdilog der Novelle, in dem Valtin gegen Truds Verbot seine Freundin zu dem verborgenen Hänflingsnest in seinen Garten herüberzulocken sucht. Wie die beiden dabei vom Erzähler zum erstenmal vor Augen geführt werden, bis über die Brust von Himbeerbüschen umwachsen, korrespondiert mit dem Nestversteck und ist ein Sehnsuchtsbild kindlicher Geborgenheit. Diese wird zwar gleich darauf von Valtin in Frage gestellt, aber so, daß der Sehnsuchtscharakter nur um so maliziöser gesteigert wird: "Unsere Mütter sind nicht so bang um uns", findet Valtin, als der Vogel seine beiden Jungen umkreist, bemerkt dies also in Gegenwart jener versteckten und jeweils höher postierten Augenzeugen.

Fontane pflegt für Szenen wie diese zwar in die eigene Lebensgeschichte einzutauchen, sie aber im Erzählvorgang immer schon dem Verständnis und Lebensgefühl seiner Figuren anzuverwandeln. Hier erweitert er das Versteckmotiv, das ihn in seinen *'Kinderjahren'* als Einzelgänger im Versteck zeigt, ganz im Sinne der beiden Stiefkinder, ihrem noch kindlichen Verlangen nach Nestwärme und ihrer neu und immer stärker aufkommenden erotischen Zuneigung. Grete selber hat ihren Lebenskampf im Zeichen des Engels zu bestehen. In jener Vogelszene am Hänflingsnest kündigte sich dies zart an und soll sich drastisch erfüllen, wenn sie am Ende wie ein biblischer Racheengel über ihrer Heimatstadt stehen wird. Denn wie ihre fremde katholische Herkunft in einem fort religiöse Bespitzelungen und Indoktrinationen provoziert, so sucht Grete ihrerseits Zuflucht zu einer religiösen Bilderwelt, die zwischen katholischer und altheidnisch-märkischer Tradition schwankt. Das erste stärkste Gegenbild zu dem Feuer und Flammen speienden lutherischen Pfarrer Gigas findet Grete in dem "Jüngsten Gericht", das die fahrenden Puppenspieler im Tangermünder Rathaus aufführen. Die dreigeteilte Bühne mit einem "treppenförmigen Mittelraum" ist nach dem Vorbild eines Flügel-Altars komponiert, dessen Mittelschrein Christus und Maria beim Weltgericht zeigt, während auf den Seitenflügeln Himmel und Hölle mit jeweiligem Gefolge angesiedelt sind.⁴ Gretes glühende Anteilnahme an der

³ Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*. Hrsg. E. Groß, K. Schreinert u.a. ("Nymphenburger Ausgabe"), München 1959ff. (Ich zitiere als: N; dann Bandzahl, Seitenzahl); N III, S. 13

⁴ N III, 17f.

Szene, in der ein verweltlichter Priester verworfen wird und ein Mädchen durch die enge Pforte eingehen darf, als Engel von Engeln und himmlischer Musik umfassen, wird für ihren eigenen Lebens- und Glaubenskampf über eine Staffel von Triptychon-Gebilden und opferaltargleichen Bauten heidnischer Zeit rituell ausgeformt.

Vor allem die Stunden, die beider Flucht vorausgehen, zeigen sie unentschieden zwischen christlicher Passion und heidnischem Opfergang: Der in Lage und Gestalt alliterierend beschriebene "Wendenstein", zu dem der Fährmann sie hinübersetzt, liegt erhöht wie ein Altar oder Opferstein auf einem Erdwall und weist "halbverwitterte Schriftzüge" auf, die an eine Entscheidungsschlacht zwischen Christen und Wenden erinnern. Beide lassen sich auf diesem erhöhten Stein nieder und Grete erzählt hier von ihrem jüngsten Fluchttraum, bei dem ihr wie im Fluge so leicht gewesen wäre. Als sie den Traum unter Berufung auf biblische Gestalten wie Joseph und Maria zu rechtfertigen sucht, wendet ihr Gefährte ein, daß jene ein Engel des Herrn geführt hätte und man sich als Christ in Geduld und Feindesliebe üben müsse. Grete jedoch lehnt spontan und entschieden diese christlichen Grundgebote für sich selber ab.

Die Raumaufteilung beim "Jüngsten Gericht" wiederholt sich für die Höllenseite andeutungsweise in der nachfolgenden Nacht, als Grete im Garten zu dem im Laubenversteck wartenden Valtin "von der Mittelsteige her auf die Schattenseite" tritt, um ihn zur Flucht zu drängen. Er ist auf der Stelle damit einverstanden: "Ich bin ja doch eigentlich schuld ... Und nun eile dich; denn mir brennt der Boden unter den Füßen." Ihre Flucht bewerkstelligen sie dann mit Hilfe der Gartenleiter.⁵

Auf ihrem weiteren Lebensweg, der sie an Valtins Seite zu jenen Puppenspielern führen soll, wird Grete in der Schweben zwischen dem beschützenden und dem strafenden oder gar gefallenem Engel gehalten. Spielt sie im "Sündenfall" die Rolle als Engel im Garten Eden (mit dem *Flammenschwert!*), so tut sie dies unfreiwillig, wollte sie doch eigentlich weiter an der Seite des sterbenden Freundes wachen. Um für Valtin dann eine Grabstätte zu finden, muß sie sich mit Gewalt fast, da sie keine Pforte finden konnte, durch die Hecke ins Nonnenkloster zwängen. Dort freilich lebt das tröstliche Wort der alten Regine, wonach Gretes katholische Mutter ein Engel gewesen wäre und Grete ihr vorkäme wie "das blasse Bild von ihr,"⁶ in der Gestalt des Schutzengels neu auf. Findet doch Grete an den Gewölbekappen im Hortus conclusus des Klosters "halbverblaßte Bilder, von denen eines sie fesselte: Engelsgestalten, die schwebend einen Toten trugen".⁷

Für Valtins Beisetzung nutzt Fontane kühn und konsequent die kleine dramaturgische Neuerung, daß zu jener Zeit Puppenspieler zeitweilig in eigener Person ihr Repertoire aufführten. Denn was schon mit dem Zauber des Hänflingsnestes und sodann, gegen Ende der Aufführung des "Jüngsten Gerichts" mit Gretes damaliger Errettung aus den Flammen, halluzinatorisch bereitgestellt war, dieser Austausch von Idol und eigenem Leben vollendet sich jetzt für Valtin, wenn sein Sarg von vier Puppenspielern zu Grabe getragen wird. Aufgebahrt liegt er auf einer Leiter und wird so auf den ersten Schritt seiner Flucht mit Grete gebannt, ja

⁵ N III, 49-56

⁶ N III, 22

⁷ N III, 71

dann doch weiter zurückgeführt auf die Gartenszene, als Grete vor dem ihr geraubten Brautkuß schon auf eine solche Leiter geflüchtet war. Beigesetzt wird Valtin nun unter einem Fliederbusch neben einer Hanfstaupe, auf der sich sogleich wieder ein Hänfling wiegt.⁸

Kräftig dann noch einmal die Stilisierung der Gebärden Gretes, wie zum Aufflug und zur Apotheose ihrer Kindheit, wenn sie beim Wiedersehen der Heimatstadt vor Freude mit der Hand hinübergrüßt, später in ihrem Rechtsfanatismus und schon aufloderndem Wahnsinn "mit ihrer Hand zu der Mondscheibe hinauf" grüßt und höher hinauf schaut "in den goldenen Reigen" der glitzernden Sterne, beide Hände um Erbarmen ausstreckend.⁹ Noch einmal das verwunschene Ausgangsbild des Nestes, wie sie, in einer Scheune versteckt, schlafend im Werg sitzt. Und wie sie, um den Scheunenbrand und seine Ausbreitung abzuwarten, auf der "sonderbaren Leiter" eines zerbrochenen Treppenstücks zum Tangermünder Festungsturm hinübersteigt, droben Kinderlieder vor sich hin summend. Zuletzt steigt sie über eine Wendeltreppe und ein "Geflecht von Leitern" in den Glockenstuhl der Stadtkirche, die letzte Leiter nach sich ziehend – ihr Transzendieren hin zu Valtin.

*

" ... Und immer nur durch die glückselige Vorstellung aufrechterhalten: 'Und wenn sie dich suchen bis an den jüngsten Tag, sie finden dich nicht.' " Dieses Glücksgefühl im Versteck, das noch dem alten Fontane unbegreiflich war, ist offenbar ein utopischer Tiefenaffekt, der ein Leben lang virulent bleibt und alle möglichen Ausdrucksformen finden kann. Fontanes drei Kriminal- und Gewalt-erzählungen, in denen das Versteck das getötete Opfer aufnimmt, drängen wie sein Ribbeck-Gedicht über den Tod hinaus, indem die Leiche im Versteck zu einem Faszinosum wird, das den Täter zu sich zieht und ihn schließlich eins mit dem Opfer werden läßt. Die auch hierbei wiederholt spürbare anthropophagische Tendenz wird zwar ebenfalls zeitüberschreitend sublimiert, aber nicht in dem utopischen Sinne des Gedichts, sondern in einem Akt des Ungeschehenmachens oder der Schuld aufhebung.

Ellernklipp (1881) ist in manchem eine Variation der ein Jahr zuvor erschienenen *Grete Minde*. Die Fremdheit der jetzigen Pflgetochter wird nicht durch die konfessionelle Herkunft begründet, sondern psychosozial durch ihre illegitime gräfliche Abkunft und ihre so rätselhaft anziehende Müdigkeit, die von ihrer

⁸ In den Sinn kommen mag einem hierbei Gretes grausiges "Lieblingsmärchen" (N III, 8) vom Machandelboom, in dem das von der Stiefmutter geschlachtete Brüderchen dem Vater vorgesetzt wird. Aus den Knochen, die das Schwesterchen unter dem Baum vergraben hat, erhebt sich das ermordete Kind in Vogelgestalt, führt im Gesang hartnäckig Klage und kann schließlich in ursprünglicher Gestalt wiedererstehen. Fontanes *Ribbeck*-Gedicht scheint diesem Märchen das Überdauern im Baum und die anthropophagischen Grundierung zu verdanken.

⁹ N III, 78 und 83f.

"zehrenden" Sehnsucht herrühren soll (so die Haushälterin Grissel). Schon am Ankunftstage im Hause des Heidereiters Bocholt war die Kleine, die nicht mehr weg wollte vom offenen und ins Weite lockenden Fenster, von Grissel mit den Worten zurechtgewiesen worden: "Bei der Arbeit vergehen einem die dummen Gedanken, und der Böse kann nicht herein, der immer vor der Tür steht."¹⁰ Es ist diese Angst vor einem Eindringling, die nun auch in dem winterlichen Lieblingsspiel von Hilde und Bocholts Sohn Martin durchscheint und zugleich beschwichtigt wird, in ihrem Versteck nämlich, das sich die Kinder in einer mit Stroh und Heu ausgepolsterten Schneehütte einrichteten:

"Da saßen sie halbe Stunden lang, sprachen kein Wort und hielten sich nur bei den Händen. Und Martin sagte, sie seien verzaubert und säßen in ihrem Schloß und der Riese draußen ließe niemand ein. Dieser Riese aber war ein Schneemann, dem Joost eine Perücke von Hobelspänen aufgesetzt und anfänglich ein Schwert in die Hand gegeben hatte, bis einige Tage später aus dem Schwert ein Besen und mit Hilfe dieses Tausches aus dem Riesen selbst ein Knecht Ruprecht geworden war."¹¹

Der kleine Tausch, durch den der ritterliche, einem Roland gleichende Beschützer zu der Schreckgestalt par excellence für Kinder wird, bezeichnet das immer stärker aufkommende Lebensgefühl im Hause des Forstaufsehers. Baltzer Bocholt ist es, vor dem die beiden Kinder sich schon jetzt verstecken und dem sie als Jugendliche dann aus dem Wege gehen, bis er sich zuletzt wirklich wie ein Eindringling ans eigene Haus heranschleicht, um die beiden bei ihrem Liebesverständnis zu belauschen.

Baltzers Sichanschleichen und Auflauern wird durch bestimmte Manöver des Erzählers intensiviert, der zunehmend die Perspektive des erotisch auf die Pirsch Gehenden übernimmt und die Kinder in dem Versteck-und-Aufspür-Spiel wie Beutetiere vor Augen bringt. Freilich kommt Hildes Naturell dem entgegen, ihre Indolenz und träumerische Abwesenheit bei plötzlichem kurzen Aufmerken, ihre verwilderte Erziehung und diese wie animalische Hingabe an Naturvorgänge, wenn sie so stundenlang vor dem Feuer dahockt oder den von Staude zu Staude, von Rittersporn zu Fingerhut fliegenden Hummeln zusieht und daraufhin vom Grab der Mutter im Zickzack zu der gräflichen Grabstätte hinaufgeht. Merkwürdig auch ihre Empathie gegenüber Baltzers Jagdhund, den sie einst aus Furcht vor dem Anblick des erschossenen Wilderers in einem geheimen Einverständnis ("der Hund, der wohl wußte, was es war")¹² umarmt hatte und der Jahre später Baltzer auf Hildes Spur bringt, wenn sie wie "traumgetragen" schlafend am Waldesrand daliegt. Auch Martin, für den Baltzer einmal das Vokabular für einen Jagdhund benutzt ("Der Junge hat keinen Appell")¹³, sucht kurz vor seinem Tod auf komische Weise dieses Hühnerhundes Herr zu werden: Für das heimliche, doch erlauchte Treffen auf Ellernklipp tritt er erstmals selber mit Jagdutensilien auf und flüstert Hilde, um sie an ihr Versprechen zu erinnern, noch zu: "Ein

¹⁰ N II, 178

¹¹ N II, 183f.

¹² N II, 199

¹³ N II, 238

Mann, ein Wort! Und danach rief er den Hund, der aber nicht kam ..."¹⁴ Im Höhepunkt der Auseinandersetzung, auf Ellernklipp, bezichtigt Baltzer den Sohn, "auf verbotener Fährte" zu sein; und wird hinterher von der panischen Vorstellung erfaßt, der Hinuntergestürzte könnte noch nicht tot sein, und danach wieder von einem "Schauer natürlichen Mitgeföhls ... nicht mit dem Sohn, aber mit der leidenden Kreatur."¹⁵

Unwiderstehlich wird in der Folge die Anziehungskraft, die der drunten im Elsbruch Liegende auf Baltzer ausübt. Sein Versuch, den Toten zu verscharren und ihm so "Ruhe" zu verschaffen, mißlingt kläglich. Vorangetrieben wird der Zusammenbruch des Heidereiters über etliche Zeichen der Impotenz, so wenn dem wie wissenden "welken" Kind aus seiner Ehe mit Hilde die Lebensfähigkeit abgesprochen wird, er selber noch am eigenen Todestag beim Freischießen und Würfeln versagt, wiederholt beim Trinken absetzen muß und mit gebrochenem Wagenrad liegenbleibt. Wie er sich dann bei der schrägliegenden Tanne den Tod gibt, hat der Erzähler in den Einzelheiten ausgespart und für die Lockung durch den Spukruf ("Vader!") stärker auf die Phantasie des Lesers gesetzt.

Die Korrespondenz mit dem versteckten Opfer, die in ihrer unheimlichen Intimität die Selbstauflösung des Täters bewirkt, muß Fontane so fasziniert haben, daß er das Motiv wenige Jahre darauf mit *Unterm Birnbaum* (1885) neu aufnimmt. Diesmal konzentriert sich alles auf die unmittelbare Umgebung des Tatorts, auf Haus und Garten des hochverschuldeten Gastwirtes und Händlers Abel Hratscheck. Magisch aufgeladen wird der Ort gleichermaßen durch dessen abergläubische Sicht wie durch das Arrangement des Erzählers. Zur Eröffnung also Hratschecks Gang durch die vom Erzähler aufmerksam beschriebene – für den baldigen Raubmörder schließlich so fatale – Ölfässer-Gasse bis in den Garten mit diesem Birnbaum in der Mitte, den gerade eine Hummel umsumme, während die Katze der alten Nachbarin Jeschke durch die Beete schleiche, – all dessen, so der auktoriale Erzähler, werde Hratscheck nicht gewahr und erst aus seinen ängstlichen Besitzerwägungen gerissen, als er "eine große, durch ihre Schwere und Reife sich von selbst ablösende Malvasierbirne mit eigentümlich dumpfem Ton aufklatschen hörte."¹⁶ Im zweiten Anlauf, kaum daß der Feinschmecker die letzten Kartoffeln aus der Gartenerde geholt und seine Lust am Umgraben entdeckt hätte, stößt er auf Arm und Schulter des einst unter dem Birnbaum verscharrten Franzosen. Noch während des Zuschauens der Stelle hätten die Mordpläne "Besitz von ihm" genommen. Nach der Tat scheint Hratscheck die Leiche des Handlungsreisenden zunächst unter dem Birnbaum verscharren zu wollen, vergräbt sie dann aber in seinem Keller. Warum auch immer, ob als Täuschungsmanöver für die lauernde Jeschke oder nicht,¹⁷ dieser dritte Gang zum Birnbaum

¹⁴ N II, 233

¹⁵ N II, 240

¹⁶ N III, 318

¹⁷ "Die Szene des vorgetäuschten Vergrabens der Leiche ist zwar ein Bestandteil von Hratschecks Plan, verselbständigt sich aber zugleich in ihrer imaginären Logik und ist mit dem Handlungsver-

läßt sich *auch* als magisch-zwangshafte Geste verstehen, etwas dort Geborgtes wiederzuerstatten und sich damit auch im weiteren Sinne der Schuld zu entledigen. Bis zuletzt jedenfalls klammert sich Hratscheck an den entlastenden Charakter einer Nachfolgetat.¹⁸ Und wenn der vom Gericht Freigesprochene sich leidenschaftlich gegen eine Umbettung des vom Totengräber Wonnekamp freigelegten Franzosen, seines Alibis, auf den Kirchhof ausspricht und ihn als "Schutzpatron" in seinem Garten behalten will, dann scheint er diesen seinen Entlastungszeugen auch seelisch für immer bei sich behalten zu wollen. Hratschecks Ehefrau und Komplizin Ursula, die beim gemeinsamen Aushecken des Mordes "birnenförmige Bummeln von venetianischer Perlenmasse" in ihren Ohrringen trug,¹⁹ sucht auf ihre Weise Distanz zu der Leiche im Keller zu gewinnen, dringt auf ein neu "aufgesetztes Stockwerk" des Hauses und zieht dann sogleich nach oben. Hratschecks schizoides Bemühen, zu seiner seelischen Entlastung die Tat auf zwei verschiedene Schauplätze aufzuteilen, wird in der Folge heimtückisch unterminiert. Daß der alte Baum noch einmal prächtig Früchte trägt, führt man auf den Franzosen zurück, und bald macht die Rede von den "Franzosenbirnen" die Runde; dieses Ribbecksche Motiv wird auf die Spitze getrieben, wenn Hratschecks Ladenjunge Ede bei der Anspielung der Jeschke (Verwandlung der Malvasier in eine "Franzosenbeer") vor Schreck die angebissene "nachgereifte" Frucht fallen läßt und in seinem Grauen sofort zielstrebig weiter auf den angeblichen Spuk im Keller gelenkt wird. Zum letzten Schritt: Die Erde gehe vom Birnbaum schräg zu seinem Keller hin, da könnte der Franzose wohl "en beten rutscht sinn",²⁰ mit diesen divinatorischen Worten treibt die Alte zuletzt auch Hratscheck in die Falle, der beim verzweifelten Versuch, die Leiche in die Oder zu verbringen, durch ein weggerolltes Ölfaß in diesem Keller eingesperrt wird. Der Analogiezauber hat sich erfüllt, wirklich kommt im Augenblick der Entdeckung das eine Opfer wie das andere zum Vorschein, halbverscharrt wie einst der Franzose, mit nur einem herausragenden Arm, wird nun der ermordete Pole aufgefunden. Und neben ihm der tote Mörder, der so endgültig in das Versteck einbezogen wird.

Zum Entsetzen Hratschecks und auch Bocholts ersteht das Opfer neu. Die Schuldgefühle, die im Leichenversteck eine Zeitlang wie materialisiert und abgelegt schienen, greifen zerstörerisch über auf die eigene, in ihrer Stabilität eitel überschätzte Identität. Jenes zeitüberschreitende Moment freilich, wie das versteckte Opfer zaubermächtig aus dem Versteck treten und noch einmal in die Gegenwart eingreifen konnte, wird Fontane in der Folge immer stärker auf das ei-

lauf nicht wirklich verbunden." Michael Niehaus, *Eine zwielichtige Angelegenheit: Fontanes 'Unterm Birnbaum'*. In: *Fontane-Blätter*, Heft 73 (2002), S. 44-70; Zitat S. 50

¹⁸ Was sie auch in anderem Sinne ist: "Abel Hratscheck tut, was Macbeth vor ihm tat, der seinerseits dem Ur-Modell des Mordes des Menschen am Menschen, Kain an Abel, folgt." Lieselotte Voss: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*, München 1985, S. 200. Vgl. dort S. 200-213 die detaillierten Ausführungen zum Vorbildcharakter Shakespeares.

¹⁹ N III, 326

²⁰ N III, 397ff.

gene Erzählen beziehen, bis er in seinen Altersromanen seine zeitkritischen Argumentationen nur verschlüsselt erzählt und dem Leser auf nicht absehbare Zeit vorenthält.

Ich komme zu der letzten und sublimiertesten Variante der kriminalisierten Verstecksuche, zu *Quitt* (1890). "Die verborgene Schuld, vor niemand eingestanden, das ist die schwerste der Strafen", bemerkt Lehnert Menz etliche Zeit nach seiner Tat.²¹ Die Auflösung seines Gewissenskonflikts erscheint denkbar konventionell und als pedantische Einlösung des Buchtitels, wenn Menz' Todesumstände in der Neuen Welt denen am Ort seines Opfers im Riesengebirge mit peinlicher Akkuratess angeglich werden. Das Demonstrative der Schuld-und-Sühnethematik hat mit großem Erfolg über das verborgene eigentliche Erzählinteresse hinwegtäuscht. *Quitt* riskiert – energischer als das zwei Jahre zuvor veröffentlichte *Ribbeck*-Gedicht – nichts Geringeres als einen zeitpolitisch eingekleideten Angriff auf die christliche Lehre vom Erlösertode. Die Form ist die der Travestie, die Christi Passion in einer zeitgemäßen, durch Thron-und-Altar-Devotion korrumpierten Symbolik nachspielt. Repräsentiert wird dieser Obrigkeitsstaat durch Lehnerts persönlichen Widersacher, den schikanösen und eitlen Förster Opitz ("Unterschiede müssen sein, Unterschiede sind Gottes Ordnungen"),²² durch den beschwichtigenden Pastor Siebenhaar, in dessen Studierstube Lehnert das noch von der Konfirmation her bekannte Arrangement vorfindet ("Das Christusbild, mit Friedrich Wilhelm III. und dem Kronprinzen zur linken und Rechten")²³ und durch preußische Funktionseleiten wie diesen Präsidenten, der seine Nichten regelmäßig zu Weihnachten und zu Kaisers Geburtstag beschenke.²⁴ Schon in der Anfangsszene, in der Opitz aufreizend dekoriert aus dem für ihn günstig verlaufenen Gottesdienst heraustritt, tritt Menz seine rebellische Christus-Nachfolge im Zeichen des Kreuzes an: Es ist das *Eiserne* Kreuz, das Opitz ihm einst verweigerte und das über allerlei Redensarten und Anspielungen allmählich Lehnerts Passionszeichen wird:

"Wenn er nicht war, so hätt ich das Kreuz ... Immer hat er mir den Weg gekreuzt. Hol ihn der Teufel !"²⁵ "Um das Kreuz hat er mich gebracht, aber mein Haus- und Lebenskreuz war er von Anfang an."²⁶ Mit dem Anpredigen in der Kirche habe Pastor Siebenhaar erreichen wollen, so einer von Lehnerts Kameraden, "daß er zu Kreuze kriecht", und mit ebendieser Formel aus der Karfreitagsliturgie beschreibt Opitz vor dem Ohrenzeugen Lehnert dessen erklärte Bereit-

²¹ N VI, 139. Ähnlich kommentierte Baltzer Bocholt noch vor seiner Tat den Spruch "Ist auch noch so fein gesponnen, muß doch alles an die Sonnen": "Und ist auch ein Trost und ein Glück, daß es so ist ... was ein rechtes Unrecht ist, das *will* auch heraus und kann die Verborgenen nicht aushalten. Und eines Tages tritt es selber vor und sagt: hier bin ich." (N II, 219)

²² N VI, 28

²³ N VI, 10. Christus wie zwischen den beiden Schwerverbrechern auf Golgatha! Auch dies eine verschlüsselte Charakterisierung der Zwangslage von Lehnert Menz selbst.

²⁴ N VI, 95

²⁵ N VI, 13

²⁶ N VI, 65

schaft, einzulenken.²⁷ Lehnert selbst betrachtet sich nach der Bluttat als das "Werkzeug" göttlicher Vorsehung.²⁸ Drüben, in der amerikanischen Mennonitengemeinde, trifft er auf sein französisches Alter ego, den entflohenen Kommunnarden L'Hermite, der einst den Pariser Erzbischof erschießen ließ und nun von einer Gestalt "mit dem Kreuz auf der Brust" heimgesucht wird (Menz setzt diese Erscheinung mit der seines Opfers Opitz gleich); auch hat L'Hermite auf einer Kirchenfahne Christus mit der Physiognomie des Verräters Judas Ischarioth dargestellt und will eines Tages ein Altarkreuz zur Anrufung des Geistes der Revolution zweckentfremden.²⁹ Wenn Menz dann unter der Last einer Weihnachtstanne wie ohnmächtig zusammenbricht und später seiner von einer Kreuzotter ins Handgelenk gebissenen Freundin "leidenschaftlich" das Gift aussaugt, dann hat schon seine eigentliche Passionszeit begonnen. Lehnert Menz, der von seinem Vater das Handwerk des Schreiners und Stellmachers übernommen hat, findet im Alter von 33 Jahren³⁰ seinen qualvollen Tod, dürstend und bewegungslos, gebannt auf den querbalkenförmigen Plateaurand des steil ansteigenden Bergkegels "Look out". Wie Jesus nach den Worten des Johannes-Evangeliums ("Es ist vollbracht!" und neigte das Haupt und verschied") stirbt er hier seinen Stellvertretertod³¹: "Ich bin fertig ... Ich komme.' Und nun fiel er mit dem Kopf auf das Lager zurück". Mit dem Jagdmesser, das man mit in den Boden gestoßener Klinge neben ihm findet, hat er sich an der Stelle des Wundmals Christi die Hand geritzt, um mit dem Blut seine Bitte um Vergebung niederzuschreiben. Unter einem "Bahrtuch, in das ein großes silbernes Kreuz eingestickt war", trägt man ihn fort.³² Zugetragen hat sich sein Opfergang in den Tagen um Christi Himmelfahrt, was sich ebenfalls schon in der ersten Romanszene ankündigte: Der vor dem Prediger aus der Kirche geflüchtete Menz saß neben seiner Mutter "auf einem großen Grabstein, zu dessen Häupten eine senkrecht stehende Marmorplatte mit einer 'Christi Himmelfahrt' in Relief in die dicht dahinter befindliche Kirchhofsmauer eingelassen war ..."³³

Die schon aufdringlich inszenierte Parallelität der Umstände, unter denen Menz und sein Opfer Opitz ums Leben kommen, soll die anstößige Kontrafaktur der christlichen Nachfolge überdecken. Nicht erst der Umstand, daß Menz den Tod stellvertretend erleidet, sondern schon sein Anschlag auf den Förster hat Züge einer Selbstaufopferung. In diesem "Polizeistaat" eines preußischen Staatschristentums kann sich der stolze und eigensinnige Menz nur als rebellischer Wortführer behaupten und tritt in seinem Bekenntnis zum Haß ("das Beste, was man hat")³⁴ entschieden gegenchristlich auf – kaum anders als Grete Minde in

²⁷ N VI, 19, 53

²⁸ N VI, 75

²⁹ N VI, 201, 139, 123, 142 bzw. 140 und 151

³⁰ N VI, 121

³¹ N VI, 209. Als Toby den Leichnam des Verunglückten findet, heißt es: "Der da lag, war gestorben um *ihn*, um seinetwillen" (N VI, 212).

³² N VI, Kap. 34 und 35

³³ N VI, 7

³⁴ N VI, 33

ihrer Ablehnung des christlichen Gebotes der Vergebung. Nur so vermag Menz seine persönliche Integrität zu behaupten, die er schon von klein auf durch seine unaufrichtige und devote Mutter bedroht weiß, die beim Durchbohren der Köpfe von zu schlachtenden Gänsen Wiegenlieder zu singen pflegt und der er entgegenhält: "Immer versteckt; du kannst nichts offen tun ... Und Mutter, so hast du mich auch erzogen und angelernt."³⁵ Seine Virtuosität in der Verstecksuche und Vermummung muß der Pascher und Wilderer aber noch einmal für das Treffen mit dem Förster unter Beweis stellen, und nachher entkommt der im Rosenbusch Versteckte seinen das Haus umstellenden Bewachern. Der Druck zur Verstellung fällt erst drüben in Nordamerika, an der Seite der Geschwister Ruth und Toby in dieser so erstaunlich offenen kleinen Mennonitengemeinde.³⁶ So sehr es Menz auch drängt, die eigene Vorgeschichte zu offenbaren und trotz seiner wie biblischen Werbung um Ruth, seiner Beichte, Aufnahme in die Gemeinde der Mennoniten und demnach auch Absage an den einstigen Kriegsdienst – es verschlägt nichts. Er ist nicht im traditionellen Sinne in der "Nachfolge".³⁷ Vielmehr verkörpert er den geschichtlich veränderten Stand der Opferpassion, der vom längst pervertierten Erlösungsanspruch des christlichen Originals nur noch eine weltimmanente, die Gegenwart freilich transzendierende Fassung zuläßt. Wie Grete Minde wird Lehnert Menz durch die Identifikation mit dem christlichen Urbild dem existierenden Staatschristentum entgegengesetzt und im Aufbegehren gegen dessen angemessene Autorität verteidigt. Doch wenn für Grete der Engel in Nimbus und Provenienz unangetastet blieb, dann wird hier der überirdische Bezug dementiert und das Erlösungsverlangen statt dessen an die individuell mögliche Reichweite und Verantwortung gebunden. Lehnerts verunglückende Himmelfahrt, als er – nicht ohne Komik – "wie von einer Rutschbahn" vom Bergkegel hinunterglitscht, verweist ihn so zurück auf seine Lebensgeschichte. Nur so, in neuer solidarischer Bindung und Aufopferung, rechtfertigt sich die strenge Wiederaufnahme der Todesumstände, nur so wird Menz nicht wie die habgierigen

³⁵ N VI, 33

³⁶ "The larger household living in peace at Darlington consisted of Mennonites who had gone into exile from Prussia out of opposition to military service, a Polish Catholic, Indians, a socialist, atheist Frenchman, and a killer from Silesia. None of these characters could have lived peacefully in Prussia, indeed the Bornhostel household comprised a veritable wanted poster of Bismarck's list of enemies of the Reich." Mark Jantzen, *The Darlington Mission in Theodor Fontane's Novel 'Quitt'*. In: *Mennonite Life* vol 61, no. 2 (June 2006).

URL: <http://www.bethelks.edu/mennonitelife/2006June/jantzen.php>

³⁷ Mittlerweile hat auch Hugo Aust in *Theodor Fontane. Ein Studienbuch* (Tübingen und Basel 1988) auf die "Verwendung des Kreuzes" und die christologisch gekennzeichnete Rolle von Menz aufmerksam gemacht, sieht darin aber nichts als "verwirrende und ironische Bezüge", da er solche vereinzelt auch bei Menz' Widersacher Opitz sowie bei Obadja Hornbostel zu finden glaubt und in ihrer Relevanz überbewertet (a.a.O., S. 138f.).

Christian Grawe führt in seiner 1990 erschienenen Studie *Quitt: Lehnert Menz' Tod und Auferstehung* noch weitere Indizien für diese These an, darunter des Pastors Bewunderung von Menz' Rosenstrauch als einer "wahren Gottesgabe" (der Rosenstrauch symbolisiert auf Gräbern von Märtyrern als Symbol ihre Auferstehung) oder auch die Andeutung teuflischer Züge bei Menz' Widersacher Opitz. Vgl. hierzu S. 304f. und 306 des Wiederabdrucks in: Christian Grawe, *Der Zauber steckt immer im Detail. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976-2002*, Dunedin 2002, S. 303-321.

Gewalttäter Bocholt und Hratscheck sang- und klanglos ins Leichenversteck hineingezogen.

Mit seinen "Zeitromanen" hat sich Fontane inzwischen substantielleren Konflikten zugewandt. Und gerade auch das Versteck, nun entlastet vom Eindeutigen individueller Gewaltschuld, ist aufnahmefähiger geworden für etwas Zeittypisches, nämlich die in anonymer Konsequenz sich durchsetzende gesellschaftliche Gewalt. Thematisch stehen die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Erzählungen *L'Adultera* (1882) und *Schach von Wuthenow* (1882) einander denkbar fern. In kryptischer Lesart freilich ist zu erkennen, daß Fontane hier sukzessive zu seinem gewagtesten Modell der Verstecksuche gefunden hat, zur (sexualsymbolisch verschlüsselten) Zuflucht in den Mutterleib.

Wie in keinem der Ehebruchsromane Fontanes wird in *L'Adultera* der zentrale Konflikt schon gleich in der Eröffnung derart massiv und schon beleidigend präsentiert, wenn der Kommerzienrat seiner Ehefrau zur Einweihung in das "van der Straatensche Hausgesetz" die soeben angelieferte Kopie von Tintoretts *Ehebrecherin* präsentiert: "Die beständige Vorstellung des Todes nimmt auch dem Tode schließlich seine Schrecken. Und sieh, Lanni, so will ich es auch machen, und das Bild soll mir dazu helfen ... Denn es ist erblich in unserm Haus".³⁸ Der Buchtitel *L'Adultera* zielt nicht bloß auf das einfache Verhältnis von (Vor-)Bildhaftem und von Nachfolge ab, vielmehr auf eine Ästhetisierung des Ehebruchs selbst, die diesen und ebenso die Zeit der Schwangerschaft geradezu zu einer Komposition werden läßt. Die immer wieder zwischen geistreichem Zynismus und Rechthaberei schwankenden Mutwilligkeiten des Ehemanns und millionenschweren Liebhabers von Gemälden folgen einem stilvollen Reglement, so wenn das erste Diner in dem als Speisesaal dienenden Vorzimmer der Gemäldegalerie wie in einem Refektorium und zugleich lebemännisch dominiert wird von einer *Hochzeit zu Cana*³⁹ (nach Veronese) sowie von zwei veristischen Stillleben mit Hummer und Fisch: Schon bald steuern in diesem Saal van der Straatens Anzüglichkeiten auf sein Lieblings- oder vielmehr Hausthema der dubiosen Schwangerschaft zu, ereifert er sich über die "warmen Madonnen", "all diese spanischen Immaculatas und Concepciones, wo die Mutter Gottes auf einer Mondsichel steht ... Und so blickt sie brünstig oder sagen wir lieber inbrünstigen Himmel, als wolle die Seele flügge werden in einem Brütöfen von Heilig-

³⁸ N IV, 88 bzw. 14

³⁹ "Die Darstellung der *Hochzeit von Cana* vermittelt die bildgewordene Darstellung von der unter Christi Segen geschlossenen und durch das Zeichen der Verwandlung von Wasser in Wein noch befestigten Ehe. ... Für Melanie, die das Bild stets direkt vor Augen hat, wenn sie aus ihrem Zimmer tritt, vermittelt es als eine Art 'Predigt' den Anspruch auf die Erhaltung dessen, was das Bild moralisch vorgibt." Winfried Jung, *Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes 'L'Adultera'*, Stuttgart 1990, S. 94

keit."⁴⁰ Auch in "Löbbekes Kaffeehaus" in Stralow ist es das Gemälde einer – vermeintlichen – Schwangerschaft, Pilotys *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, das der Gemäldesammler zum spöttischen Vergleich der Wirtin und ihres Söhnchens herbeizitiert: "Bei Piloty gibt sich Thumelicus noch als ein Werdender, während wir ihn hier bereits an der Schürze seiner Mutter hatten. An der weißesten Schürze, die mir je vorgekommen ist. Aber sei weiß wie Schnee und weißer noch: Ach, die Verleumdung trifft dich doch."⁴¹ Schon war, mit dem Wechsel vom Stadthaus in die Tiergartenvilla, das zweite Steckenpferd des Kommerzienrats ins Spiel gekommen, daß er nämlich "ein noch leidenschaftlicherer Obstzüchter als Bildersammler war."⁴² So soll denn der Obstgarten mit den Palmenhäusern im Zentrum zum Ort des Ehebruchs werden; gemäß der biblischen Bildertradition als "Sündenfall" abgehandelt, wird er in Anlehnung an den Züchtungsjargon des Ehemanns derber als Bastardisierung stilisiert.

Den Topos des Sündenfalls hat Jürgen Kolbe für das "Palmen"-Kapitel genauer untersucht. "Im Zeichen der Paradiesesmotivik" stehen für ihn besonders das religiöse Dekor des Palmenhauses und Melanies einleitendes Bekenntnis, "unsere Scham ist unsere Schuld".⁴³ Sie sagt dies im Obstgarten, wo sie und ihr Hausfreund Rubehn nach dem Diner "ein zweites Dessert von den Bäumen pflücken" wollen, als das Töchterchen so unvergleichlich - "so lange die Welt steht" - unbekümmert um ihr verrutschendes Kleid auf dem Veloziped voranfliegt. Der nachfolgende "Fall" selber, der sich mit Melanies Sehnsucht angesichts der niederschwebenden und wieder steigenden Schneeflocken ankündigte und vom Ehemann herausfordernd in Art einer Self-Fulfilling-Prophecy als Weltgesetz dekretiert wurde,⁴⁴ steht gemäß der Eva-Maria-Tradition freilich schon im Zeichen der Aussöhnung, was bald bekräftigt wird, wenn van der Straaten die taumelnde Melanie Heiligabend eben noch auffängt und dabei von ihrer Schwangerschaft erfährt.⁴⁵ Bei der nächsten Begegnung mit Rubehn errät Melanie dessen Geschmack, die Wahl einer Garnitur künstlicher Granatapfelbaumblüten (in mittelalterlicher Kunst vom Baum des Lebens, der auch Sinnbild der Fruchtbarkeit Mariae ist).⁴⁶ Der Apfel wird zum Abschluß der Erzählung noch einmal intrikat ins Spiel gebracht, wenn van der Straaten mit seinem Geschenk für die Neuverheiratete, der in einem Gravensteiner Apfel versteckten Miniatur der "Ehebrecherin", Kunst und Natur auf die ihm eigene Weise aussöhnt.

Daß der Ehebruch unter Palmen stattfindet, deren orchideenberankte Blattkronen sich laubenartig fest und dicht wie ein Versteck über den beiden schließen, nimmt in konzentrierter Form die einschlägigen Motive dieser Erzählung auf. Sexuelsymbolisch ist es das der ehelichen Intimität, wird doch gerade diese Palmenlaube von Gärtner Kagelmann als Lieblingsversteck des Kommerzienrats ausgegeben und den beiden empfohlen.⁴⁷ Sodann ist es die vertrackt christliche Argumenta-

⁴⁰ N IV, 27

⁴¹ N IV, 56

⁴² N IV, 37

⁴³ Jürgen Kolbe, *Goethes 'Wahlverwandtschaften' und der Roman des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1968 (vgl. Kap. IX).

⁴⁴ N IV, 11 und 55

⁴⁵ N IV, 78

⁴⁶ N IV, 79

⁴⁷ N IV, 72

tionslinie mit der Palme als Symbol der (jungfräulichen) Mutterschaft; ferner das musikalisch-erotische Leitmotiv der Wagner-Opern (namentlich *'Tannhäuser'* und *'Tristan und Isolde'*, an welche letztere van der Straaten als Präludium dieser Treibhaus-Szene erinnerte).⁴⁸ Und schließlich steht diese Szene noch im Zeichen von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*, der ja nicht allein in den ausgesprochenen Bezugsstellen wie dem Zitat "Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen" präsent ist. Schon Goethes Eröffnungsszene, wie der Baron soeben "Pfropfreiser auf junge Stämme" gebracht habe, spielt wie für van der Straaten, dessen so verhängnisvolle "Berolinismen und Zynismen" einleitend als "etwas wilde Schöblinge seines Unabhängigkeitsgefühls" vorgestellt werden, auf die Erzeugung des fremden geheimnisvollen Kindes im Schoße der bald getrennten Familie an. Das Rätsel der Erzeugung erstreckt sich wie in den *Wahlverwandtschaften* auch hier vom Ehebruch an bis zu der Frage nach dem Aussehen des Kindes ("wem es eigentlich ähnlich ist").⁴⁹ Statt eines Jungen ist es allerdings eine Tochter, was dem Erzähler ermöglicht, den Spaß noch etwas weiter zu treiben und im Anschluß an die Palmenszene "unseren neuen 'Filialchef' Rubehn mit der 'Etablierung des Zweiggeschäfts' eines Bankhauses reüssieren zu lassen."⁵⁰

Van der Straatens einleitendes Wort von dem "Memento-mori"-Charakter der *Ehebrecherin* verweist ebenfalls auf die biblische Verschränkung von sexueller Naturgewalt und Tod, also auf das Modell der Erbsünde (verbotenes Essen vom Baum der Erkenntnis als Verfall an den Tod und Versagung des Baums des Lebens). Und dennoch, der Sündenfall wird in *L'Adultera* noch stärker säkularisiert als die Christus-Nachfolge von Lehnert Menz. Gerade dadurch, daß die Stationen der Überwindung der Lebenskrise wie entlang der Eva-Maria-Aussöhnung verlaufen und mit dem Armengottesdienst am Ostermontag als Buß- und Wendepunkt für Melanie abschließen, erweist sich die überlegen integrierende Kraft des Zeitromans, der mit den christlichen Deutungsmustern sein Spiel treibt, den Ehekonflikt aber im Grunde konform den Spielregeln in diesen gesellschaftlichen Kreisen mühelos beilegen kann.⁵¹ Der religiösen Transzendenz wie zum Hohn läßt sich der sexuelle Raub des Lieblingsverstecks als Transaktion abwickeln; bis endlich die neue Familie aus der Zwischenzeit ihres Berliner "Inkognitos" (Kap. 19) heraustreten darf und, in zeitgemäßer Aufhebung der Ausweisung aus dem Paradies, die „Gesellschaft ... das große Hinrichtungsschwert

⁴⁸ Zu van der Straatens Ausfällen gegen den "Venusberg-Mann" Wagner vgl. Heide Eilert, *Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman 'L'Adultera'*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 22 (1978), S. 496-517.

⁴⁹ N IV, 104

⁵⁰ N IV, 74f und 117

⁵¹ "Fontane hat einen seinerzeit stadtbekanntem Berliner Gesellschaftsskandal, nach dessen Fortgang sich sogar der Reichskanzler zu erkundigen pflegte, aufgegriffen und ... weitgehend den Umständen getreu verarbeitet ... Der kunst- und sinnenfrohe Louis Revené ist dem flüchtenden Paar an den Genfer See ... nachgereist und hat versucht, seine Frau zur Rückkehr zu bewegen, und dies unter gleichzeitiger Präsentation eines kostbaren Halsschmucks und der Versicherung, er wolle alles vergessen und das ... Kind ...als sein eigenes adoptieren". Irmela von der Lühe, *"Wer liebt, hat recht."* Fontanes Berliner Gesellschaftsroman "L'Adultera". In: *Fontane-Blätter*, Heft 61 (1996), S. 116-133; Zitat S. 120f.

wieder in die Scheide" steckt und die beiden "gesellschaftlich wieder aufleben" dürfen.⁵²

Der Mutterleib als Ort des Sündenfalls sicherte hier zugleich effektiv die Zuflucht für das Neue und erlaubte dem Paar so etwas wie die Unschuld einer Zwischenexistenz oder sozialer Zeitenthobenheit. *Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes* (1882) vertieft die ästhetisch inspirierte Suche nach einer unzeitgemäßen Existenzform. Transzendiert wird hier nicht bloß der vorübergehende gesellschaftliche Tod, sondern der einer ganzen Zeitepoche und sogar, der Tendenz nach, der steril gewordene Ordnungsbegriff des "Zeithorizonts" selbst. Die Korruption des nachfridericianischen Militärs und die im Horizont von Jena und Auerstedt besiegelte Untergangsreife dieser Gesellschaftsform ist ausgemacht und bedarf erzählerisch nur der Skizzierung solcher eitler Albernheiten wie der "Sommer-Schlittenfahrt", mit der sich die Offiziere des damaligen Eliteregiments ins Stadtgespräch bringen wollen. Das Hauptinteresse des Erzählers aber gilt Schach als einer gebrochenen Figur, die in der Konventionalität ihrer politischen Überzeugungen, ihrem Bedürfnis nach traditionsbewußter Repräsentation wohl zu jener Clique gehört, in ihrer ästhetischen und zölibatären Berührungsscheu sich aber der eigenen Lebensgrundlage als Offizier entfremdet und von ihrer Zeit abkapseln läßt.

Der Erzähler macht die Grenzen von Schachs gesellschaftspolitischer Urteilskraft sofort deutlich, indem er seine Titelfigur in den Eröffnungsszenen im Salon der Frau von Carayon auf den oppositionellen Intellektuellen v. Bülow stoßen läßt, einen ostentativen Nichtästheten, der als Vertreter schmucklos nüchterner Effizienz später den Spruch Friedrichs II. zitieren wird, als diesem die dreimal geschlagenen Regimenter seines Generals Lehwald vorgeführt wurden: "Propre Leute ... Da seh Er meine. Sehen aus wie die Graseibeln, *aber beißen*".⁵³ Bülow, der dasitzte wie ein Totenrichter aus der griechischen Mythologie, erfaßt tatsächlich das Überlebte an Schachs politischen Gemeinplätzen und spöttelt gar wie hellseherisch über die Anmaßung des preußischen Königs, "auch in Aestheticis ... über Leben und Tod" entscheiden zu wollen.⁵⁴ Erklärt er jedoch am Ende Schachs Suizid nur mit dem Begriff der falschen Ehre, damit, daß "alles Geschraubte zur Lüge führt und alle Lüge zum Tod",⁵⁵ so verkürzt er die persönliche Tragik im Falle von Schach. Zumal dieser, zermürbt durch die verletzenden anonymen Karikaturen, während seines Rückzugs in die Wuthenower Herkunft den Tod längst schon ausgestanden hat, in der symbolisch verschlüsselten Zuflucht zum Mutterleib, diesem vorbildlichsten aller Schutzverstecke.

Schachs Rückzug aus der gehässig ihn verfolgenden Gegenwart hat auch regressive Züge. Neben seinem ausgeprägten Interesse an der Genealogie gehört dazu vor allem jene Zuneigung zum Kriegermönchtum, die Victoire beim Tem-

⁵² N IV, 106 und 121

⁵³ N II, 310

⁵⁴ N II, 274 und 279

⁵⁵ N II, 279, 384

pelhofer Spaziergang an ihm bemerkte und sie von dem „nachgeborenen Tempeler“ sprechen ließ. In seiner forcierten Wertschätzung von Virginität und Legitimität verurteilte er vor Victoire, die er unlängst geschwängert hatte, Luthers Ehefrau Katharina als "eine Nonne, die schließlich keine war".⁵⁶ Dergleichen "überspannte Vorstellungen von Intaktheit und Ehe" führte sein Regimentskamerad Alvensleben auf den mit Eitelkeit gepaarten Ästhetizismus Schachs zurück und läßt ihn behaupten, eine Verheiratung mit einer Witwe, selbst mit der schönsten, sei für ihn ausgeschlossen.⁵⁷

Die wie embryonische Heimkehr ins mütterliche Element vollzieht sich nun in Wuthenow in mehreren Schritten. Nach seiner nächtlichen Ankunft bei dem märchenhaften Seeschloß, dessen zum Wasser hinführende "Sanssouci"-Terrasse die Mutter noch hätte bauen lassen, wird er in merkwürdiger Empathie durch den alten Krist begrüßt, der mit ihm das erste Wasserhuhn geschossen und die erste Bootsfahrt über den See gemacht hätte: ",Ick wußt' et joa, as de Poggen"⁵⁸ hüt Oabend mit ehr Gequoak nich to Enn' koam' künn'n". Durch die vom Seewasser verquollene Prachttür in den Gartensalon der Verstorbenen eingetreten, legt Schach sich unter den vielen Kunst- und Erinnerungsgegenständen beim Lichte eines Doppelleuchters nieder, den er einst seiner "Mutter verehrt" hätte; und bittet den Alten noch darum, abzuschließen, "daß sie mich nicht wegtragen". Beim Verschwelen der beiden Wachslichter von den angelockten und ihn streifenden Motten und Nachtschmetterlingen geweckt, umschreitet er in der Nacht die Sonnenuhr aus Sommerblumen, die seit dem Tode der Mutter wuchern und saugt derweil den Duft der Levkojen immer tiefer ein; und umschreitet erneut viele Male wie im Bann den Schatten der beim See stehenden uralten Eiche. Endlich – und sexualsymbolisch stärker verschlüsselt – das Zurückfinden zur Mutter, als Schach in einem "Schilfgürtel ..., der die tiefenmündende Bucht von drei Seiten her einfaßte", erst den Zugang zu dem Sommerboot der "Mama" wiederfinden muß; und zuletzt über diesen toten Arm in den Ruppiner See selbst eintreibt, wo er leise, im Binsenstroh des Bootes daliegend, in den Schlaf geschaukelt wird.

Diese symbolisch erzählte intrauterine Geborgenheit ist der frühestmögliche biographische Hintergrund für die beseligenden Erfahrungen, die der Knabe Theodor bei seiner Versteckpassion im Heu gemacht hatte. Und nicht von ungefähr vertraut sich Schach gerade diesem See so an, an dem Fontane selber gebo-

⁵⁶ N II, 330

⁵⁷ N II, 287

⁵⁸ Die Poggen als Vorboden embryonischer Existenz und Metamorphose! In den *Poggenpuhls* (1896) wird Fontane die Genealogie Pogge-Mensch weit grotesker ausspielen (vgl. S. 195-199 meiner in Fußnote Nr. 2 genannten Studie). Das Motiv der Wiedergeburt aus dem Wasser streift Fontane auch in *Irrungen Wirungen* (1888), wo von dem Schotten Armstrong berichtet wird, der mitunter 14 Tage im Loch Neß oder Loch Lochy im Boot bleibe und sich nach einer "Mausierung" dann mit einer Haut wie ein Baby zeige (N III, 227).

Vgl. dazu auch Pierre Bange in seiner Studie *Ironie et dialogisme dans les romans de Theodor Fontane*, Grenoble, 1974: "La promenade sur l'eau réalise l'abandon a la nature-mère ... Un courant emmène Schach qui se laisse bercer doucement au fond de la barque ... Tout ramène Schach la beauté du sein maternel, à la totalité heureuse dans laquelle il se fond." Und Bange zitiert Bachelard: "L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère!" (S. 113f.)

ren wurde und die ersten Lebensjahre verbrachte. Ja, erst auf halbem Wege zum Neuruppiner Gegenufer⁵⁹ hin findet Schach diesen zeitüberschreitenden Schlaf.

Wie schon in *Grete Minde* und entschiedener in *L'Adultera* wird auch hier die religiöse Sphäre und Disposition überspielt von einem eigensinnig abweichenden Lebensgefühl, das sich erst heranbildet und bis auf weiteres zu überwintern⁶⁰ hat. Das gewissermaßen noch embryonische Zeitverhältnis kommt in seinem autobiographischen Kern für Fontane deutlicher zur Erscheinung, wenn nun auch die letzten hochzeitlichen Stationen im Leben Schachs energisch zurückgewendet werden zu der Wuthenower Nacht des Heimfindens und einer möglichen Wiedergeburt. Wenn nämlich in dem Kapitel "Fata Morgana" Frau von Carayon vor der geplanten Hochzeitsreise von einer Rivalität zwischen Venedig und Wuthenow spricht ("Die Lagunen hätten sie gemeinsam und die Gondel auch, und nur um eines müsse sie bitten, daß der kleine Brückensteg unterm Schilf, an dem die Gondel liege, nie zur Seufzerbrücke erhoben werde"), dann malt Schach dieses Bild in seiner hochzeitlichen Phantasie weiter aus, sich vorstellend, wie er vielleicht als ein zweiter Odysseus der Meeresstelle zustrebe, "wo die bilderreiche Fee wohne, die stumme Sirene", und zwar genau dort, wo der afrikanische Erdteil sich als "Laterna magica"- "Spiegelung" mit dem gegenüberliegenden europäischen treffe.⁶¹ Mit dieser Vision seines Reiseziels hat Schach insgeheim erneut Kurs genommen auf die See-Stelle zwischen Wuthenow und Fontanes Geburtsstädtchen Neuruppin. Und nimmt bei seinem faktischen Freitod dann ja förmlich, in der aufrechten Sitzhaltung und im dichten Qualm der Kutsche, die Position im Mutterleib ein.

Für Schachs Tod überlagern sich somit seine persönlichen Motive, kollektive Zeitbezüge und ein selbstreferentielles Interesse des Autors. Schach selbst weicht vor einer nur noch als zudringlich empfundenen Gegenwart aus, was vorbereitend und nachbetrachtend aus der Perspektive einiger Zeitgenossen mehr

⁵⁹ Wenn am nächsten Morgen der Ruppiner Pfarrer Bienengräber vom Gegenufer zum Gottesdienst mit dem Boot herüberkommt und Schach ihm auf der Rückfahrt das Vorgefallene beichten möchte, dann zeichnet sich dahinter auch die wunderliche Szenerie des alten Ruppiner Kirchenbildes von Heinrich Krüger (1694) ab, auf dem, assistiert vom Steuermann Christus, der damaligen Ruppiner Geistliche und sein Küster beim Übersetzen nach Wuthenow in mehreren Bildstationen zu sehen sind. Vgl. die Abbildung unter URL:

http://homepages.compuserve.de/kirchewuthenow/kap_7.htm

Fontane beschreibt das Bild in dem später (seit der 3. Aufl.) aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* wieder ausgeschiedenen Kapitel "Dörfer und Flecken im Lande Ruppin" (N IX, 1960, S. 560f.).

⁶⁰ Was sich im 2. Kapitel "Die Weihe der Kraft" andeutet, wenn Victoire, von Schach am Klavier begleitet, das Lied aus Zacharias Werners Luther-Dama singt: "Die Blüte, sie schläft so leis und lind|Wohl in der Wiege von Schnee ... " (N II, 282f.)

⁶¹ N II, 376f. Die Sirenen pflegten auch die neu in der Unterwelt Eintreffenden zu empfangen: "Die Bitterkeit des Todes wird durch ihre Kunst gemildert und verwandelt." Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*. Band 1: *Die Götter- und Menschengeschichten* (München²²2001), S. 50f. - Siedelt später auf dem Hochzeitsbankett der Konsistorialrat Bocquet in seinem Toast das Reiseziel in der Nähe des "ägyptischen Wundervogels" an (N II, 378), so dürfte damit nicht - wie bislang meist vermutet - der Ibis gemeint sein, sondern der Phönix (und somit wiederum versteckt auf Schachs Suizid und Widerstehung angespielt werden).

oder minder treffend kommentiert wird. Schachs Bekenntnis zur ritterlichen⁶² ebenso wie zur protestantischen Blütezeit nimmt der Erzähler auf seine Weise auf, letzteres mit ziemlichem Sarkasmus, wenn Schachs embryonale Todeshaltung in der Kutsche der kontemplativen Versunkenheit des Martin Luther in Zacharias Werners *Weihe der Kraft* angeglichen wird.⁶³ Darüber hinaus – so meine Interpretation – hat Fontane Schachs vorgezogenen Wuthenower Todes- und Heilschlaf als Hinübergrüßen zu seiner erzählerischen Praxis inszeniert, mit seinen Zumutungen chronisch Versteck in den eigenen Romanen zu suchen. Denn neben oder – als "Subtext" verstanden – unterhalb den "realistisch" erzählten, den Hauptkonflikt relativ nachsichtig behandelnden Werkschichten hat er in vielen seiner Romane noch eine verborgene oder "kryptische" Erzähldimension eingerichtet.⁶⁴ Dem problematischen Zeitverhältnis, das mit dieser weit radikaler urteilenden versteckten Erzählhaltung gegeben ist, die sich nicht allein den zeitgenössischen Lesern versagt, gilt meine letzte Überlegung.

Ist ein solcher Rückzug des Erzählers aus der Sprache und dem Denkverlauf der eigenen Zeit nicht aberwitzig und wahnsinnsnah? Doch wie sah es denn vormals mit dem Versteck des Knaben Theodor Fontane auf dem Heuboden aus? Es war ja nicht die übliche Verstecksuche, wo man von Fall zu Fall in fliegender konzentrierter Hast nach einer notdürftigen kurzzeitigen Versteckmöglichkeit sucht und dann ohne rechte Gegenwehr auszuhalten hat gegen das Entdecktwerden. Vielmehr spricht Fontane in seinen *Kinderjahren* von einem immer wieder aufs neue behaupteten Lieblingsversteck, das in seiner Verlässlichkeit und Entrückung ein einzigartiges Glücksgefühl erlaubt hätte. Ein solcher von den anderen niemals erobeter Unterschlupf ließ offenbar auch ein eigenes Zeitgefühl aufkommen, das eines utopischen Zeitvorsprung während der elitären Absenz.⁶⁵

⁶² "Schach ist wie Don Quijote ein nachgeborener 'Ritter', ein scheiternder Befreier und wahnhafter Beglückter". Hugo Aust, *Theodor Fontane. Ein Studienbuch* (Tübingen und Basel 1988), S. 90. Was nicht ausschließt, daß Schach als Träger des höchsten russischen Ordens auch soldatische Tugenden aufzuweisen hat (vgl. N II, 312 zu seinem Andreaskreuz).

⁶³ "Das Stück, das in der 'Gezeugstrecke' zu Freiberg mit einem 'Glück auf' für das 'im Schooße der Erde' Begrabene, aus den Wassern ins Leben zu Holende einsetzt, bringt zu Beginn des zweiten Akts Luthers Wiedersehen mit den Eltern. Da der seit Tagen zum Psalmenübersetzen in der Zelle Eingeschlossene auf nichts anspricht, greift Vater Hans ein - '(er sprengt mit einer Hacke die Thüre auf. Man erblickt durch sie an einem Tische, auf welchem eine ausgebrannte Lampe steht, Luthern mit offnen starren Augen, wie leblos, da sitzend.)" Fleig, a.a.O. (vgl. Fußnote Nr. 2), S. 184f.

⁶⁴ Was ich Roman für Roman in meiner 1973 vorgelegten und 1974 veröffentlichten Dissertation über Fontanes "sich versagendes Erzählen" nachzuweisen suchte (vgl. Fußnote Nr. 2). Zu den Grundthesen jener Studie stehe ich also immer noch und werde sie vielleicht noch einmal in überarbeiteter Fassung präsentieren.

⁶⁵ Kollektiv geprägt war das andere berühmte Versteck des Knaben, die bei Heringsdorf gelegene "Störtebeckers Kul", in die sich Fontane zusammen mit seiner "Truppe" von Spielkameraden zurückziehen liebte und von dem sich sein letztes großes Romanprojekt *Die Likedeeler* hereschreibt. Im 17. Kapitel von *Meine Kinderjahre* stellt er das Versteck vor: "Dies war ein tiefes Loch, richtiger ein mächtiger Erdtrichter, drin der Seeräuber Störtebecker ... mit seinen Leuten

" ... 'Und wenn sie dich suchen bis an den Jüngsten Tag, sie finden dich nicht.' Und sie fanden mich auch wirklich nicht, gaben zuletzt alles Suchen auf, brachen das Spiel ab und gingen in die Küche, wo sie ... unter Verwünschungen gegen mich ihr Vesperbrot verzehrten. Ich aber, wenn ich an dem Stillwerden in Hof und Garten merkte, daß man die Jagd auf mich aufgegeben hatte, wand mich aus meinem Heuloche wieder heraus und erschien nun unter ihnen mit dem Ausdruck höchster Geringschätzung. Ich tue wieder die Frage, worin wurzelt da das Glück?"⁶⁶

Wie stand es um die analoge Chance für den Romancier Fontane, eines Tages ähnlich lässig aus dem Versteck hervorzutreten? Was er da vor allem in seinen Ehebruchsromanen verschlüsselt erzählt hatte, war zumindest zu seiner Zeit aus zwei Gründen nicht offen auszusprechen. Die Thematisierung der Sexualität hätte so, ohne die verborgene sexualsymbolische Erzählweise, in der vorfreud-schen Viktorianischen Ära ein hohes existentielles Risiko für ihn bedeutet. Schon die heute recht harmlos wirkenden erotischen Zweideutigkeiten in man-chen seiner Dialoge ließen nicht allein seine Zeitgenossen immer wieder den Vorwurf des Anzüglichen und "Unsittlichen" in seinem Werk erheben, vielmehr vergraulte die auch im persönlichen Kontakt ungewöhnlich freizügige Sprache Fontanes sogar Schriftstellerkollegen wie Gerhard Hauptmann und Theodor Storm.⁶⁷ Der andere Grund liegt in der gesellschaftspolitischen Radikalität des-sen, was er da kryptisch vortrug. Den Akt des Ehebruchs verknüpfte er in einer förmlichen Tiefentektonik jedesmal mit dem Erzählanfang, der sich Herkommen und Besitz der Akteure gewidmet hatte, und ebenso mit dem Erzählende der ritu-ellen Beilegung des Ehekonflikts im Duelltod des Liebhabers und Suizid der Ehefrau. Es waren also die Fundamente der Wilhelminischen Gesellschaft, die in der Nötigung zu Ehebruch und Tod vom kryptisch argumentierenden Erzähler in aller Form als mörderisch und selbstzerstörerisch definiert wurden. Dieser Ge-heimprozeß gegen Lebenszeremoniell und -berechtigung der herrschenden Schichten Preußens betraf nun allerdings den Romancier Fontane mit. In dem Maße, als er sich in die Zonen der Sprachlosigkeit seiner Zeit nur mit Hilfe einer eigenen, nicht-öffentlichen Erzählweise vorarbeiten konnte, schloß er auch spä-tere Leser von wesentlichen Informationen aus und sich selbst von einer entspre-chenden Rezeption und Würdigung.

Denn eine Dechiffrierung der kryptischen – besonders in den Ehebruchsro-manen im Kern sexualsymbolisch organisierten – Erzählschichten war nicht ab-sehbar für Fontane. In der Tat versagte die überkommene, primär philologisch geübte Hermeneutik davor. Erst die Psychoanalyse und Verhaltensforschung

gelagert haben sollte. Gerade so wie wir jetzt. Das gab mir ein ungeheures Hochgefühl: Störte-becker und ich! ... Die 'Kule' war sehr tief und bis zu halber Höhe mit Laub vom vorigen und vor-vorigen Jahre überdeckt. Da lag ich nun an der tiefsten Stelle, die wundervollen Buchen über mir, und hörte, wenn ich mich bewegte, das Rascheln des trockenen Laubes, und draußen rauschte das Meer. Es war zauberhaft. Nur meine Truppe verdroß mich beständig, denn jeder einzelne ... stellte mir [*mit seinem dort verzehrten Naschwerk*] die gewöhnlichste Prosa des Le-bens wieder vor Augen." (N XIV, 173f.)

⁶⁶ N XIV, 166

⁶⁷ Vgl. das Kapitel „Die wahre hohe Schule der Zweideutigkeit“: *Frivolität in Fontanes Roman-werk*. In: Christian Grawe, „Der Zauber steckt immer im Detail“. *Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976-2002*, Dunedin 2002, S. 190-213.

machten empfänglich für allerlei symbolisch verschlüsselte Verhaltensformen (oft Übersprungsbewegungen und Verlegenheitsgebärden) der Akteure, bedurften jedoch ihrerseits einer Gegenkorrektur durch textgetreuere Verfahren der Interpretation. Und selbst so noch erwies sich das psychoanalytisch inspirierte Programm einer *Tiefenhermeneutik*, wonach Äußerungen von ungeäußerten Zwängen wesentlich mitformuliert und entsprechend verzerrt oder deformiert werden, als unzulänglich. Hat doch Fontane die politische Obszönität seiner Zeitromane nicht nur ästhetisch bewußt durchformuliert, sondern so intensiv dargestellt, als suizidäres Lebensgesetz und zeitbeherrschenden Bann, daß dieser vermutlich weitestmögliche Horizont der Zeit gleichsam ins Werk emigriert und dort ungelöst präsent geblieben ist.

Für solch befremdende Traditionsfeindlichkeit reicht eine Bezeichnung wie "unzeitgemäß" nicht mehr zu. So wählte ich denn in meiner Dissertation "gegenzeitig" als Behelfstitel, um dem Axiom zu widersprechen, man könne nicht anders als sich auf dem Boden der Erfahrungsmöglichkeiten "seiner" Zeit zu bewegen, ein jeder hätte mehr oder minder auf der Höhe oder doch schon wieder bahnbrechend zu sein. Denn Fontane fand in seiner Hingabe des Zeitromanciers anscheinend ein epochales Geheimnis heraus und ist darum selber nicht einzufangen in solchen "Horizont"-Begriffen. Und auch nicht einfach einem entwickelteren Bewußtsein zuzuschlagen, so als wäre er ein "Vorläufer" Freuds gewesen (dessen Erfahrungen freilich Fontanes Diagnose in wesentlichen Punkten bestätigen). Wird doch angesichts so gravierender Ausfälle von Verständnis, daß auch in der Sache fortgeschrittenere Verfahren der Psychoanalyse und Literaturwissenschaft nahezu ein Dreivierteljahrhundert lang nicht von sich aus anzusetzen wußten, geradezu der Ausbruch aus den herkömmlichen Modellen der Traditionsbildung zur dringlichsten Forderung. Indem aber das Verschwinden jener Gewaltformen, gegen die Fontane sich in verschlüsselter Sprache gewandt hatte, sein Erzählen in unserer Zeit überhaupt erst vernehmlich werden ließ, sind diese Texte auch in Widerspruch mit sich selber gekommen: Was sie in sich verkapselten als den ihrer Gegenwart unzugänglichen Zeithorizont, hat sich streckenweise wie von selbst erledigt. Soweit jedenfalls, wie sie resigniert und vor ihrer Zeit kapitulierte hatten, kommen diese kryptischen Zeitdiagnosen selber zeitbefangen zum Vorschein.

Vermochte der Knabe Theodor einst stundenlang in seinem Versteck zu verharren, so hielt also der Romancier den Druck, unter dem diese gegenzeitigen Textdimensionen entstanden sind, über Jahrzehnte hinweg aus und baute sie zu einer regelrechten Tiefentektonik aus. Der Vorwurf, er könnte sich darin eingegraben und für jedes geschichtliche Gespür abgetötet haben, wäre Fontane jedoch als letztem zu machen. Wie aufmerksam er das vorherrschende Geschichtsgefühl registriert, zeigt sich gerade auch in kryptischer Lesart in seiner sehr eigentümlichen Manier, die Konflikte der Zeitromane in historischen oder mythologischen Einkleidungen vorzutragen, in Bildern und szenischen Abfolgen, wie sie den Zeitgenossen als legitimer oder auch unverbindlich schmückender Bildungsbesitz wohl vorschweben mochten. Dabei verwendet Fontane eben die

Anachronismen und reaktionären Selbststilisierungen, welche seine Charaktere meist selber im Munde führen und legt sie den Etappen ihrer Katastrophe ironisch zugrunde: Schach und Victoire exerzieren Stationen des Luther-Dramas nach, aus dem sie zusammen eine Liedstrophe vorgetragen hatten; in den christlich sich absichernden jüdischen Finanzierskreisen von *L'Adultera* wird der Ehebruch vor allem durch eine Reihe von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament wie der Simson-Fabel vorbereitet, Holk in *Unwiederbringlich* muß seine Ehe nach und nach dem verschlüsselt erzählten Poseidon-Kultus zum Opfer bringen, Cécile wird für den allzu weltläufig sich dünkenden Techniker Gordon zur tödlich verkannten Sphinx, und die Abkömmlinge einstiger Größe erscheinen vampyrhaft oder in Spottgestalt bei denen wieder, die wie die Petöfys, Briests und Poggenpuhls eine noch substantielle Familientradition hinter sich glaubten.

In der kryptischen Erzähldimension der Ehebruchsromane zeichnet sich darüber hinaus für den Untergang und Tod der Hauptcharaktere eine tiefgründigere Argumentation ab. Indem Ehebruch und gewalttätige Beilegung strikt und detailbesessen zurückgeführt werden auf die Fundamente dieser Gesellschaft, widerspricht der Erzähler der Auffassung, der Tod sei ein individuelles Schicksal. Er interpretiert ihn vielmehr als einen zeittypisch-bornierten Prozeß und im Grunde als Selbstmord einer historischen Lebensgestalt.

Nun hat Fontane in der "manifesten" Erzählversion der Zeitromane seines letzten Jahrzehnts den Immobilismus und Verfall des preußischen Feudalismus auch in dessen ökonomischen Grundlagen immer dramatischer dargestellt. Etwas Analoges läßt sich für seine kryptische Phantomsprache verfolgen, da Fontane seine über Jahrzehnte hin so rigide Tiefentektonik allmählich abbaut und sein eigenes Erzählen schließlich zeitgeschichtlich neu einordnen kann: Im *Stechlin* (1898) hat er sich zum zweitenmal, 16 Jahre nach *Schach von Wuthenow*, als Erzähler selber in den erzählten – in der Gegenwart sich andeutenden – Zeitembruch hineingenommen; hat, so meine Interpretation, das zentrale Symbol dieses noch "stumm" daliegenden Sees, der mit seiner Fontäne-Stelle des "Roten Hahns" für die Besuchergruppe (im 28. Kap.) wie erstorben unter dem Eise daliegt, sowohl für die heraufkommenden sozialpolitischen und kulturellen Gegenkräfte als auch für die eigenen unterschlagenen Verlautbarungen bereitgehalten. In dieser Identifizierung liegt eine äußerste Solidarität zwischen Zeitromancier und Zeit. Sie ist freilich utopischen Charakters, denn nie und nimmer war das, was da eines Tages mit der Stechlin-Fontäne über alle Erwartung aufleben sollte, als bloße Umsetzung schon bereitliegender Gestaltungen zu denken. So sehr auch Fontane auf die Bebelsche Sozialdemokratie zu setzen hatte, die es als einzige Avantgarde aufnehmen konnte mit der destruktiven Kraft und Entschlossenheit seiner kryptischen Sprachdimension, so vorläufig müßte doch jede gesellschaftliche Umwälzung selber bleiben, da das Grundproblem der unentfaltet gebliebenen geschichtlichen Dimensionen, zu denen auch die eigenen unterschlagenen Textschichten gehörten, noch nicht gelöst wäre. Jedenfalls legen sich all die folgenlos

gebliebenen Zeitdiagnosen Fontanes und anderer Literaten wie Klingemann-
"Bonaventura" quer zur Folgerichtigkeit von Tradition, widerrufen im Moment
ihrer Entzifferung nicht bloß Dichte, Geschlossenheit und eindeutigen Zeitwert
der "zwischenzeitlichen" Ereignisse, sondern geben in sich eine phantomhafte,
geschichtlich derealisierte Dimension von Zeit zu erkennen. Was vorbei ist, hat
Wesentliches unausgetragen behalten müssen, und was an der Zeit, ist es so im-
mer nur als Diktat gründlicher Unterlassungen. Dies ist mit den immer noch vor-
herrschenden Auffassungen, wie sich die Traditionsbildung ereignet, nicht zu
vereinbaren. Pflegen sie doch im Verfolgen von Auswirkungen und Anregungen
nur eben die solidesten solcher Behelfs- und Notkonstruktionen aneinanderzurei-
hen und sich auch bei sogenannten Renaissancen, indirekt eintreffenden Fernwir-
kungen und Neuentdeckungen ihres roten Fadens immer schon relativ sicher zu
sein. Polemisch auszubilden gegen die verführerische Vorstellung einer stetig
sich anreichernden Geschichte wäre der Sinn für chronologische Brüche, für
Steckengebliebenes und Verstecktes. Will der Prozeß der Traditions- und Erin-
nerungsbildung nicht länger ein Erschleichen der kürzesten Verbindungswege
hin zur Gegenwart sein und dabei die verdunkelten und unverständlich geblie-
benen Ereignisse und Texte aufopfern, dann hat er sich zu öffnen für den großen
Gewalt- und Zufallshorizont, der sich um jedes Ereignis hätte legen können und
der insofern noch die umhегten Dokumente, Literaturen und Problemlagen um-
schließt. So fügen diese Texte Fontanes oder auch Klingemanns *Nachtwachen
von Bonaventura* (1804), die sich ihren wie auch späteren Zeitgenossen versag-
ten, der Überlieferung befreiende Niederlagen zu. Als "gegenzeitige" Einsichten,
die geschichtlich untergetaucht und aus ihrer Zeitenfolge gelöst worden waren,
überführen sie bei ihrer Entdeckung das Vergangene und Tradierte als ein Provi-
sorium, das sich unter Zeitdruck in einem fort zu verantworten hatte und in sei-
ner Überforderung selber den Charakter des Übergangenen annahm.

Mit dem *Stechlin* allerdings, seinem letzten Roman und Vermächtnis, projek-
tierte Fontane so etwas wie ein Zueinanderfinden zeitlich versprengt gebliebener
Ereignisse. Ein großer geschichtlicher Durchbruch schien ihm hier möglich, falls
der Pioniergeist in den gegenwärtigen Produktivmöglichkeiten wie Elektrifizie-
rung, Bau von Unterseebooten und Luftschiffen in Verbindung bleiben könnte
mit den uneingelösten Sagen, Erfahrungen und stummen Heroismen. Das wäre
der Sinn der Stechlin-Fontäne, in der über das bloße Sichanzeigen und Auftau-
chen zeitgenössischer bedeutsamer Ereignisse hinaus sich ja etwas Neues im Zeit-
verhältnis des Menschen zutragen soll. Im Bilde eines neuen Lissabon läßt sich
dies als Wiedereintreffen des 1896 in Lissabon zu Grabe getragenen Poeten und
wohltätigen Kinderfreundes João de Deus verstehen. Recht verstanden, wäre die-
ses Wiederauftauchen des schon beigesetzten "Roten Hahns" wie das Ribbeck-
sche Wiedererstehen ein irdisches Gegenbild zu dem leeren, auf eine jenseitige
Existenz hindeutenden christlichen Grab. Und hätte selber insofern die Qualität
einer Transzendenz, als diese Neubelebung im Zeichen von João de Deus sich

entschieden gegen das "Ich" der Vergangenheit wendet.⁶⁸ Nichts Geringeres als eine Selbstübersetzung des Menschen wird hier angekündigt.

So hat denn Fontane in der weiteren poetischen Entwicklung seines Lieblingsverstecks etliche Bilder gefunden, in denen sein erstes zeitüberschreitendes Präsenzgefühl wiederaufleben konnte: als Ribbecksches Überleben im Grabversteck; als metaphysisch gesteigerte Lebensgier der ihre Opfer versteckt haltenden Mörder und Totschläger; als Nestversteck in *Grete Minde*, in dem sich schon die Zuflucht zum Mutterleib abzeichnet, die in Schachs Heimfinden zur mütterlichen Herkunft als zeitüberschreitende embryonische Lebenshaltung eingerichtet wird; und zuletzt als Speicherung utopischer Lebenszeit und -möglichkeiten in der *Stechlin*-Trichterstelle unter dem Eis der Gegenwart. Proteste und Bilder gegen den Tod auch in seinen Ehebruchsromanen, deren Geheimprozesse den Tod des einzelnen nicht als individuelles, sondern als kollektives Schicksal deuten.

Nachbemerkung

Die erste Fassung dieses Aufsatzes erschien unter dem Titel: *Bilder Fontanes gegen den Tod*. In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles. In Honour of her 70th Birthday*, Nottingham 1979, S. 457-470. Eine aktualisierte Veröffentlichung hielt ich für angebracht, weil der Aufsatz, der damals noch nicht den Untertitel *Vom Versteckspielen zum kryptischen Erzählen* führte, von der einschlägigen Forschung nicht zur Kenntnis genommen oder übergangen wurde.

Immerhin hatte Paul Irving Anderson, der jüngst seine Aufsätze unter dem Buchtitel *Der versteckte Fontane und wie man ihn findet* (Stuttgart 2006) in einem "Up-date" neu zusammenstellte, nach Erscheinen jenes Festschrift-Aufsatzes mit mir ausführlich darüber und über seine andersartige literarbiographische Thematisierung des Versteckspiels diskutiert; und später offenbar an meine Unterscheidung zwischen einer realistisch-"offiziellen" und einer verschlüsselten "kryptischen" Erzählweise bei Fontane angeknüpft, indem er ähnlich zwischen "Normaltext" und "Nebentext" unterschied.

Ansonsten konnte ich nur einige stillschweigende Übernahmen registrieren. Allerdings längst nicht so massiv wie einst bei Peter-Klaus Schuster, der sich für sein Buch *Theodor Fontane: Effi Briest - ein Leben nach christlichen Bildern* (Tübingen, 1978) aus meiner Dissertation bediente. Er hatte sie schon in Richard Brinkmanns Doktorandenkolloquium zu Fontane kennengelernt und mit einem guten Rat kommentiert (Tenor: "An Ihrer Stelle würde ich da nicht so zurückhaltend sein, sondern laut an die Öffentlichkeit dringen"). Was er dann Jahre später auf seine Weise selber tat, um die Maria-Nachfolge Effis zu belegen. Denn nicht erst Erwin Panofskys "disguised symbolism", machte ihn - wie er allein angab - empfänglich für eine Reihe versteckter Bedeutungen in dem Roman, vielmehr hat er sie im Zusammenhang jener Dissertation lesen bzw. hören können: So für "Effis Fehltritt" und dessen "Hufeisen"-Herkunft; für die Korrespondenz zwischen

⁶⁸ N VIII, 143-146

der "Gottesmauer"-Situation und der "ersten Beschreibung von Hohen-Cremmen" (Schuster, a.a.O., S. 1ff.), für Effis "gymnastische Übung" (5), die auffällige Form und Lagezuordnung von Schaukel und künftiger Grabstätte Effis (6) etc.; auch daß Annie im Anagramm auf Nina verweist (93), daß "Crampas" "alludiert ... auf Krampus" (94), daß "das Motiv des unkorrekten Gehens" über den "Schritt vom Wege", "faux pas", Annies Stolpern und überhaupt das "Ausgleiten und Beinbrechen" (145ff.) seine Rolle spielt. Hat man sich dank Panofsky die Hufeisen-Formation einmal als *Hortus conclusus* übersetzt, ergibt sich die zweite, nun von allen sexuellen Anstößigkeiten bereinigte marianische Version in der Detailabfolge wie von selbst. Freilich: "Man muß sich ... bei Fontane in einem ganz ursprünglichen Wortsinn die Details erst zusammenlesen" (142). - Auch solche in der Forschung leider nicht ungewöhnlichen Akte der Verleugnung oder verharmlosenden Umdeutung gehören zum Themenkomplex herkömmlicher Traditionsbildung, gegen die man sich von Zeit zu Zeit verwahren sollte.