



Paul Irving Anderson

# Der versteckte Fontane

und wie man ihn findet

Germanistik

Hirzel Verlag

Paul Irving Anderson  
Der versteckte Fontane  
und wie man ihn findet



Paul Irving Anderson

# DER VERSTECKTE FONTANE

und wie man ihn findet



S. Hirzel Verlag Stuttgart 2006

*Umschlagabbildung: Moritz von Schwind, Melusiners Mutterschmerz, neuntes Bild im Aquarellenzyklus Die schöne Melusine.*  
Fotographischer Nachdruck im Paul Neff Verlag, Stuttgart, etwa 1870

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

ISBN-10: 3-7776-1416-5

ISBN-13: 978-3-7776-1416-8



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechts-  
gesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung,  
Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Spei-  
cherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt auf säurefreiem, alterungs-  
beständigem Papier.

© 2006 by S. Hirzel Verlag Stuttgart. Druck: Printservice Decker & Bokor,  
München

Printed in Germany

## Inhaltsverzeichnis

	Erstes Vorwort	7
1	<i>Meine Kinderjahre</i> : die Brücke zwischen Leben und Kunst	11
	1.1 Ostereiersuche	11
	1.2 Wittgensteins Anwendung	16
	1.3 „Und wenn sie dich suchen . . .“	20
	1.4 Zitierkunst als Versteckspiel	28
	1.5 Die erste Liebe gefunden	38
	Nachträge 2005	47
2	Psychographie und Korrektur Zur Beschaffenheit der Romanhandschriften	55
3	Mythen und Selbstanalyse	69
	Das Verhältnis zu und zwischen den Eltern	
	3.1 Wie der Vater, so nicht der Sohn	69
	3.2 Ein nicht beglückende Mutter	84
	3.3 Mutterideal Melusine	95
	3.4 Dieses Buch gehört dem Kaiser	106
4	Jenseits des Wortlauts	111
	Die sprachphilosophischen Grundlagen	
	4.1 Nietzsche-Kritik im Spiel mit dem Wortlaut	111
	4.2 Souffleuse Lou Andreas-Salomé	119
	4.3 Eine Brücke mit Lücken : Fritz Mauthner	126
	4.4 Von Wittgensteins ‘Sehen als’ zu Kuhns ‘Paradigma’	131
	4.5 Paradigmatisches Beispiel <i>Schach von Wuthenow</i>	135
	4.6 Was heißt ‘Verstehen’? Beispiele	137
5	<i>Grete Minde</i> und andere Provokationen	145
	5.1 Eine unpassende Bemerkung	145
	5.2 Der Karriereknick und seine Wende	147
	5.3 Tagträume eines Theaterkritikers	150
	5.4 Wenn die Zeitgeschichte mitschreibt	154
	5.5 Wortlose Pointen	159
	5.6 Wurde Fontane geschnitten?	165
	5.7 Provokation durch Plagiat und Plagiatsvorwurf	168
	5.8 Der falsche Verleger?	175

	Zweites Vorwort	183
6	Abbitte für Kindesverrat	189
	6.1 Paul Heyse als Zeuge	189
	6.2 Die Fakten um Emilie Henriette Machold	191
	6.3 Die Meerfrau im Zeichen des Feminismus	197
	6.4 Der Emilie-Henriette Zyklus	199
	6.4.1 <i>Ellernklipp</i>	199
	6.4.2 <i>Graf Petöfy</i>	203
	6.4.3 Die natürliche Undine und die legitime Melusine	206
	6.4.4 Der Gedenkroman <i>Irrungen, Wirrungen</i>	210
	6.4.5 <i>Quitt</i>	219
	6.5 Wohin danach?	224
7	Die Kunst des Sterbens	229
	Vorneweg	229
	7.1 Letzte Worte, letzte Zeilen	230
	7.2 Vier Einzüge am 20. September	232
	7.3 Sechs Selbstmörder (mindestens)	237
	7.4 Der zweite Anlauf	240
	7.5 Die Wahl des Mittels	243
	7.6 „Um neun ist alles aus“	251
	7.7 Die Wahl des Tages	255
	7.7.1 Die Begründung vom 20. September 1873	256
	7.7.2 Die Statistik spricht	257
	7.7.3 Tiefpunkt 1859	259
	7.7.4 Nachträglicher Startpunkt, der 20./21. September 1848	262
	7.7.5 Die Wende von Jahnsfelde 1862	263
	7.8 Blumen auf einem Kindergrab / Melusines Badehäuschen	268
	7.9 Meilenstein 20./21. September im <i>Stechlin</i>	271
	7.10 Der alte Fontane auf der Schaukel	274
	Literatur	277
	Zitierweise und Abkürzungen	277
	Zitierte und angeführte Literatur	278
	Verzeichnis der Werke Theodor Fontanes	283
	Verzeichnis wichtiger Themen und Namen	284

## ERSTES VORWORT

*You have to read between the lines!* Das wäre Magie, dachte ich mir als Kind. Später hoffte ich, diese wundersame Fähigkeit im Literaturunterricht zu erlernen, weil ich so oft das Gefühl hatte, "auf der Leitung zu stehen". Auf dem College belegte ich englische und deutsche Literatur in der Hoffnung, endlich zu lernen, wie man zwischen den Zeilen liest. Das sei die Kunst der Interpretation, sagten die Lehrer; also bemühte ich mich darum, dissertierte über Fontane, weil er der schwierigste war, und promovierte 1974. Im Herbst 1971 war mir bei *Meine Kinderjahre* aufgegangen, daß die Beschreibung des kindlichen Versteckspiels das Sinnbild von ihm beim Romanschreiben ist. 1980 durfte der Versteckspielgedanke endlich veröffentlicht werden und genoß eine lebhafte Aufnahme. Doch *was* er versteckt, war entweder nicht klar, oder nur teilweise, oder auf eine Weise, die sich nicht befriedigend beweisen ließ. Weil nur indirekt und punktuell mitgeteilte Tatsachenzusammenhänge der Beweisführung mittels großer Indizienetze bedürfen, wurde daraus eine Lebensaufgabe. Dieses Buch will zeigen, wie man Theodor Fontane zwischen den Zeilen liest, und vieles herzeigen, was sich dort befindet, d.h., den Schleier vor seinem Leben und Werk durchsichtig machen, der von manchem bewundert, von anderen abgelehnt wird. Es behandelt, teilweise chronologisch, doch nicht lückenlos, seine Kindheit und Jugend bis zur Eheschließung 1850 und die letzte Hälfte seines Lebens, die nicht zufällig mit der Rückkehr aus London nach Berlin im Frühjahr 1859 begann und am 20. September 1898 endete. Im zweiten Teil wird bewiesen, daß eine Fülle scheinbarer Zufälle einen großen, absichtlichen Zusammenhang bilden, der in den Nebentexten seiner fertigen Werke mehr oder weniger stark eingeschrieben ist.

Unter Fontane-Interpreten wurde bisher der Begriff 'Soustext' für Sinnebenen verwendet, die nicht buchstäblich ablesbar sind. Der hier verwendete Begriff 'Nebentext' teilt mit 'Soustext' zwar die Unzitierbarkeit, strebt jedoch ein Höchstmaß an Klarheit, Übersichtlichkeit und Objektivität an und lehnt Applikationen udgl. ab. Als notwendigen, komplementären Kontrastbegriff verwende ich 'Normaltext', d.h., den zitierbaren, sofort verständlichen Text – um den freilich auch gestritten werden kann. Der Unterschied ist jedoch unübersehbar: Nebentext kann man nicht einfach zitieren, und trotzdem nachweisen, freilich nicht ohne Mühe und im Wechselspiel mit dem Normaltext. Wozu eine solche Wissenschaft gut ist, wird klar, wenn man bedenkt, daß jedes natürliche Gespräch einen Normaltext und eine unbestimmte Zahl von Nebentexten hat – und daß Fontane Deutscher Meister im konversationellen Erzählen ist. Es ist hauptsächlich, aber nicht ausschließlich das Erzählen mittels Gesprächen, das die Nebentexte ermöglicht - und ihre Ermittlung auch. Dadurch entsteht seine berühmte Mehrdeutigkeit, seine ambivalente Wahrheit, die nicht aus den Worten allein, sondern auch aus den Sinnbildern hervorgeht. Oft steigert sich diese Technik zu einem verkleideten Symbolismus, der, weil er in Handlungen abläuft, allegorischen Charakter annimmt. Das



Sinnbild für diese Vision ambivalenter Wahrheit findet Ausdruck in *Unterm Birnbaum*: Mutter Jeschke nimmt ihre Gewißheit über Hratscheks Mordtat aus der Zwielfichtigkeit, d.h., aus der Frage, ob das Licht in seinem Haus in der Mordnacht vom Parterre oder aus dem Keller schien: die Antwort "beides" stellt sich erst am Ende als richtig heraus. So liest man den ganzen späten Fontane richtig. Ob es seine Absicht war oder nicht: seine Nebentexte befreien seinen Realismus von jedem Determinismus, da sie unsichtbare, unzitierbare, parallel laufende, von einander unabhängige Zusammenhänge schaffen. Freilich muß es Schnittstellen geben zwischen Normaltext und Nebentexten. Sie kündigen sich selten an und sind mannigfacher Art. Sie können z.B. im Widerspruch zwischen Wort und Tat oder in scheinbaren Zufällen stecken, die mancher als das Obwalten des Schicksals deutet. Das Leben ist eben widersprüchlich und besteht aus lauter Zufällen; wenn wir in ihnen ein Muster zu erkennen meinen, glauben wir das Schicksal wirken zu sehen. Schnittstellen findet man oft in scheinbaren Fehlern, z.B. in falschen Daten und fehlerhaften Zitaten: der Vergleich mit dem "Richtigen" legt den versteckten Sinn frei. Ein Musiker könnte an Kontrapunktik, ein Psychologe an Freud'schen Fehlleistungen erinnert werden.

Da mein Erstling von 1980 eine quasi historische Rolle spielt, steht es hier, abgesehen von ein paar Fußnoten, kaum verändert als erstes Kapitel. Minimale Veränderungen weist Kapitel 2 gegenüber der Studie von 1987 über Fontanes Handschriften, bzw. Arbeitsweise auf. Dann kommen *updates*, d.h., Themen werden weitergeführt, über die ich bereits veröffentlicht habe. Kapitel 3 behandelt das Verhältnis zu und zwischen seinen Eltern, um die Frage zu beantworten, warum *Meine Kinderjahre* auch ein Roman ist. Kapitel 4 liefert die philosophische Basis für das Lesen zwischen den Zeilen; der Einfluß von Lou Andreas-Salomé auf Fontanes Nietzsche-Verständnis wird nachgewiesen und eine Theorie der Interpretation nach Wittgenstein und Kuhn wird entwickelt. Kapitel 5 entlarvt Sinn und Hintersinn von *Grete Minde*, sowie Fontanes Provokationen gegen Bismarck zwischen 1878 und 1882 samt der Probleme, die sie ihm einbrachten. Was danach kommt, ist Neuland für die Fontane-Forschung und hat deshalb ein eigenes Vorwort. Kapitel 6 zeigt auf, was Fontanes uneheliche Dresdner Tochter für sein Werk bedeutet. Kapitel 7 begründet die Theorie, daß er seine Sterbestunde viele Jahre im voraus bestimmt hat. Allen Kapiteln steht eine Einleitung voran.

Aus Romanen hat man schon immer, zu Recht oder Unrecht, Biographisches herausgelesen. Wie kann ich es aber wagen, eine zusammenhängende, geheime Biographie aus den Romanen herauszulesen, die sich sogar überprüfen läßt? Die Antwort ist keine philosophische, sondern eine technische: man konnte es früher nicht, weil die Anforderung, das Gesamtwerk zu überblicken, nicht nur zu viel Zeit erforderte, sondern auch das Hirn überforderte. (Dies ist keine Intelligenzfrage, wie die Neurobiologen bewiesen haben.) Seit einigen Jahren hat das Hirn den erforderlichen, schnellen Überblick dank der CD-ROM-Technik. Die CD-ROM mit Fontanes Romanen, Erzählungen, Gedichten und autobiographischen Werken ermöglicht bisher undenkbbare Fragestellungen auf der sog. syntaktischen, d.h., werkübergreifenden Ebene. In Sekunden können wir feststellen, ob und genau wo ein Name, ein Datum, ein Wort in welchen Werken verwendet wird. Damit läßt

sich jede Stelle mit *allen* sprachlich relevanten Stellen vergleichen. Große Werke werden so übersichtlich wie kurze Gedichte. 'Das Gesamtwerk' bekommt einen ganz neuen Sinn, weil man sicher sein kann, nichts übersehen zu haben. Frühere Versuche einer Gesamtwerkinterpretation mußten eine Metasprache bemühen - die der Ästhetiker, Marxisten, Soziologen, Psychoanalytiker, neuerdings Genderisten. Da wedelt der Schwanz mit dem Hund. Mit der CD-ROM bekommt man einen Überblick, den man früher, Fontane inbegriffen, nur Gott zugetraut hätte. Melusine von Barby mahnt den Leser, „den großen Zusammenhang der Dinge nicht zu vergessen“, jedoch ohne ihm zu sagen, wie er sich den nötigen Überblick verschafft. Wie es Wittgenstein formulierte, „Die übersichtliche Darstellung vermittelt das Verständnis, welches eben darin besteht, daß wir die ‚Zusammenhänge sehen‘.“ [PhU I, 122]

Gegen meine Arbeiten wurde manchmal eingewandt, die Beweisführung beruhe auf Zufällen. Der Grund dafür ist die Suche nach den Fakten, denn es ist der Zufall, der die Fakten von der Theorie unterscheidet. Es geht hier nicht um irgendwelche Begriffsbestimmungen, sondern darum, was bei Fontane der Fall war. Theorie und Gesetzmäßigkeiten können uns die Fakten einkreisen helfen, aber alles Konkrete hängt von so vielen Einflüssen ab, daß sie unübersichtlich sind. Im Leben sind die Zufälle, wie die Fakten, Einzelfälle; hat man genug von ihnen gesammelt, daß sich ein Gesamtbild abzeichnet, dann hat man auch die Fakten und kann das Spekulieren für jene Fragen aufsparen, wo die Fakten unbekannt sind oder bleiben müssen. In der Dichtung geht es einfacher, denn dort gibt es Fehler und Lücken, aber keine Zufälle, sondern nur scheinbar zufällige Übereinstimmungen. Ihre Anwendung im Text zu analysieren, ähnelt der Arbeit eines Forensikers. Man sollte daher von Indizienbeweisen sprechen, vom Zweifel an der Wortwörtlichkeit von Zeugenaussagen, bzw. biographischen Belegen. Das Hirn kann durchaus auf Fakten kommen, für die es keine wortwörtlichen Belege gibt. Viele meiner sog. Entdeckungen sind darauf zurückzuführen, daß ich mich fragte, „Was war gleichzeitig los?“ Damit kann man Anspielungen auf die Realität, sowie unscheinbare Gemeinsamkeiten zwischen gleichzeitig entstandenen Werken erkennen. Auch die Namen sind ergiebig, wie sie es im Leben nicht sind, denn der Dichter bestimmt das *omen* zusammen mit dem *nomen*. Man hat einige Fragen damit gelöst; wenn man die CD-ROM benutzt, kommt Erstaunliches zutage. Zufälligkeiten, die Muster aufweisen, sind Indizien, die Ketten bilden, die sich wiederum zu Netzen verdichten. Das ist mit ein Grund für die Verzögerung dieses Buches: es hat verdammt viele Indizien gebraucht, bis das Beweisnetz dicht genug war, um gegen alle Zweifel gefeit zu sein. Ich bin darauf gespannt, ob und wo mir Fehler nachgewiesen werden. Ich bin auch darauf gespannt, wie die Fontane-Pflege mit diesen Erkenntnissen umgeht. Es handelt sich nämlich nur wenig um meine Interpretationen

Einige Leser werden das hier beschriebene Fontane-Bild wenig sympathisch finden. Ich bin mir sicher, daß dies einer der Gründe für sein Versteckspiel war. Gerade an der Art, wie er sich mit dem Gedanken an seine uneheliche Tochter abquälte, ersieht man, wie wichtig es für ihn war, daß die Nachwelt keine schlech-

te Meinung von ihm haben würde. Seine Erzählkunst hat er nicht um ihrer selbst willen verfeinert, sondern als Mittel zur Beförderung seiner Wertvorstellungen. Die Ziele und Intensionen, die er damit verfolgte, sollten eines moralischen Menschen würdig sein, humorvoll, aber nicht hämisch, weder doktrinär noch zynisch, sich selbst noch kritischer gegenüber als den anderen. Erst wenn man dem Versteckspiel in alle Verwandlungen hinein folgt, ist man imstande, seinen oft zitierten, aber nie befriedigend beschriebenen Begriff der Verklärung als Technik, als sein Geheimnis der Verwandlung nachzuvollziehen. Dem Verlust an Gemütlichkeit steht ein großer Zuwachs an Erkenntnis gegenüber, vielleicht auch Bewunderung für einen solchen Willen.

Die Tatsache, daß ich auf meine alten Arbeiten und alles, was ich über viele Jahre veröffentlicht und nicht veröffentlicht habe, zurückgreifen und es updaten kann, verdanke ich der Computertechnik. Bisher habe ich so viel hinzulernen müssen, um mein Ziel zu erreichen, daß es unmöglich geworden wäre, das alles mit der Technik von 1980 auf Papier zu bringen. Das alternde, menschliche Hirn lernt schneller hinzu, als es wieder mitteilen kann, je älter, desto schlimmer. Die Neurobiologie erklärt, wieso: unsere Wortverarbeitungskapazität ist relativ klein im Verhältnis zu unserem Können und dem in unseren Hirnkarten abgelegten Wissen. Erst der Computer macht mir dies Buch möglich, weil es mein formuliertes Gedächtnis speichert und beschleunigt, damit ich es präzisieren und erweitern kann. Für seine Gehhilfe bei den ersten elektronischen Schritten vor mehr als zehn Jahren danke ich Peter Schaefer. Für seine technische Hilfe, die mir jenes für alte Hirne schwierige Sonderfach erspart, danke ich meinem Sohn Richard. Lieber Nachwuchs: zeuget Kinder, auf daß Euch die Technik von Übermorgen nicht klein kriegt.

Die erste Anregung zu diesem Buch, sowie die letzte, den Begriff 'Soustext' fallenzulassen, gab Prof. Dr. Manfred Durzak. Die existentiellen Bedingungen für meine fortgesetzte wissenschaftliche Arbeit überhaupt, sowie die Vermeidung von Unverständlichkeiten, verdanke ich meiner Frau Gisela. Für Anregungen und Diskussion möchte ich mich bedanken bei: Dr. Rainer Hillenbrand (zu Heyse und Rudolf Lindau); Dr.med. Horst Gravenkamp für seine Geduld mit meinen Nachfragen; C. C. von Pfuel (†) und Anton von Mohl für ihre Unterstützung beim Erforschen der "Jahnsfelde connection".

Aalen im November 2005

# 1 MEINE KINDERJAHRE: DIE BRÜCKE ZWISCHEN LEBEN UND KUNST

*Dieses Kapitel ist eine Neuauflage meiner ersten selbständigen wissenschaftlichen Veröffentlichung.<sup>1</sup> Ein paar Anmerkungen wurden geändert, Abschnittstitel und Nachträge an den Schluß hinzugefügt. Den Gedanken, die Versteckspielthese als Erklärung für Fontanes, wie man damals sagte, Mehrdeutigkeit, entwickelte ich ab Herbst 1971 während der Arbeit an meiner Dissertation.<sup>2</sup>*

*Diese "Brücke zwischen Leben und Kunst" steht nicht mehr auf der Höhe meiner Forschung; sie war der Zugang dazu. Auf den Untertitel kann jetzt verzichtet werden. Die Argumentation kommt mir nach 25 Jahren stellenweise naiv und inkonsequent, voller "Hilfskonstruktionen" vor. 1980 suchte ich nach einem Muster oder Satz von Regeln zur Anwendung der Philosophie der natürlichen Sprache auf die Literaturwissenschaft. Jetzt sehe ich ein, daß es solche Muster oder Regeln nicht geben kann. Warum sollte ich den Aufsatz trotzdem wieder veröffentlichen? Wittgensteins Tractatus schließt mit einem Vergleich, „Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie - auf ihnen - über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.“<sup>3</sup> Ein Pedant könnte sagen, Wittgenstein wäre konsequent gewesen, wenn er das Buch nicht veröffentlicht hätte - abgesehen vom letzten Satz. Also sei dieser Aufsatz meine gewesene Leiter, die ich herausgeholt und abgestaubt habe, damit der, welcher sie noch nicht erklimmen, umso leichter über sie hinaussteigen kann.*

## 1.1 OSTEREIERSUCHE

Woher kommt jene merkwürdige Unbestimmtheit, jene konsequente Mehrdeutigkeit, jenes Gefühl des seelischen Schwebens in Fontanes Romanen? Selbst weitgehende Kenntnis seines Lebensweges hilft einem nicht, die verschiedenen Aspekte dieser Schriftstellerpersönlichkeit auf einen Nenner zu bringen, sondern hinterläßt die gleiche Unsicherheit. Dabei haben wir es mit einem kristallklar schreibenden, seit frühester Kindheit an politischen Ereignissen interessierten Realisten zutun, dessen Urteile über Land und Leute sich ziemlich gut bewährt

- 1 Verf. "Meine Kinderjahre: die Brücke zwischen Leben und Kunst. Eine Analyse der Fontane'schen Mehrdeutigkeit als Versteck-Sprachspiel im Sinne Wittgensteins", in: *Fontane aus heutiger Sicht*, Hg. Hugo Aust, Nymphenburger Verlagshandlung, 1980, S. 143-182.
- 2 Verf. "Game-motifs in selected Works of ThF", Indiana University 1974.
- 3 Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Suhrkamp, 1989, Bd. I, S. 85 (6.54).

haben, der selbst auf dem Schlachtfeld die geistige Übersicht bewahrte und für die Menschlichkeit eintrat.

Der literaturwissenschaftlich interessierte Leser von Fontanes Romanen spürt diese - für manche angenehme, für manche unheimliche, Unbestimmtheit spätestens dann, wenn er seine Interpretation mit Textstellen zu belegen versucht. Immer wieder merkt er, wie die einfachsten Vorkommnisse sowie die geistvollen Dialoge aus scheinbar widersprüchlichen Perspektiven beleuchtet werden. Immer wieder fehlt ein wichtiges Glied in der Interpretationskette, und es sind gerade solche Dinge, die kein anderer Autor wegläßt, wie etwa Effi Briests richtiger Vorname; oder der langgesuchte Beleg stellt sich als unbrauchbar heraus, weil die Weisheit aus dem Munde einer unsympathischen Person kommt.

Sucht der so Frustrierte Rat in der Sekundärliteratur, so erkennt er bald, daß er nicht alleinsteht mit seinem Problem. Er sieht, wie sich dieselben Zitate von Arbeit zu Arbeit wiederholen, und wie die Verfechter widersprüchlicher methodologischer und ideologischer Richtungen eine pluralistische Heimat bei Fontane zu finden meinen. Sie geben alle zu, daß es unmöglich ist, alles Fontane'sche auf einen handlichen, definierbaren Nenner zu bringen, doch scheinen sie nicht in der Lage zu sein, ohne reduzierende Begriffe zu arbeiten. Und Theodor Fontane hat sich wohlweislich gehütet, uns solche Begriffe eigener Prägung zu liefern. Sogar sein Gebrauch von geläufigen Begriffen wie Realismus, Romantik, Novelle usw. ist so eigensinnig unsystematisch, daß er uns damit nicht hilft, sondern beinahe verzweifeln läßt. „Wir meinen nämlich in der Regel, die Respektabilität unseres Faches hänge von seiner Wissenschaftlichkeit ab; und diese Wissenschaftlichkeit ihrerseits hänge davon ab, inwiefern wir in der Lage sind, gewisse literarische Phänomene zu definieren, und zwar so, daß wir sie auf eine Reihe von Begriffen, womöglich mit einem gemeinsamen Nenner, bringen.“<sup>4</sup> Zu solch fundamentalen Überlegungen, die aus dem Studium der Fontane-Forschung entstanden sein könnten, wurde der Londoner Germanist J. P. Stern durch Ludwig Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* angeregt.

Wie sehen die Dinge aus in der Fontane-Forschung? Der zu früh verstorbene Hans-Heinrich Reuter<sup>5</sup>, dessen biographisch-historische Monographie in der Forschung die tiefsten und breitesten Einblicke in Fontanes Leben und Werk gibt, mußte Halt machen vor dem Sprung vom Festland seiner wissenschaftlichen Kenntnisse in das symbolische Fahrwasser der Fontane'schen Romane: der Rest blieb Schweigen. In seiner gesellschaftswissenschaftlich orientierten Studie stellt Walter Müller-Seidel<sup>6</sup> bedauernd fest, daß die begrifflich definierende Ausrichtung der zeitgenössischen Germanistik zu einer Vernachlässigung der Literatur selbst geführt hat. Und in ihrem zugleich fairen wie kritischen Forschungsbericht vermutet Charlotte Jolles<sup>7</sup>, daß – nach den vorliegenden Studien zu urteilen, de-

4 Joseph Peter STERN, „Der Nutzen der Wittgensteinschen Philosophie für das Studium der Literatur“, *JB IG* 1976 [*Akten des V. internationalen Germanistenkongresses*, Cambridge, 1975], Hg. L. Foster & H.-G. Roloff, S. 125-130.

5 Hans-Heinrich REUTER, *Fontane*, 2 Bde., Nymphenburger Verlagshandlung, 1968.

6 Walter Müller-Seidel, *ThF. Soziale Romankunst in Deutschland*, Metzler, 1975, S. X f.

7 Charlotte Jolles, *Theodor Fontane*, 2. Aufl., Metzler, 1976.

nen es weder an Liebe noch an Fleiß fehlt – der gewünschte Nenner in ewige Ferne rücke.

Wenn es stimmt, wie es eigentlich vorauszusehen wäre, daß dem selbstbewußten, nichtakademischen Fontane mit von außen herangeholten reduzierenden Begriffen nicht über einen gewissen Punkt hinaus beizukommen ist, so haben die Anhänger der werkimmanenten Methode, wie Jolles auch feststellt, noch weniger Fortschritte zu melden. Zwar kommen sie der Textaussage näher als die Begriffsanalytiker, aber es fehlt zugleich an Breite der Einsicht und an Tiefe der Entdeckung. Ein typisches Beispiel dafür bieten die seit mehr als zehn Jahren erscheinenden Abhandlungen über das Schicksalsprinzip in Fontanes Romanen, die zu keinem verbindlichen Ergebnis kommen, wahrscheinlich weil sie es alle versäumt haben, ihren eigenen, geschweige denn Fontanes Schicksalsbegriff konkret zu präzisieren – als ob er dunkler Aberglaube wäre und sonst weiter nichts.

Jeder kennt und erkennt den Fontane-Ton, aber niemand kann sagen, woher die Musik kommt, ohne sich in humanistischen Verallgemeinerungen zu verliehen. Sicher gibt es schlimmere Fehler, und Fontane selbst wäre nicht unglücklich darüber. Aber eine wissenschaftliche Methode, die vor Fontanes Kunst als solcher nicht mehr Halt machen müßte, ohne seine Persönlichkeit zurückzulassen, wäre mehr als wünschenswert.

Betrachtet man die Fontane-Forschung und ihre Ergebnisse, so könnte man den Eindruck einer immer wieder glücklich ausgehenden Ostereiersuche gewinnen: Jedes brave Kind hat eines vorzuweisen und sogar in seiner Lieblingsfarbe. Doch der gütige Alte, der die hübschen Eier so überaus genial versteckt hat, wird intellektuell nicht für voll genommen. Weil er keine literaturtheoretischen Abhandlungen (abgesehen von seiner Jugendzeit) schrieb, werden alle möglichen Methoden und von außen herangetragenen Begriffe für tauglich erklärt. Zwar ist wenig über seine literaturkritischen Schriften geforscht worden, aber bisher wurden auch die darin gebrauchten Begriffe als literaturwissenschaftlich unbrauchbar verworfen.

Ohne Begriffe keine Wissenschaft: Aber müssen sie denn alle reduzierende, an Faktenkenntnis orientierte Begriffe sein? Wäre es nicht für eine Kunstwissenschaft angebracht, auch kreative Begriffe zu gebrauchen, die mit fließendem Können verwandt sind und daher nicht mehrdeutigkeitsfeindlich? Vielleicht wäre es wert, endlich die Hinweise – freilich sind sie wenig an der Zahl – zu verfolgen, mit denen Fontane Einblick in seine Kunst anbietet. Ich meine zum Beispiel Ausprüche wie den des Schach von Wuthenow im 2. Kapitel: „was ich in der Kunst liebe, das ist ein solches poetisches Suchen und Tappen“. Obgleich er manchmal wie ein Intellektuellenfeind schreibt, sollte die Literaturwissenschaft Fontane auch als Denker ernstnehmen, wie es die Eitelkeit des Schriftstellers haben will, um mit Dürrenmatt zu sprechen.

Was wäre denn ein Fontane angepaßter Begriff? Er müßte eine gewisse Leichtigkeit an sich haben; er könnte kaum ideologisch oder faktentypisch fixierbar sein; er müßte auch nichtakademische Denker ansprechen können; er würde aus keiner geistesgeschichtlichen Mode entstanden sein. Wenn man zum Beispiel im 2. und 3. Abschnitt von *Aus den Tagen der Okkupation* liest, wie Fontane den

damals angesehenen Literaturtheoretiker Friedrich Theodor Vischer gleichzeitig lobt und auf den Arm nimmt, so kann man die literaturtheoretische Mode des 19. Jahrhunderts wie auch die unserer Zeit nur mit Vorsicht genießen. Warum sollen wir ihn einer Sprache unterwerfen, deren Verfechter nur ein Bruchteil der Kreativität aufwiesen, die er zur Vollendung brachte?

Einer der wenigen Forscher, die Fontanes eigene Denkweise immer berücksichtigt haben, Walter Keitel, hat in den Anmerkungen der Hanser-Ausgabe<sup>8</sup> immer wieder auf Parallelitäten zwischen Romanstellen und einem bestimmten Werk und einem bestimmten Begriff hingewiesen: auf *Meine Kinderjahre* und auf die Kinderspiele. Trotz dieser Anregung blieb die eigentliche Nachforschung und Interpretation dieser Stellen noch lange aus.<sup>9</sup>

Daß man in den USA bald den Zusammenhang zwischen *Meine Kinderjahre* und dem Meisterroman *Effi Briest* witterte, wird dadurch belegt, daß der erste englischsprachige Übersetzer, der stillschweigend gewisse Stellen aus dem Roman wegließ, längere Passagen aus den Kindheitserinnerungen mitlieferte.<sup>10</sup> Und auf dem Niveau von Quellenforschung ist das Interesse im wesentlichen geblieben. Warum wohl?

„Die Schule ist eine zwangsmäßige Kultur. Es ist äußerst schädlich, wenn man das Kind dazu gewöhnt, alles als Spiel zu betrachten.“<sup>11</sup> Diese kinderfeindliche Pädagogik aus der Feder Immanuel Kants wirkt immer noch stark in den deutschen Geisteswissenschaften weiter. Wie mußte es dem Dichter ergehen, der mit neunundsechzig Jahren reimte<sup>12</sup>:

Ich bin, trotz manchem Unterfangen,  
Ein großes Kind durchs Leben gegangen.

Ich las das Tollste, die Hauptgeschichte',  
Immer nur im Polizeibericht.

Und dieses Tollste - von ihm zu lesen,  
Ist eigentlich auch schon zuviel gewesen.[I, 31]

Läßt Fontane die scheinbar selbstverständlichsten Dinge aus seinen Geschichten weg? Er schiebt die Verantwortung auf das große Kind in sich. Wie seltsam

8 1. Aufl., ab 1962; in spätere Auflagen behielt sie Helmut Nürnberger weitgehend bei und ergänzte sie.

9 Die erste Aufarbeitung blieb hauptsächlich bei der Gattungsbestimmung der autobiographischen Werke und beim Nachweis, daß bes. *Meine Kinderjahre* das Fundament für das Romanwerk gelegt hat: Brenda DOUST: "An examination of ThF's autobiographical writings and their relation to his prose fiction with special reference to MK", MA Thesis, University of London, 1970.

10 Hg. William A. Cooper, New York, 1914 (*The German Classics*, 12).

11 Robert Spaemann, in: *Die Zeit* 30, 21.6. 1978, S. 16.

12 Der Titel des Gedichts lautet "Grosses Kind". Auch hier zeigt sich das Paradoxe an Fs Persönlichkeit in der Begründung des Eigensinns durch die Bescheidenheit.

hätte es ihn berührt, zu sehen, wie wohlmeinende Germanisten sogar mit Hilfe Hegels versucht haben, seine literaturtheoretische Bildungslücke zu schließen! Eine allgemein bekannte Spieltheorie der Literatur gibt es in der deutschen Philosophie- und Literaturgeschichte nicht, und man darf annehmen, daß eine solche dort nicht auf freundliche Aufnahme gestoßen wäre. Doch die Zeiten ändern sich.

Die Anregung für vorliegende Studie ist schon lange vorhanden, aber weil Keitels Anmerkungen durch keine Abhandlung erläutert wurden, so könnten selbst Fontane-Kenner überrascht sein, folgende Thesen zu hören: erstens, daß Fontane überhaupt einen Begriff hatte für seine besondere schriftstellerische Kunst, zweitens, daß er den Begriff überhaupt preisgab und sogar drittens, daß ein solcher Begriff notwendig und nützlich ist für das eigentliche Verständnis seiner Romane und der darin eingelagerten auktorialen Perspektive.

Angesichts dieser Lage der wissenschaftlichen Dinge müssen jetzt zwei Punkte geklärt und erläutert werden: erstens, die Behauptung, daß Fontane uns in *Meine Kinderjahre* eine Brücke zwischen seiner Biographie und seiner Kunst gebaut habe und daß diese Brücke für die Zwecke einer Interpretation tatsächlich hält und zweitens, daß die Theorielücke - das Fehlen einer Spieltheorie in der Literaturwissenschaft - wenigstens ansatzweise am Beispiel Theodor Fontanes so weit beseitigt werden kann, daß der Spielbegriff literaturwissenschaftlich ernstgenommen werden kann, d. h. daß er konsequent gebraucht werden kann und nicht als Freibrief für jede assoziative Spekulation mißverstanden wird.

Versuchen wir, die zweite Aufgabe zuerst zu lösen. Beim Begriff des Spiels werden die meisten Leser dadurch verwirrt, daß es kein ungewöhnliches *Wort* ist, daß es durch die Unzahl von Redewendungen, die irgendwie auf 'Spiel' gemünzt sind - z.B. eine Rolle spielen, Spielverderber, im Spiel sein, ausgespielt, einen Trumpf ausspielen, usw. -, so aussieht, als ob es ein völlig verwässertes Wort wäre und daher für die Wissenschaft ungeeignet sei. Soll ein Schriftsteller wirklich die stilistische Konsequenz durchhalten können, diese Wendungen zu gebrauchen und dennoch nicht unverbindlich zu werden? Gerade in diesem Punkt ist es Ingrid Mittenzwei<sup>13</sup> gelungen, die Tiefe in Fontanes Gebrauch genau dieser Redewendungen auf 'Spiel' nachzuweisen - ohne den Begriff zu definieren.

Wie Fontane sich in den Spielbegriff verliebte, ist mir nicht bekannt. Es wäre also durchaus möglich, einen früheren Spieltheoretiker als Ludwig Wittgenstein heranzuziehen, denn er war ein Wiener Knabe von neun Jahren, als Fontane mit achtundsiebzig starb. Warum sollen also mit dieser "verkehrten" zeitlichen Reihenfolge Gefahren und Grenzen mit in Kauf genommen werden, um den Spielbegriff eines völlig untheoretischen und schon lange verstorbenen Dichters zu erläutern? In erster Linie: Es sind noch keine Konkurrenten in Sicht, weder in Gestalt bestimmter und nachweisbarer Einflüsse auf Fontane noch im Sinn einer der Literaturwissenschaft bekannten Spieltheorie. Zweitens sind Fontanes eigene Hinweise, wie wir später sehen werden, dichterische und keine wissenschaftlich formulierten Aussagen. Das sind die negativen Gründe.

13 Ingrid Mittenzwei, *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fs Gesellschaftsromanen*, Gehlen, 1970 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik Bd. 12).



## 1.2 WITTGENSTEINS ANWENDUNG

Bei näherem Hinsehen gibt es auch positive Gründe für die Anwendung Wittgenstein'scher Denkweisen auf Fontanes Werk. Der erste liegt in eben jener Alltäglichkeit und langen Vergangenheit des Wortes 'Spiel', anders gesagt: in der Einfachheit und Konkretheit des späten Wittgenstein. Der junge Wittgenstein entwickelte in seinem *Tractatus logico philosophicus* (1918 kurz vor der Gefangennahme aufgeschrieben; merkwürdig, wie das Erlebnis der Kriegsgefangenschaft den Anfang der geistigen Breitenwirkung beider bildet!) eines der abstraktesten philosophischen Systeme, das die Philosophie kennt. Damit brachte er die Wahrheit ausschließlich auf die Ebene naturwissenschaftlicher Gewißheit, um nachher zu erkennen, daß ihn der Alltag und die Erfahrung Lügen strafen. Ingenieurausbildung, Kriegserlebnisse, fünf Jahre an verschiedenen Volksschulen in Niederösterreich, spätere Weiterentwicklung solcher abstrakten Systeme im sogenannten Wiener Kreis und die Rückkehr nach seiner Wahlheimat England, wo ihm in der fremden Sprache keine Hindernisse fachlicher Art entgegenstanden, wo er seit mehr als fünfzig Jahren als der größte Philosoph des 20. Jahrhunderts gilt, all das schuf zusammen mit der kulturell ausgezeichneten Erziehung in einer der tonangebenden Familien Wiens ganz besondere Voraussetzungen für Wittgensteins Abkehr von der abstrakten, naturwissenschaftlich orientierten Philosophie zur natürlichen Ausdrucksweise der konkreten Sprachanalyse. Zwar gibt Wittgenstein Gründe an, weshalb wir den Begriff des Sprachspiels gebrauchen sollen, wenn wir in jedem Fach und in jedem Aspekt des Lebens der Wahrheit auf den Grund gehen wollen – z. B. weil das Sprachenlernen ähnlich sei wie die Beherrschung von Spielregeln -, aber wie er selber auf den Begriff 'Spiel' kam, ist jedenfalls nicht allgemein bekannt.

Wittgensteins anderes Buch, für dessen Zustandekommen er jahrelang mit dem Tod ein Wettrennen führte, wurde nicht fertig. Seine Schüler brachten es einige Jahre später heraus. Die *Philosophischen Untersuchungen* begannen erst in den sechziger Jahren weiterzuwirken und gehören heute zum Kernbestand der Linguistik und der Sprachphilosophie und schlagen von der Psychologie bis zur Atomphysik Wellen. Es scheint, als sei der in diesem Werk zentrale Begriff des Sprachspiels nur in der Literaturwissenschaft kaum bekannt. Doch was könnte näherliegen als der Schluß, daß, wenn das Sprachenlernen wie die Beherrschung von Spielregeln ist, das Verstehen von Literatur wie die kennerhafte Beobachtung einer Sportveranstaltung, eine geistige Nachvollziehung der schriftstellerischen Spiele ist? Der Unterschied zwischen dem linguistischen und dem literarischen Sprachspiel würde hauptsächlich darin bestehen, daß man es nicht mit dem jahrtausendealten sprachlichen Volksgeist direkt, sondern, übersichtlich abgegrenzt, mit einem einzigen, historisch bedingten und biographisch erforschbaren Geist zu tun hat. Obwohl Wittgenstein keine literaturwissenschaftliche Theorie entwarf oder ausführte, kommt er dennoch öfter auf literaturwissenschaftliche Probleme zu sprechen, wenn er seine Philosophie illustriert. Überhaupt philosophiert er nur in Beispielen: Ein handlich definierbares System geben die *Untersuchungen* nicht

her, weil das Sprachspiel eben kein reduzierender Begriff ist, sondern ein Werkzeug, mit dem man Bedeutungsfelder abstecken kann.

Kann die Literatur davon ausgenommen sein, wenn Wittgenstein schreibt: „Ich werde auch das Ganze der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das „Sprachspiel“ nennen“<sup>14</sup>?[7]

Zwar zeigte Wittgenstein Zeit seines Lebens leidenschaftliches Interesse für Literatur und Dichter, aber theoretische Abhandlungen hat er nicht geschrieben. Wie bei Sokrates und Aristoteles ist ein Großteil seiner Gedanken nur Dank dem Fleiß seiner mitschreibenden Schüler überliefert. Die so betitelten *Vorlesungen über die Ästhetik*<sup>15</sup> z.B. sind keine üblichen Vorlesungen, sondern sokratische Dialogabschriften zum Thema: Auf welcher Basis werden ästhetische Urteile gefällt?

Die Selbstbeschränkung Wittgensteins auf den Kernbegriff des Sprachspiels, die in Deutschland zuerst als eine Art Fachidiotie abgetan wurde, gewinnt mit der Zeit den Charakter einer wohlabgewogenen Bescheidenheit, die gerade wegen der Größenordnung der eigenen Gedanken auch die eigene Unfähigkeit erkannte, den Ansatz in allen erdenklichen und angedeuteten Einzelheiten und Richtungen durchzuführen. Wittgenstein züchtete den Kern, von dem spätere Generationen noch lange Früchte ernten werden.

Angenommen, „eine Sprache verstehen, heißt, eine Technik beherrschen“ [199], und angenommen, daß die vielen Dichter, welche die Schriftstellerei als ein Spiel bezeichnet haben, nicht bloß von ungefähr sprachen, dann würde die Ausweitung der Wittgenstein'schen Sprachtheorie für die Literaturwissenschaft als Kernaufgabe die Durchleuchtung der Spiele ansehen, die jeder Gattung, jeder Epoche, jedem Schriftsteller usw. eigen sind. Die Stichhaltigkeit einer jeden Interpretation würde dann davon abhängen, ob die relevanten Regeln und Spielarten erkannt und berücksichtigt worden sind. Aber woran erkennt man solche Regeln und Spielarten, besonders wenn sie vom Dichter nicht verraten werden? Ist nicht das Spielen des Schriftstellers eine dem Leser letztlich verschlossene Tätigkeit? Ist nicht die Aktivität des Lesers ein anderes Spiel als das des Autors? Und wie verhalten sich Dichter- und Leserspiel zur Texttherme(neu)tik, zur Verwendung solcher Ausdrücke, die irgendwie mit 'Spiel' zusammenhängen? Auf solche Fragen gibt es mit Wittgensteins Methode erst dann eine Antwort, wenn man konkrete Beispiele durchnimmt, und diese werden nur im Rahmen der Beispiele gelten. Allgemein können sie mit diesem Begriff nicht beantwortet werden.

Wortbedeutungen werden erst im Text präzisiert; außerhalb eines konkreten Textes hat ein Wort nur Bedeutungspotentiale. „Die Bedeutung eines Steines (einer Figur) ist ihre Rolle im Spiel.“[563] So ist es auch die Rolle eines Wortspiels, eines Bildes, eines Leitmotivs usw. im gesamten Textzusammenhang, die seine

14 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Sonderausgabe, Suhrkamp 1967, sind in "Paragrafen" eingeteilt, deren Nummer jedem Zitat hintangestellt wird.

15 Ludwig Wittgenstein, *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion*, von C. Barret, übersetzt u. eingeleitet von E. Bubser, 2. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht, 1971, S. 19.

Relevanz für die Interpretation bestimmt. Im Spiel (sprich: Text) hätten bestimmte Regeln (Bedeutungen) den Vorrang vor anderen, weil das Spiel darüber hinaus auch „einen Witz hat.“ „Ich kenne keine methodologische Maxime, die beherzener wäre als eben diese. Sie erinnert uns nicht nur daran, daß es beim Interpretieren von Texten Irrelevantes gibt, sondern auch, daß wir immer schon ein gewisses Verständnis - eine gewisse Kenntnis der Regeln - an den Tag heranbringen und daß es also eine tabula rasa im eigentlichen Sinne gar nicht gibt.“[Stern, 128] Mit anderen Worten: Die Literaturwissenschaft kennt die meisten literarischen Sprachspiele längst, auch wenn sie sie nicht so benennt. Deshalb werden die bestehenden literaturwissenschaftlichen Begriffe vom Sprachspielbegriff nicht vom Tisch gefegt, denn das Sprachspielbewußtsein dient in erster Linie der Klarheit des Lesers über sich selbst und der Verdeutlichung kreativer Denkstrukturen. Dieser Begriff scheidet Relevantes vom Irrelevanten, indem er uns zwingt, analytische Begriffe den Textstrukturen besser anzupassen.

Auf den Einwand, daß „Spiel“ ein Begriff mit verschwommenen Rändern“ sei, antwortete Wittgenstein: „Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?“[71] Besonders bei Fontane merkt der Literaturwissenschaftler, wie gefährlich es werden kann, ihn und seine Aussage zu scharf zu definieren.

Vorstellbar wäre jemand, der die Spieltheorie gern anwenden möchte, aber zuerst (und allzu oft: zuletzt) eine Begriffsbestimmung durchführen will und fragt, „was noch ein Spiel und was keines mehr“ ist. Ihm antwortet Wittgenstein mit der Gegenfrage: „Kannst du die Grenzen angeben? Nein. Du kannst welche ziehen: denn es sind noch keine gezogen. (Aber das hat dich noch nie gestört, wenn du das Wort „Spiel“ angewendet hast.)“[68]. Mit dem Sprachspielbegriff wird also keine Wiederbelebung jener Regeln der Kunst nach vorromantischem Muster möglich sein. Es gilt, die Grenzen des Spielfeldes zu erkennen, nicht sie von vornherein autoritär zu bestimmen. Für die Spielanalyse gilt das gleiche wie für jede andere bekannte Methode, nämlich daß der Gesamtzusammenhang des Textes im Auge behalten werden muß.

Bei der engeren Spielanalyse hätte der Interpret vorerst keine Aussagenanalyse des Textes zu liefern, sondern primär solche Beispiele, die belegen, was für Spiele ein Dichter spielt (bzw. welche Spielarten eine Gattung oder eine Epoche bilden). Danach kann man sich fragen, inwiefern die Spiele die Textaussage beeinflussen. Aussagenanalyse müßte dann als eine Funktion der im Text erwähnten Inhalte im Spielablauf betrieben werden, wobei der zu starre Begriff Handlung genauer bestimmt werden kann und der eigentlich poesiefeindliche Begriff einer Argumentation oder auktorialen Absicht (die nie hundertprozentig sicher sein kann) relativ unwichtig wird. „Unser Fehler ist, dort nach einer Erklärung zu suchen, wo wir die Tatsachen als ‚Urphänomene‘ sehen sollten. D. h., wo wir sagen sollten: *dieses Sprachspiel wird gespielt* (...) Sieh auf das Sprachspiel als das *Primäre!* Und auf die Gefühle etc. als auf eine Betrachtungsweise, eine Deutung, des Sprachspiels!“[654 ff.].

Schon diese wenigen Zitate belegen, daß Fontane Wittgensteins *Untersuchungen* mit Genuß gelesen hätte. Wie die handlungsarmen Romane des Preußen innerhalb der Literaturgeschichte lesen sich in der Philosophie die *Philosophischen Untersuchungen*, die scheinbar ohne System, Gliederung und stilistische Präention sind. Selbst Fontanes Hang zum Gespräch als Haupteerzählmittel findet sich in Wittgensteins eigener Form des Sokratischen Dialogs wieder.<sup>16</sup> In den folgenden Überlegungen Wittgensteins zur Beschäftigung mit der Literatur spürt man sofort, wie der Hang zu England aus Hunger nach Praxis und aus Liebe zur Einfachheit beide Geister vereint, wie der Sinn für Humor, der in England nie als unseriös galt, zu einer Steigerung der Klarheit und Tiefe führt:

Sieh es nicht als selbstverständlich an, sondern als ein merkwürdiges Faktum, daß uns Bilder und erdichtete Erzählungen Vergnügen bereiten; unsern Geist beschäftigen.

(„Sieh es nicht als selbstverständlich an“ – das heißt: Wundere dich darüber so, wie über anderes, was dich beunruhigt. Dann wird das Problematische verschwinden, indem du die eine Tatsache so wie die andere hin nimmst.)

((Übergang von einem offenkundigen zu einem nicht-offenkundigen Unsinn.))[524]

Hier sind subtilste Einsichten in die Haltung des wissenschaftlichen Geistes zur Phantasiekraft in einer offenkundig unakademischen Sprache verfaßt. Einerseits wird man aufgefordert, selbst die Beschäftigung mit Literatur nur skeptisch und abwägend anzusehen; andererseits verspricht Wittgenstein, daß die Zweifel, die einen Literaturwissenschaftler beschleichen können, sich legen werden, wenn man diese Tätigkeit so anfaßt wie alle anderen Lebensaufgaben, wenn man zugleich skeptische und praktische Literaturwissenschaft treibt.

Aber es gibt etwas Orakelhaftes an Wittgenstein, das uns zwingt, die Konsequenzen seiner Gedanken konkreter auszulegen. Aus der zitierten Stelle könnte man folgende Konsequenzen für die Forschung ziehen:

1. Die Phantasieprozesse der Leser dürfen nicht mehr überflogen, ausgeklammert oder allgemein bestimmt werden, denn Texte führen weder ein Eigenleben, noch müssen sie den Geist auf nur eine bestimmte Weise ansprechen.

2. Man soll darauf aus sein, literaturwissenschaftliche Probleme zu lösen, anstatt sie nur zu formulieren, bestimmen, abgrenzen usw. „Der Philosoph behandelt eine Frage; wie eine Krankheit“[255]. „The problem at hand is to reveal and develop those functions of a language-game which will disclose literary secrets.“<sup>17</sup> Wenn die Spielanalyse an sich etwas taugt für die Wissenschaft, dann in erster

16 Mit ‚Sokratischer Methode‘ bezeichnet F. den pädagogischen Stil seines Vaters - eigentlich die theatralische Wiedergabe Napoleonischer Anekdoten. Während dem Jungen dadurch wenig an Kenntnissen beigebracht wurde, hat das Spiel wohl sehr viel für seine Begabung getan, sich alles im Dialogstil auszudenken.

17 David A. White, „The Labyrinth of Language: Joyce and Wittgenstein“, *JJQ* 12 (1975), S. 300. White kommt nicht über einen ersten Ansatz hinaus.

Linie, weil sie in Aussicht stellt, daß Geheimnisse entdeckt werden, d. h. daß Forschungsprobleme gelöst werden, die von bekannten Ansätzen her unlösbar waren.

3. Literaturwissenschaft ist nicht nur eine esoterische akademische Tätigkeit, sondern die Fortsetzung der Phantasie und der Unterhaltung von wirklichen Menschen mit wissenschaftlichen Mitteln; sie fordert also den Einsatz des ganzen Wissens und aller Menschenkenntnisse, damit sie ihre vermittelnde Aufgabe erfüllen kann.

In den folgenden Ausführungen wird einerseits von Spielen in der Komposition und in verschiedenen Stilmerkmalen die Rede sein, andererseits von Denk- und Lesegewohnheiten, bewußt oder unbewußt als Spiele erlebt: Gelingt uns dann der Nachweis, daß es sich im konkreten Fall um zwei Seiten ein und derselben Münze handelt, so haben wir erstens, das Eigenleben des Textes aufgehoben, ohne den Boden der Werkimmanenz zu verlassen, wenn man 'Werk' im weiteren Sinne erfaßt, zweitens, ein Gebiet der Kunst, das bisher nur als unerforschbar beschrieben werden konnte, für die Wissenschaft zugänglich gemacht, drittens, das Verhältnis zwischen erfahrener Welt und fertiger Dichtung durchsichtiger, d.h. die Interpretation zu einer Art Experiment gemacht.

*Meine Kinderjahre* trägt den Untertitel *Autobiographischer Roman*. Der Forschung ist es bisher nur gelungen, zu zeigen, daß es im üblichen Sinn der Wörter weder eine Autobiographie noch ein Roman ist, also wohl ein Zwitter, eine Brücke vielleicht zwischen beiden.<sup>18</sup> Das Problem also, für das hier eine Lösung gefunden werden soll, besteht darin, daß wir keine Erklärung haben für den Unterschied zwischen dem meinungsfreudigen, journalistisch ausgebildeten Theodor Fontane und den anscheinend absolut mehrdeutigen, „wie mit dem Silberstift geschriebenen“ (Peter Demetz) Romanen aus seiner Hand.

### 1.3 „UND WENN SIE DICH SUCHEN . . .“

Viele Schriftsteller erzählen nicht nur erdachte Geschichten, sondern auch Tatsachen über sich und ihre Schriften. Nur wenige erzählen aber so, daß die Kernprinzipien hinter ihren Phantasien lebendig und durchsichtig werden, daß sie nicht nur von ungefähr beschrieben, sondern bis in die stilistischen Einzelheiten hinein abgebildet werden; es sind die Geheimnisse des Künstlers hinter den Kulissen. Von diesen wenigen ist gewiß Lewis Carroll, Mathematiker und Autor von *Alice in Wonderland* (1865) und *Through the Looking Glass* (1871, deutsch: *Alice hinter dem Spiegel*), einer der genialsten und beliebtesten: Mitten in den von Kindern schon immer geschätzten Phantasieabenteuern eines siebeneinhalbjährigen Mädchens wird mit offenen Wortspielen und Überlegungen über die Regeln der

18 Dazu Stern S. 129, angeregt durch Wittgenstein: „Die traditionelle und auf den Antagonismus von 'Innenwelt' versus 'Außenwelt' aufgebaute Charakterologie wird als abhängig erkannt von einer Sprachauffassung, die alle Worte als Benennungen von Gegenständen, also als Namen ansieht. Daraus folgt, daß die Auffassung der Sprache nicht als Etikettierung unabhängig existierender Sachverhalte, sondern als Lebensform, auch ein ganz anderes, nicht antagonistisches Verständnis des menschlichen Charakters mit sich bringen wird.“

Sprachspiele die Welt der Erwachsenen und des vermeintlichen Ernstes durchschaubar gemacht, wird im Laufe der Abenteuer ein dichterisches Geheimnis nach dem anderen zur lebendigen Gestalt. Freilich erinnern Fontanes *Kinderjahre* nicht sogleich an die Alice-Geschichten, obwohl eine Ähnlichkeit mit den Anfangsszenen von *Effi Briest* erkennbar ist. Dennoch fällt es auf, daß Fontane schon im kurzen Vorwort zu *Meine Kinderjahre* auf *Alice im Wunderland* mit einem englischen Zitat hinweist, *to begin with the beginning* (Kap. XII im Original: *Begin at the beginning*). Auch wenn der Zweck des Zitats alles andere als deutlich ist, wird Fontane es nicht ohne Hintersinn benutzt haben, nicht ohne tiefere Bedeutung für sein eigenes Werk. Es bestätigt unser Vorhaben, *Meine Kinderjahre* auf Fontanes Verständnis der Sprachspiele hin zu analysieren. Wie tief wir mit dieser Interpretation in die Werke eindringen können, wird erst in den folgenden Abschnitten gezeigt werden können.

Ein weiterer Hinweis aus der Entstehungszeit auf den authentischen Charakter dieses Buches steht im Brief an Julius Rodenberg, den Herausgeber der *Deutschen Rundschau*, vom 30.10.1892: Die Überschrift zum autobiographischen Gesamtplan lautet „Aus meinem Leben“ – es ist die eigentliche Überschrift zu Goethes *Dichtung und Wahrheit*, jenem Werk, in dem Goethe über seine Jugend und das Schreiben seiner Frühwerke berichtet. Als Fontane den Brief schrieb, hatte er erst zwei Wochen an dem Projekt gearbeitet, eine Tatsache, die durchblicken läßt, daß er sich von Anfang an im Klaren darüber war, worauf er mit dem Werk eigentlich hinaus wollte.<sup>19</sup>

In einem 1969 erschienen Artikel wies Walter Müller-Seidel<sup>20</sup> auf eben diesen Schlüsselwert hin, erklärte ihn sehr richtig zum Grund für die Vernachlässigung der *Kinderjahre* und *Von Zwanzig bis Dreißig*, aber verfuhr nicht konsequent zu dieser Einsicht. Reuter, der die Biographie gut überblickte, sah in den *Kinderjahren* hauptsächlich einen Ausdruck für die Frustration durch die preußische Enge.

Den stärksten Hinweis auf die Schlüsselbedeutung der *Kinderjahre* gibt jedoch die rein zeitliche Parallelität ihrer Entstehung zu der des Meisterromans *Effi Briest*. Diese wechselseitige Entstehungsgeschichte begann bereits Mitte der achtziger Jahre.

Es war in Thale im Harz, vielleicht als Fontane gerade *Cécile* ins Leben rief, als ihm ein methodistisches Mädchen im Seemannskleid nahtet, das seine literarische Gestaltung zu verlangen schien. Aber Fontane erfand seine Geschichten nicht, sondern suchte (und ließ sie suchen) und fand sie, d. h. nahm Geschehenes auf und verklärte es. Der Fund war diesmal die Ehetragödie um das Ehepaar von Ardenne (sie eine geb. von Plotho), das ihm bereits 1880 anlässlich einer Gesellschaft beim Ehepaar Lessing (er war Inhaber der *Vossischen Zeitung*, in der Fon-

19 Selten verglich sich F. mit Goethe, aber dann mit Selbstironie; es war ihm z.B. peinlich, als Spielhagen einen Aufsatz, in dem *Effi Briest* mit den *Wahlverwandtschaften* verglichen wurde, mit Fs Hilfe in Rodenbergs *Deutsche Rundschau* unterbringen wollte. Wenn F. aber den Vergleich in einem Brief an den bekanntlich für Goethe schwärmenden Rodenberg wagt, so muß es als ein Stück Selbstironie bewertet werden gegenüber einem einflußreichen Redakteur, zu dem er in einem unterdrückten Hass-Liebe-Verhältnis stand.

20 Walter Müller-Seidel, „Fs Autobiographik“, *JB DSG* 13 (1969), S. 412.

taner Theaterrezensionen erschienen) begegnet war. Es war sieben oder acht Jahre später, als er auf einer solchen Gesellschaft Frau Lessing ahnungslos nach den Ardennes fragte und zu seinem nicht geringen Erstaunen und Interesse vom 1886 passierten Skandal erfuhr, der die Basis für das Schicksal seiner *Effi Briest* ergab, wie Seiffert und andere lückenlos nachgewiesen haben. Die ersten Entwürfe - der Roman scheint von der Mitte aus gewachsen zu sein - datieren wahrscheinlich vom Jahre 1889. Jedenfalls konnte Fontane Ende Juli 1890 dem Stuttgarter Verleger Kröner (*Die Gartenlaube*) ein erstes fortgeschrittenes Konzept anbieten. Darin zeigen sich bereits deutliche Erinnerungen an seine eigene Kindheit in Swinemünde. Schon am Anfang des gleichen Jahres hatte er von Lessings *Vossischer Zeitung* ein Angebot bekommen, seine Autobiographie zu schreiben. Doch daraus wurde scheinbar nichts, teils weil er sich ein wenig genierte, teils weil er sonst schon genug Arbeit hatte. Erst im Februar 1892 nahm er den Romanentwurf zur Korrektur vor, aber er kam nicht weit damit.

Eingeleitet von einer schweren Grippe im März, trat eine Dauerkrise der körperlichen und seelischen Gesundheit ein. Es wird berichtet, daß Fontane an der Vorstellung litt, er müsse im selben Alter sterben wie sein Vater, der 1867 im Alter von 71 1/2 gestorben war.[Reuter, 71, 767] Beinahe hätte er sich sogar am 9. April versehentlich vergiftet, wenn ihn nicht eine Freud'sche Fehlleistung gerettet hätte.<sup>21</sup> Selbst heute unmöglich klingende elektrisch-psychiatrische (und teure) Behandlungen ließ er ergebnislos über sich ergehen.<sup>22</sup> Erst im Oktober kam sein neuer Arzt, Dr. Wilhelm Delhaes, auf die Idee, er solle sich mit etwas Neuem, mit seiner Autobiographie beschäftigen, angefangen mit der Kindheit. In wenigen Tagen war Fontane wie verwandelt. Trotz einem neuen Anfall Anfang Dezember war die erste Fassung bis Weihnachten und die endgültige schon am 9. April 1893 abgeschlossen.<sup>23</sup> Im September nahm er *Effi Briest* wieder auf und schrieb, alle anderen Konzepte monatelang beiseite legend, den Roman bis Ende Mai 1894 fertig.

Eine solche Parallelität im zeitlichen Ablauf der Entstehung beider Werke ist keine Oberflächlichkeit; Effi liegt schließlich dort begraben, wo anfangs eine Sonnenuhr gestanden hatte. „Poetisch ermöglichte sie [die „letzte Klarheit über sich selbst“] ihm den Abschluß seines Gipfelwerkes, das er bereits aufgegeben hatte.“[Reuter, 71] Nach eingehender Analyse schrieb Doust: „Despite the objectivity of the original conception of *Effi Briest* the unique poetic structures of the novel are based wholly on Fontane's early personal experience, showing clearly

21 Vgl. Brief an Karl Zöllner vom 9.4.1892; Theodor Fontane, *Briefe*, Hg. Kurt Schreinert und Charlotte Jolles, Propyläen, 1968-71, Bd. 4, S. 144. F. spricht von einem Apothekerversehen, durch das er sich beinahe vergiftet hätte; da er selbst gelernter Apotheker war, ist nicht auszuschließen, daß er hier sich selbst meint. Ausgerechnet um solche Fehlleistungen zu illustrieren, zitiert Freud F. dreimal in der Londoner Ausgabe (1941) in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Mit *Meine Kinderjahre* hat Freud sich leider nie auseinandergesetzt.

22 Vgl. Hermann Fricke, „Zur Pathographie des Dichters ThF“, in: *ThFs Werk in unserer Zeit*, Potsdam 1966, S. 106 ff.

23 Vgl. Brief an Friedlaender vom 10.4.1893. War F. sich dessen bewußt, daß er dieses „gesundheitsschreibende“ Werk genau ein Jahr nach der Beinahvergiftung fertiggestellt hatte?

how intimately the character of *Effi Briest* is based upon Fontane's own.“[Doust, 281]

In seinem (nicht ausführlichen) Tagebuch schrieb Fontane vieldeutig: „Ich [...] darf sagen, mich an diesem Buch wieder gesund geschrieben zu haben.“<sup>24</sup> Mit anderen Worten handelt es sich in *Meine Kinderjahre* um die Niederschrift, ja das Protokoll einer erfolgreichen psychiatrischen Selbstkur. Wenn man bedenkt, wie bescheiden die Psychiater mit dem Wort 'Heilung' umgehen, wird es einem erst recht klar, was für eine Leistung hier erbracht wurde.<sup>25</sup> Ohne die *Kinderjahre* keine *Poggenpuhls*, keine *Effi Briest*, kein *Von Zwanzig bis Dreißig*, kein *Stechlin*. Hugo Aust<sup>26</sup> ist zuzustimmen, der in den *Kinderjahren* die Vorstufe zur Weiterbearbeitung des "Likedeeleer"-Fragments sieht, denn warum sonst ist im 17. und 18. Kapitel soviel von Störtebekers Kule die Rede, vom Verhältnis des Bürgersohnes zur Arbeiterjugend?

Immer wird bewundernd festgestellt, daß Fontane sein eigentliches Genie erst ganz am Ende seines Lebens zur vollen Entfaltung brachte (Reuter nennt es Verspätung), doch die Antwort auf das Warum ist bisher ausgeblieben. Allerdings führen Reuters folgende Überlegungen direkt zu unserem jetzigen Ansatz

Das „Gesundschreiben“ und die Verjüngung am Kindheitsroman konnten nur glücken, wenn diese Kindheit wirklich noch einmal erlebt, ja nachvollzogen wurde, wenn der Erzähler sich die Optik und den Wertkanon eines acht- bis zwölfjährigen Knaben erneut zu eigen machte, gleichsam in dessen Seele zurückschlüpfte. Der Unterschied aber zwischen dem Erleben und Urteilen eines Kindes und dem eines Erwachsenen beruht auf konträren Vorstellungen von groß und klein, wichtig und unwichtig, ernst und lächerlich: auf Gegensätzen mithin, die für Fontane selbst zu jeder Zeit alles andere als starr waren, vielmehr ständig im Fluß und zum Umschlagen ins Gegenteil neigend. Aus solcher Ambivalenz ergaben sich einerseits Hauptmerkmale seines Schreibens überhaupt [. . .]. Andererseits veranlaßte sie seine Bekannten immer wieder, ein Grosses Kind in ihm zu sehen. [. . .]

All das wurde ihm jetzt nicht etwa nur milde nachgesehen.[Reuter, 768]

Das Kindliche an Fontane steht nicht bloß im Zusammenhang mit seiner Mehrdeutigkeit: es ist eine der Wurzeln. Da es auch dank den *Kinderjahren* und der in der Zwischenzeit stark entwickelten psychologischen Wissenschaft ein erforschbares Gebiet ist, können wir die Hypothese aufstellen, daß die Erforschung

24 NFA, Bd. 24, *Fragmente und frühe Erzählungen*, S. 1164.

25 In *What do you say after you say Hello* (1972) erwähnt Dr. Eric Berne ausdrücklich die Vorstellung, man dürfe nur so lange leben wie z.B. sein Vater. Solche Vorstellungen würden von inneren Stimmen begleitet, die Berne als Schicksalsstimmen bezeichnete. Nach Fricke faßten Fs Familie und Ärzte die Zwangsvorstellung als Aberglauben auf. Berne weist durch langjährige wissenschaftliche Arbeit nach, daß es sich bei diesen inneren Stimmen um tatsächlich ausgesprochene Worte, meistens aus der Kindheit, handelt. Demnach wäre die Versteckspielstimme („Und wenn sie dich suchen...“) auch als Schicksalsstimme anzusehen.

26 Hugo Aust, *ThF: „Verklärung“*, Bouvier, 1974, S. 257.



dieses Kindlichen zur Durchleuchtung der Mehrdeutigkeit beitragen wird. Hier trennt sich unser Weg von Reuters Gedankengang, denn statt diese Einsicht weiter zu verfolgen, überlegte er sich, wie Fontanes kindliche Eigenart von seinen Zeitgenossen und späteren Generationen aufgenommen wurde. Das ist für uns eben ein anderes Feld.

Wenn *Meine Kinderjahre* eine Art Selbstpsychiatrie waren, so waren sie es auf halb unbewußte und überhaupt nicht wissenschaftliche Weise; sie sind die Heilungsgeschichte, sie erzählen sie nicht; was sie erzählen, sind Familienherkunft, Anekdoten aus der Zeit, Lokalmalereien aus Swinemünde und Schilderungen seiner eigenen Kinderspiele. Letztere hat Fontane in seinen Briefäußerungen an Verleger und Rezensenten nur als Spielereien erwähnt. Solche Schilderungen klingen bereits in den ersten Kapiteln an, aber Fontane, der „kolossal empirische“ Schriftsteller, meidet über dreizehn Kapitel jede erklärende Aussage über einen eventuellen Zusammenhang zwischen seinen Kinderspielen und den Spielen des siebzijährigen Schriftstellers, bis er es im 14. Kapitel doch noch macht in einem augenzwinkernden Stil, der kaum ahnen läßt, welch strenges Geheimhaltungsgebot hier gebrochen wurde:

[D]ie zwei leidenschaftlichsten [Spiel]Beschäftigungen waren: die Buchbinderei (richtiger noch, bloße Papparbeit) und das Versteckspielen.

Die Papparbeit! Mir ganz unerfindlich jetzt, wie mich diese langweiligste Beschäftigung durch Jahre hin so ganz in Anspruch nehmen konnte [. .] Ich kann es mir nur so erklären, daß sich ein gewisser Gestaltungsdrang darin aussprach. Es prickelte mich, etwas entstehen zu sehen. Aber vielleicht ist diese Erklärung auch noch zu schmeichelhaft.

Ähnlich ratlos steh ich der Versteckspielpassion gegenüber. Denn wenn auch die darauf verwendete Zeit [. .] viel geringer war, so war doch die Leidenschaft dafür noch viel, viel größer, und am größten da, wo sie am unverständlichsten war. Das schon vorgeschilderte Herumklettern in dem in tiefem Schatten liegenden Sparrenwerk des Daches [. .] war kein eigentliches Versteckspiel [. .]; eigentliches Versteckspiel nach meiner damaligen Anschauung war etwas viel Großartigeres, Poetisch-Phantastischeres und jedenfalls gleichbedeutend mit einem völligen stundenlangen Verschwinden, wozu der riesige Heuboden [. .] eine nicht zu übertreffende Gelegenheit bot [...], und in die tiefen und engen Löcher, die sich hier und da zwischen den Dachbalken und der Heumasse befanden, ließ ich mich leise hinabgleiten. Da saß ich dann endlos, unter beständigem Herzklopfen, vor Enge und Schwüle beinah 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 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 [. .] 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?[10916-10919 / 14, 144-147]

Liegt es in diesem Zitat nicht auf der Hand, daß uns Fontane seine eigene Mehrdeutigkeit, seine Schlüpfrigkeit, wie seine ablehnenden Kritiker sagen, als Ergebnis seiner Anwendung des Versteckspielprinzips auf die Schriftstellerei erklärt? Diese Stelle - siehe Keitels Anmerkungen und Dousts Magisterthesis - hat in den Romanen genug Anklänge, um ihr hohen Interpretationswert einzuräumen, aber sie ist schon in sich vollständig und wurde, soweit mir bekannt ist, nie theoretisch weitergeführt. Daher muß ein jedes Wort und jede Wendung gründlich ausgekostet und geprüft werden, wobei allerdings die Gefahr des Abgelenktwerdens gegeben ist. Dieser Versteckspieler gibt prinzipiell nie auf – bis an den Jüngsten Tag! Eine solche Ablenkungstaktik kann in der abschließenden Frage beobachtet werden: Erstens wechselt die Frage das Thema, und zweitens zwingt uns das Adverb 'wieder', herauszufinden, wo Fontane die Frage bereits ‚getan‘ hat. Da die Frage nach Fontane'schem Glück zu den schwierigsten Interpretationsproblemen zählt, muß gerade sie den Fontane-Kenner vom roten Faden ablenken.<sup>27</sup>

Uns interessiert hier aber weniger das Ablenkungsmanöver, und sei es noch so gut und faszinierend wie eben dieses, sondern jene Bekenntnisse, die die Beschreibung des Versteckspiels und der ‚Buchbinderei‘ begleiten. Wir müssen alle Nuancen genau betrachten, so zum Beispiel, wenn Fontane sagt, er stehe dem Versteckspiel ‚ähnlich ratlos‘ gegenüber wie der ‚Buchbinderei‘<sup>28</sup>, die eigentlich nur Papparbeit war. Das legt wohl nahe, daß die Antwort auf das eine Spiel ähnlich ausfallen wird wie die Antwort auf das andere, nämlich „daß sich ein gewisser Gestaltungsdrang darin aussprach“. Aber wie denn ähnlich? Denken wir zuerst an das spielende Kind: Wenn es seine ausgeschnittenen Stücke beisammen hat (woraus es sie herausgeschnitten hat, könnte auch zum Spielen gehören, d. h. daß die Frage nach Quellen und Anregungen hiermit angeschnitten werden muß), dann stellt sich die Frage nach der Neuordnung der Teile, zum einen nach der Gestalt, die sie zusammen annehmen sollen, zum anderen aber auch danach, welche Bedeutungen mitgenommen werden können. Das Kind kann scheinbar nur die vorgenommene Gestalt im Sinn gehabt haben und dennoch seine eigenen, halbgeheimen Bedeutungen und Vergleichsmöglichkeiten bei der Anordnung der Teile unterbringen. Man versetze sich bloß wieder in jene Stimmungen, die man als bastelndes Kind gekannt hat. Transponiert auf die Schriftstellerei bedeuten diese

27 Die entsprechende Stelle befindet sich im 4. Kapitel und erzählt von einer ziemlich baufälligen Schaukel. „Dabei quietschten die rostigen Haken, und alles drohte zusammenzubrechen. Aber das gerade war die Lust, denn es erfüllte mich mit dem wonnigen und allein das Leben bedeutenden Gefühle: Dich trägt dein Glück.“ Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane*, Hanser 1964, wies auf Effis Einstellung zur Schaukel „jetzt stürz ich“ - als symbolisch für ihre Persönlichkeit hin. In meiner Diss. (vgl. Anm. 2) habe ich das Spielmotiv u.a. der Schaukel ausführlich analysiert und bin zum Schluß gekommen, daß die Glücksfrage in den Romanen von der Spielerpsychologie der Figuren abhängt.

28 Möglicherweise dachte Fontane dabei an ‚Hilarius Buchbinder‘, eines von Søren Kierkegaards vielen Pseudonymen.

Kinderspielbeschreibungen, daß für Fontane das Versteckspiel ein, vielleicht sogar *das* Kompositionsprinzip war. Durch die Verknüpfung der Buchbindelei/Papparbeit mit dem Versteckspiel der ‚poetisch-phantastischeren‘ Art gibt uns Fontane zu verstehen, daß er auf diese ebenso einfache wie raffinierte Weise seine privaten Belange gleichzeitig unterbrachte und beinahe undurchsichtig machte.

Versteck hat wohl jeder als Kind gespielt, und es bedarf darum keiner Erklärung.<sup>29</sup> Aber was versteckt Fontane und wo? Wer soll danach suchen und wie? Wie sieht denn eigentlich die dichterische Variante des Versteckspiels aus?

Der sich versteckt, ist die schriftstellernde Persönlichkeit - das gibt Fontane zu. Demnach wären wir Leser aufgefordert, unser Suchen endlich als unsere Teilnahme an einem Spiel zu begreifen. Versteck muß ein zweiseitiges Spiel sein, im Gegensatz z.B. zur Patience, und sein Spielplatz heißt der Text. Doch über das Was und das Wie gibt uns Fontane nur bildhafte und subjektiv-psychologische Auskunft.

Begreift man diese Stelle im 14. Kapitel, wie sie offenkundig gelesen werden will, dann kann es einem nicht lange entgehen, daß man als Fontane-Leser und -Forscher sich selbst im Spiegel sehen kann als einen jener Gespielen, die endlich die Jagd auf ihn aufgeben und „unter Verwünschungen gegen [ihn] ihr Vesperbrot verzehren“! Es ist eine Vorstellung, die man nur dann nachvollziehen kann, wenn man sich selbst nicht zu ernst nimmt, wohl aber Fontanes Anspielungen, um einmal mit dem Autor über sich selbst zu lachen. Dann stellt sich vielleicht, wenn auch nur kurz, jene Fähigkeit ein, die Hermann Hesses Steppenwolf, Harry Haller, abging: die Fähigkeit, zusammen mit einem großen Unsterblichen die eigene Beschränktheit im Humor zu überwinden, über die Jahrhunderte hinweg zu lachen, indem wir über uns selber lachen.<sup>30</sup> Nur so kommen wir *through the looking glass*. Erst das Mitspielen nach Fontanes Regeln befähigt uns, zu sehen, was im Text alles steht, statt nur die Dinge, die wir dort finden wollten.

Und was macht dieser merkwürdige Humorist, wenn wir bei der Belegsuche zu fluchen beginnen? Er erscheint „unter [uns] mit dem Ausdruck höchster Geringschätzung“! Fontane hat sich seine Nachwirkung sehr plastisch vorgestellt: als ein in seiner ironischen Haltung entrücktes Gespenst.

Nun ist ‚Ironie‘ ein Wort, das bei Fontane sehr selten vorkommt. Gerade *Meine Kinderjahre* beweist, wie groß seine Fähigkeit zur Selbstanalyse war, und doch meidet er, den Begriff zu gebrauchen, der zunächst einfällt: Er deutet ihn nur bildhaft verschlüsselt an. Würde ein Mann, der sich überhaupt genierte, über seine privaten Künstlerprobleme zu reden, es über sich bringen können, von seiner Ironie zu sprechen? Nein. Er hätte zu große Angst gehabt, daß es als Überheblichkeit ausgelegt würde. Also entschied er sich fürs Halbe: Er deutet selbst seine Ironie

29 Die zentrale Bedeutung des Versteckspiels für Effi zeigt sich darin, daß ihre Mutter sie mitten im Spiel unterbricht, um ihr Innstetens Ehevorhaben zu unterbreiten, und daß sie an der gleichen Stelle begraben wird, wo sie sich in der ersten Spielrunde versteckt hatte. Dagegen beschreibt Eric Berne in *Games People Play* (= *Spiele der Erwachsenen*) ein hartnäckiges Versteckspiel wie das in *Meine Kinderjahre* als das Lebensspiel erfolgreicher Berufskrimineller!

30 Im Willibald Alexis Aufsatz von 1872 spricht ihm Fontane die Fähigkeit zu einem ‚olympischen Lachen‘ ab, jenes Etwas, was Harry Haller sich am meisten wünscht.

nur an und verzichtet dabei auf ein Hauptmerkmal der Ironie im üblichen psychologischen Sinne: er trägt sie nicht zur Schau. Gerade die vollkommene Konsequenz dieses Verzichts auf Selbstbestätigung läßt nicht auf Überheblichkeit, sondern auf Bescheidenheit bis zur Demütigkeit schließen. Und im Gegensatz zur Ironie, die das Ernstgemeinte lächerlich macht, macht seine Ironie den Witz zum Handlanger der Weisheit.

Nach dem *Herder-Lexikon Literatur*<sup>31</sup> bestand die literarische Ironie der Jahrhundertwende in einer distanzierten Haltung zum Leben selbst, das als Spiel genommen wurde. Wie aber Goethe schon in *Dichtung und Wahrheit* sagte, werden ironische Redewendungen von den meisten Menschen auf bedauerliche Weise mißverstanden; und auch Fontane wäre nicht entgangen, daß der Durchschnittsmensch, den er um keinen Preis beleidigen wollte (denn von den Allüren der Exklusivität hielt er wenig), eine distanzierte Lebenshaltung so begreifen muß, als ob das Leben nur ein Spiel wäre, eine Auffassung, die sehr leicht zur Überheblichkeit tendiert. Fontane sagt schon auf bildhaft-verschlüsselte Weise aus, daß er seine Schriftstellerei als Spiel auffaßt, aber eben nicht „nur“ als Spiel, nicht einmal im Spielen. Er schien als Schriftsteller begriffen zu haben, daß er sein Spiel nur dann vollenden konnte, wenn er solche durch die Alltagssprache unvermeidlichen Mißverständnisse ausgeschaltet hatte; dazu bot gerade die Haltung im Versteckspiel eine bessere Lösung an, die aus der kindlichen, unschuldigen Lust am Spiel erwuchs. Immer wieder kritisierte er an anderen Schriftstellern, daß sie mit durchsichtigem Großtun gerade das Gegenteil erreichten; sein Versteckspiel gab ihm die überwindende Kraft, jene Falle zu vermeiden – in der Kunst, aber auch im Leben selbst, denn es handelt sich hier um seine Autobiographie.

Viele Schriftsteller versuchen, mit den Mitteln der Kunst ihre eigene Perspektive aufzuteilen oder zu beschränken, um nicht einseitig oder pedantisch zu wirken, auch weil sie wissen, daß Dichten und Predigen zwei ganz verschiedene Tätigkeiten sind. Das ist normal. Das Ungewöhnliche an Fontane ist die Entschlossenheit, Rückschlüsse auf seine Stellungnahme bis in alle Ewigkeit zu verhindern oder mindestens zu relativieren. Eine so reichhaltige Lebenserfahrung läßt sich wohl in Bildern genauer mitteilen als mit Stellungnahmen. Die Taktik beruhte jedoch nicht nur auf praktischen Überlegungen, sondern ausdrücklich auf einer Stimme in seinem Kopf, die ihm beim Kinderspiel schon versichert hatte: „Und wenn sie dich suchen bis an den Jüngsten Tag, sie finden dich nicht.“ Gerade dieses Bekenntnis gibt auch mit einem Schlag Antwort auf die Frage nach dem Grund für Fontanes sogenannte Verspätung, für das Aufgehen seiner eigentlichen Größe erst mit dreiundsiebzig; denn das bedeutet in Anbetracht eines Menschenlebens, daß sich Fontanes Persönlichkeit desto freier entfalten konnte, je näher er seinem Tode stand. Doch das Bewußtsein, daß es mit ihm so stand, reichte nicht aus. Denn erst das Bekenntnis zu seiner eigenen Besonderheit konnte dem Eigensinnigen den Durchbruch verschaffen aber er sorgte dafür, daß es für die anderen undurchsichtig würde! Erst durch das Bekennen hatte er jene Regel im Versteck-

31 Freiburg, 1974, S. 931.

spiel erfüllt, wonach das Herausfinden des Versteckten zumindest möglich sein muß.

Die Triebfeder hinter seiner unvergleichlichen Spätentwicklung war nach Fontanes eigenen Worten das glückselige Gefühl, das der Greis von seinem Versteckspiel in der Kindheit her kannte und das er immer noch empfand, wenn er versteckspielend seine Bücher "zusammenband".

Jedoch haben wir bei diesen Überlegungen stillschweigend angenommen, daß die so naheliegende Interpretation der Spiel-Bekenntnisse auch wirklich zutrifft; denn es ist ja nicht nur von einer Stelle im 14. Kapitel von *Meine Kinderjahre* die Rede, sondern auch implizit von seinen Romanen überhaupt, ganz besonders von *Effi Briest*. Noch bleibt das Versteck-Sprachspiel eine Hypothese, bis es durch viele Romanstellen belegt worden ist. Auf den folgenden Seiten wird zwar nur *Effi Briest* angeführt und interpretiert, da der Raum des Beitrags begrenzt ist, aber eine Theorie, die wirklich ernst zu nehmen ist, muß sich an Meisterwerken bewahrheiten.

#### 1.4 ZITIERKUNST ALS VERSTECKSPIEL

Das Bild des Dichters, das aus dem des versteckspielenden Kindes hervorgeht, wirft also das schon bekannte Bild Theodor Fontanes in der Literaturgeschichte nicht um, obwohl es mancher bekannten Position widerspricht. Denn es zeigt, daß viele der Spielregeln und -eigenschaften längst bekannte Merkmale seines Stils sind: hintersinniger Humor, Skepsis gegenüber sich selbst, plastische Darstellung von „intrikaten Dingen“ statt philosophischer Introversion. Es bleibt also zu vermuten, daß sein Versteckspielen dort aufzusuchen ist, wo es sich mit der Erzählung äußerlich deckt. Was also läge näher, als sich gerade jenen Stellen mit besonderer Aufmerksamkeit zuzuwenden, in denen ausdrücklich vom Spiel die Rede ist? Wenn von Spielen und Spielern erzählt wird, könnte der Erzähler unauffällig sein eigenes Spielen in der Mehrdeutigkeit mit unterbringen. Es gehört auch zu den häufigsten Erkenntnissen über *Effi Briest*, daß das Kinderspiel den Kern der poetischen Strukturen bildet. Also nehmen wir ein paar nachweisbar ähnliche 'Spiel'-Stellen aus dem Roman und prüfen wir, ob sie nicht durch bewußtes Mitspielen einen tieferen Zusammenhang ergeben.

Wir beginnen die Spielanalyse mit einem Beispiel, das schon von Riechel angeführt wurde<sup>32</sup>, aus dem er aber, wie sich zeigen wird, falsche Schlüsse gezogen hat, weil er die Spielregeln übergangen hat. Es handelt sich um das mysteriöse U in Effis Trauerlitanei im ersten Kapitel. Gerade diese Stelle ist von der Forschung öfter angeführt worden, weil sie Effis spätere Verstoßung vorwegzunehmen scheint. Es handelt sich hier um ein Spiel, das in einem Boot auf dem Schloßparkteich mit einer feierlichen Versenkung von eingewickelten Stachelbeerschalen

32 Donald Riechel, "Effi Briest and the Calendar of Fate", *GR*, 48/3 (1973), S. 196, Anm. 14, vermutet, daß dem Schicksalstopos dichterisches Spiel zugrunde liegt, betont die Häufigkeit der Zahl Drei und versteht dies analog zur Praxis Thomas Manns.